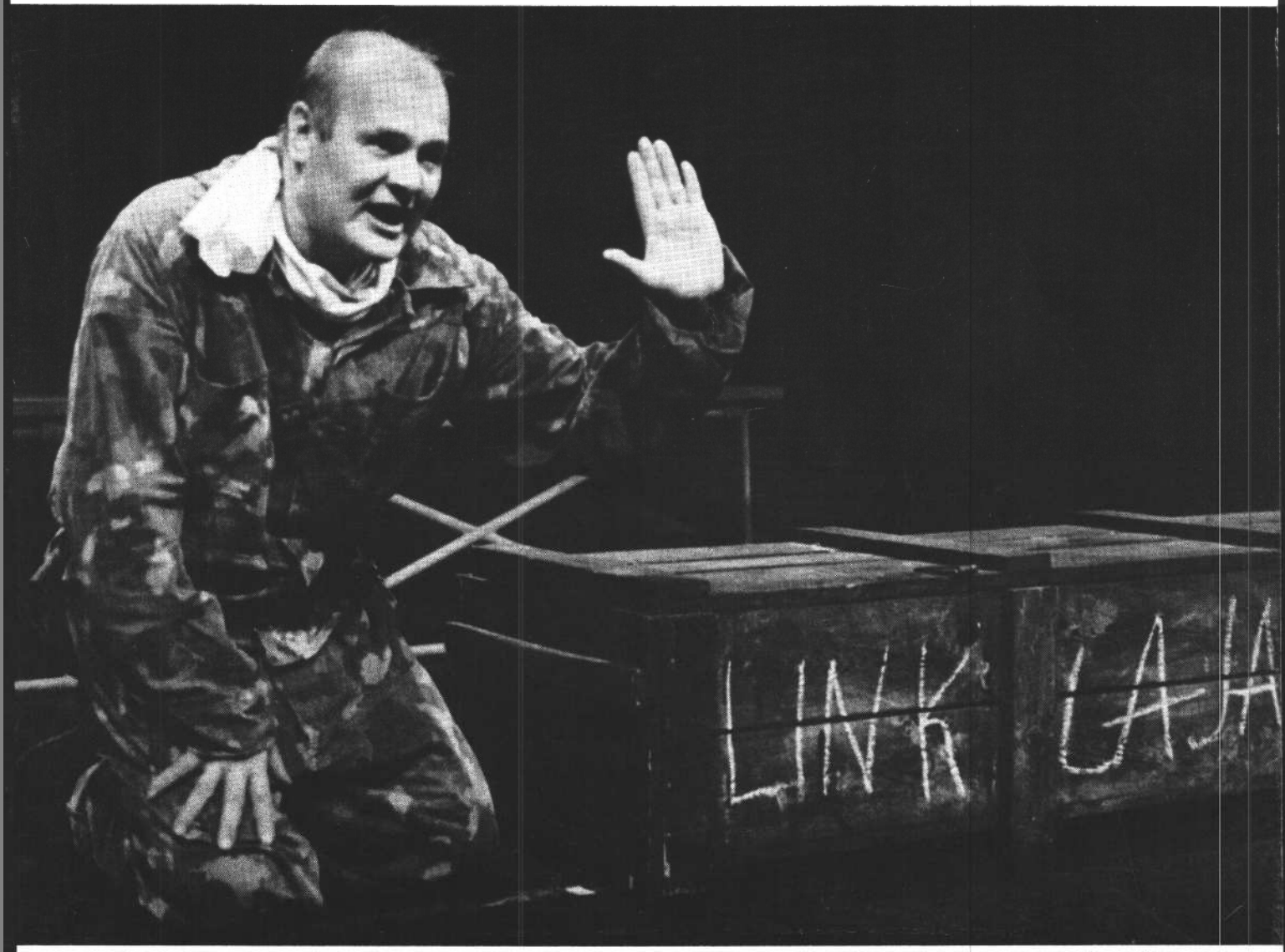
SZÍNHÁZ



Gyerekszínházi fesztiválok ● Nyári színház: Veszprém, Gyula, Kapolcs, Miskolc, Eger ● Interjú Szőke Istvánnal és Bálint Istvánnal ● Sipos László szerepei ● A Katona Londonban ● Gáli József: Szabadság-hegy (dráma)

1989
November

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
És KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1989. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

SZERKESZTI:
A SZERKESZTŐSÉG

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 XIII., Lehel u. 10/A 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.

Indexszám: 25.797

907802 Pátria Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Sipos László **Link Laja szerepében (Brecht: Egy fő az egy** fő - **a pécsi** Nemzeti **Színház előadása)** (Tér István felvétele)

A hátsó borítón:
Márta István zeneszerző, a Kapolcsi Művészeti Napok szervezője és a közönség (Sárközi Marianna felvétele).

TARTALOM

gyerekszínház

CSIZNER ILDIKÓ
Teatro Ragazzi (1)

KORCSMÁROS GYÖRGY Oroszok és olaszok (4)

TAKÁCS ISTVÁN
Hét nap gyerekvilág (6)

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
De hol az a Margit? (10)

KOVÁCS DEZSŐ
Jolán és a konszolidáció (12)

CS. I.:
Szoborsirató (14)

ZAPPE LÁSZLÓ
Ki Józsiás és ki Bakszén? (17)

CSÁKI JUDIT
Kapolcs és környéke (20)

STUBER ANDREA
M, 0, I, A (22)

ERDEI JÁNOS
Comics és rítus (24)

T. I.
Opera nyáron (27)

négyszemközt

K. D.
„Rajtunk nem fog múlni..." (30)

BÉRCZES LÁSZLÓ
A Squat útja (34)

színész és szerep

E. J.
A gondolkodás bizánci kapujában (38)

REGŐS JÁNOS
A halál kilovagolt Perzsiából (41)

szemle

Így látták ők... (43)

drámamelléklet

GÁLI JÓZSEF: Szabadság-hegy

CSIZNER ILDIKÓ

Teatro Ragazzi

Fesztivál Olaszországban

Teatro Ragazzi - így hirdetik azt a magánkezdeményezésre, jórészt szponzorok támogatásával létrejött fesztivált, melyet hatodik alkalommal - immáron nemzetközivé bővítetten - rendeztek meg a dél-olaszországi Battipagliában. Ez az elnevezés is jelzi, hogy nem elsősorban óvodás bambinóknak állították össze a programot, hanem olyan nagyobb gyerekeknek, akikhez nálunk az ifjúsági előadásokat szokás címezni. Az más kérdés, hogy a nézőtéren estéről estére legalább ugyanannyi kisebb gyerek foglalt helyet, mint nagyobb. Reakcióikból, koncentrálóképességükből, együttműködési készségükből azt a következtetést lehetett levonni, hogy nem idegen tőlük ez a fajta színjátszás, hozzászoktak ahhoz, hogy koruknál felnőttebbként kezeljék őket a színházban (is). Hiányoztak a gügyögősre hangolt, lekezelő, infantilis programok. Mind témájukban, mind eszközeik-ben, mind a megvalósítás módjában közelítettek a felnőttelőadásokhoz, a két típus között nem rajzolódott ki olyan éles határvonal, mint az hazai színjátszásunkban megszokott.

Ez az attitűd már abban is megmutatkozott, hogy klasszikus mesetémát nagyon kevesen hoztak a fesztiválra. E kevesek közé tartozott a két magyar együttes, az Arany János Színház a *Csizmás kandúr* előadásával és A Hold Színháza Q nyugat-európai mesék felhasználásával írt *Hajnalka és Jácint, avagy az angolnakis*asszony című produkciója. A kubai Teatro Nacional de Guignol műsor- és témaválasztásában figyelhető meg még hasonló törekvés. Mind a *Chimpete, Champata* című szegényember-mese, mind pedig a Don Quijote-történet e vonulatba tartozik. A Degli Stuffi nevű olasz együttes az *Óz* bábváltozatának elkészítésével szintén klasszikus témához nyúlt. Bár a Sztravinszkij-zenére készített *A katona története*, melyet egy belga együttes mutatott be, témáját tekintve ugyancsak az ismertebbek közül való, ám itt a vásári komédiákat idéző játékmód szakított a hagyományokkal. A többi történet a modern kor szülötte. Mind a vadnyugatot idéző *Buffalo Bill* a Teatro di Piazza O d'Occasione előadásában mind a Barattolo nevű együttes bűnügyi története, melyet *Konos* címmel játszottak, a televízión-videón felnövő nemzedék fantáziavilágához igazodik. Játékosan ötvözte a Dora Gabe nevű bolgár színház a felnőtt- és a gyerekvilágot azzal, hogy állatvilágba helyezett egy szabályszerű személyi-kultusz-mesét, s kedves humorral, szórakoztatóan mutatta be az „állatfarmon" kialakuló hierarchiát.

Ritka volt az olyan előadás is, amelyet egyetlen színházművészeti irányzatba, egyetlen színjátszóstílusba bele lehetett volna szorítani. A commedia dell'arte megszokott figurái keveredtek a csetlőbotló chaplini alakokkal, filmszerű megoldások társultak színpadi eszközökkel, a színészekkel egyenrangúakká váltak a bábok, a marionettalakok, az árnyjátékszereplők.

Minden színpadi kísérlet arra irányult, hogy miként lehet minél jobban meghökkenteni a közönséget, s hogyan lehet figyelmét a lehető legtovább lekötni. E kísérletek azonban nem csapták agyon a történeteket, azok érthetőek és követhetőek maradtak. Persze, nem kellett feltétlenül egyetérteni velük. Lehetett például azon vitatkozni, hogy egy mégoly látványosan, bravúrszámba menő technikai trükkökkel, szórakoztató árnyjátékokkal megoldott, de mégiscsak krimiszerű történet, amilyen a Barattolo együttes produkciója volt, mennyire szolgálja a gyerekek etikai nevelését, s ilyenek láttán ne maradjunk-e inkább a tündéreknél, boszorkányoknál, a Hamupipőketörténetek jó-rossz kategóriáinál.

Az utazásmesék sorába illeszthető a La Ribalta Rag Time Színház *Szamarkand-meséje*, mely *a Gullivert* tekintette az előadás kanavászának. Erre fűzte fel azt a világ körüli utazást, melyet Szamarkand megtalálására indít a két utazó, de ehelyett csak Afrikába, Amerikába, Japánba és a világ más egzotikus helyeire tévednek el. A két színész egyszerre karikírozhatta a különböző embercsoportok legjellegzetesebb vonásait, és aknázhatta ki az eltérő karakterek találkozásából adódó humorforrásokat. Mindezt úgy tehet-te a két keménykalapos úriember, hogy a technika a hátterek bejátszásával, a kellékek mozgatásával, gyors átalakításával maximálisan a segítségükre volt.

Több produkcióban játszott főszerepet ez a technikai mindentudás. A gyerekeknek nem kellett különösebben a fantáziájukra hagyatkozniuk, mert a látványszínházak eléjük varázsolták az elképzelhetetlent is. Többemeletes hajók, piramisok, őserdők tűntek fel a szemük előtt, hogy aztán egy szemvillanás alatt lakószobává, repülővé vagy törpebirodalommá alakuljanak. Egyes produkciókból a szemkápráztatás kiszorította a színészt is, vagy egyszerűen a gépek kezelőjévé, háttérszereplővé, árnyalakká minősítet-te. Tipikusan ilyen volt a Wurre-Wurre együttes animációs kompozíciója. Ebben az ötletkavalkádban minimálisra csökkent a történet, néhány pillanatig tartott csupán egy-egy jelenet. Inkább arra kel-

Gyerekek maszkírozzák a kubai Chimpete. Champata-előadás főszereplőjét

A Csizmás kandúr együtt játszó közönsége

lett figyelni, hogy a vonalak hogyan rendeződnek a másodperc tört része alatt figurákká, hogyan lépnek elő érzelmek kifejezőivé a színek, miként mozognak az ember nagyságú bábok e gép teremtette világban, s hogyan leselkedik a színpad széléről a sok technikai csoda láttán az ember.

Másféleképp volt szemfényvesztő a De Stijle Want nevű holland színház sátorszínházi produkciója. A gyermeki kíváncsiságra és a személyhez szóló színház ősrégi elvére építette A *legnagyobb előadás a legkisebb közönség számára* című egypercesét. A gyerekek (és csak ők!) egyenként léphettek be a játszóhelyre, és néhány pillanatig csak az övék volt a színház, és nekik szólt a produkció. A felgördülő függöny mögött a tükörben szembenézhettek önmagukkal, majd eléjük lépett egy indián, fegyvert fogott rájuk, kést rántott elő, és harci üvöltések közepette kizavarta őket a titkok birodalmából. Csalódott ábrázatuk sem riasztotta el a várakozókat, s nap mint nap hosszú sorok várakoztak a hollandok pillanatszínháza előtt. Vonzotta őket egy geg, melyet az alkotók színháznak neveztek el, és amely rendelkezik azzal az előnnyel, hogy nem emészt fel óriási összeget a produkció, s ráadásul a színésznek sem kell memóriazavartól tartania.

Színházi előadásként futottak a mutatványosprodukciók is. A milánói Morfi és Poli kettős *Voálá* című produkcióját az tette valóban színházzá, hogy nem pusztán akrobatamutatványokat adtak elő, hanem eljátszották számaik buktatóit is, az ügyes-ügyetlen páros paródiáját, szellemes rögtönzésekkel teremtettek kapcsolatot a nézőtéren ülőkkel, s mutatványaik eszközeit színpadi kellékekként is hasznosították. E kategóriába sorolható az olasz Marcovaldo együttes zenebohóc-száma is, csak a kivitelezés volt ötletszegényebb, vontatottabb és némelykor unalomba fulladó.

A közönség nagyon élvezte, ha lebom lott a színpad és a nézőtér közötti határ, akár úgy, hogy a játszóhelyet a közönség sorai közé építették, s így érintésnyi közelségből követhették a történéseket, akár úgy, hogy magúk is a színjáték részeseivé váltak. E szereplési vágyat az együttesek egyrészt kérdezz-felelek játékokkal elégítették ki, másrészt felhívtak a gyerekeket a színpadra, s nekik kellett egy-egy szerepet eljátszaniuk, egy mutatványt bemutatniuk, a történetet cselekvésükkel továbblendíteniük. A kubai Teatro Nacional De Guignol a kikiáltók hangnemében előadott, minden színpadi látványosságot nélkülöző meséjében a gyerekek maguk formálták a mesehősöket. Néhány kiválasztott gyerek mozgatta a bábokat, ők festették ki elképzelésük szerint a mesemondót, s ez elfeledtette velük, hogy a mese nem színpadra, inkább csak mesekönyvbe való.

E sokfajta, látványra vagy színészi játékra, történetre vagy gegekre, színészi megjelenítésre vagy színpadi ügyességre épített előadás szinte mindegyikét az jellemezte, hogy nem csupán kísérőként, aláfestőként, hanem az előadás egyenrangú részeként szólalt meg bennük a zene. A klasszikus vagy modern, a gépi vagy hangszeres muzsika érzelmi többletével egészítette ki a vizuális élményt.

Ezekben a totális színjátszás felé közelítő előadásokban egyik társulat sem vonultatott fel népes szereplőgárdát. A leggyakoribbak a két-három személyes produkciók voltak, s a mobilitás, a bárhol gyorsan felállítható díszletmegoldások jellemezték majd' mindegyiket. Az Arany János Színház, illetve A Hold Színházának hat-hat szereplős előadása már a nagy létszámúak közé tartozott. S ha belegondolunk, hogy hazai viszonylatban mindkettő kamarajellegű előadásnak minősül, s jócskán alatta marad a gyerek- és ifjúsági előadások átlag szereplőszámának, akkor e téren is megállapítható, hogy másfelé halad színjátszásunk, mint a külhoni.

Egy nemzetközi fesztiválon a külföldi társulatok számára mindig gondot jelent a nyelvi különbség. Vajon mennyire követhető a történet, hogyan tolmácsolható a rendezői elképzelés? Gyerekközönség számára különösen fontos, hogy legalább a történet váza legyen nyilvánvaló előtte. Ha csak néhány percre kiesik az eseményekből, akkor fészkelődni, zajongani kezd, s ezzel az egész produkciót darabokra törheti. A Hold Színháza úgy védekezett ez ellen, hogy az egész darabot megtanulta olasz nyelven, de a biztonság kedvéért elkészítették a szöveg magnófelvételét is. Előadásaikon a szöveg úgy szólt play backről, hogy közben a színészek a színpadon nemcsak tátogtak, hanem mondták is a szerepüket. Igy nem vált el egymástól a játék és a szó, s biztosított volt az is, hogy az esetleges szövegtévesztés ne menjen a színészi játék rovására.

Az Arany János Színház viszont fogódzókat kínált az olasz gyerekeknek. Egyes kulcsszavakat és fontos mondatokat mondtak olaszul, egyébként a *Csizmás kandúr* magyarul szólt. Előadásról előadásra (mindkét együttes háromszor lépett színre) bővült az olasz szöveg, egyes szituációk megmagyarázására tolmácsot (mesélőt) vettek igénybe, s a tapasztalatokat figyelembe véve az improvizációk keretein belül dramaturgiai változtatásokat is végeztek.

A Csizmás kandúr felújítása a tavalyi Gyulai Nyár eseménysorozatára készült. Mivel akkor is szabadtéren, nem színházi körülmények között, hanem a strand területén adták elő, nem terveztek a meséhez különleges díszleteket. Csanádi Judit tervei alapján két, hegyes-völgyes mesebeli tájat ábrázoló paraván között kifeszített kék függöny előtt, néhány kellék segítségével zajlik a történet. A jelmezek is inkább jelzésszerűek, a fehér-fekete alapöltözékre kerülnek a királyi-királylányi ékek, a varázsló köpenye vagy a nyuszi füle. Még a címszerepet játszó színésznő is - csíkos trikójával, testre szabott nadrágjával s a későbbiek során magára öltött varázskiegészítőkkel - csak jelzéses macskaholmikat visel. Mindez összhangban van azzal az elképzeléssel, hogy az író Tömöry Márta és a darabot rendező Korcsmáros György keretbe ágyazta Csizmás kandúr történetét.

A színészek - még jelmez nélkül - kezükbe veszik a mesekönyvet, és egymással versengve kiosztják a *Csizmás kandúr* szereperit. Hogy mindenki egyenlő szereplési lehetőséghez jusson, a molnár és a három fiú szerepe mellett eljátszhatják a királyt, a varázslót, az ajtónállót, a ju-

hászt is. A továbbiakban sem hagyományos módon zajlik a mese. Hiányoznak azok a klasszikus meseelemek, melyek elandalíthatják a közönséget, hogy egyik vagy másik szereplőnek drukkolva eljussanak a mindent elrendező megoldáshoz. Van ehelyett humor, sok-sok karikatúraszerűen megrajzolt alak és improvizációk egész sora. A vásári komédiák stílusát idézi és akrobatikus mutatványokra épül az indító jelenet, a molnár halála utáni vagyonmegosztás. Ez annyi rögtönzési lehetőséget biztosít, amennyit a közönség csak elbír. A Bor Zoltán-Csankó Zoltán-Puskás Tivadar hármas azonban nem lépi át azt a határt, melyen túl bohóctréfák sorozatává, túljátszottá minősülne a legkisebb fiú kisemmizése. Attól kezdve, hogy a Kandúr ígéretet tesz: jobbra fordítja a legkisebb fiú sorsát, a pikareszkké alakuló sztorit a játékosság, a verbális, illetve mozdulatokra lefordított szellemes ötletek sora viszi tovább. Az átélés lehetőségét csökkenti, hogy a szereplők - ha éppen nem részesei a jelenetnek - kiülnek a színpad szélére, és zenei aláfestéssel, hangutánzó szavakkal kommentálják, illusztrálják a történéseket. Nem igazi királyt játszik Karsai István, mozdulataiban több a groteszk, mint a való, s Besztercei Zsuzsa királykisasszonya is inkább gyermeki vonásokat mutat. E szerepközelítések azt segítik elő, hogy eltűnik a mesehősök és a nézők közötti távolság. Szabados Zsuzsa talpraesett, semmitől sem visszariadó Kandúrja is ebbe az irányba halad. Nem az a lényeg, hogy technikailag hogyan változtatja egérré a gonosz varázslót, hanem hogy ezzel megsemmisíti a rosszat, s elhárítja a legkisebb fiú boldogulása elől az utolsó akadályt is. Kézzelfogható csodáival, emberi alakjaival, bájos humorával hódított *a Csizmás kandúr.*

Az Arany János Színház minden előadásának volt rizikófaktora. Nemcsak az nem számítható ki pontosan, hogy mi-ként fogadja a közönség a mozdulatpoénokat, s ezért a színészeknek naprakészen kell reagálniuk, de minden egyes előadásban meg kell teremteniük a kommunikáció szabad légkörét is. Vannak olyan pillanatok, amikor a színész a közönséghez fordul, és kérdéseivel manipulálja a gyerekeket. Ám ennek a befolyásolásnak úgy kell történnie, hogy a mesét továbbvigye. Hazai környezetben kedvé-re rögtönözhet a színész, elvezetheti a gyerekeket addig a pontig, amíg úgy nem érzi, hogy a mese menete szerint alakít-hatja reakcióikat. Nyelvi jártasság, a közönség vérmérsékletének ismerete nélkül, pusztán tolmács alkalmazásával ez szinte megoldhatatlan feladat. Erre kellett rájönni a vendégjáték egyik előadásán, amikor csaknem kezelhetetlenné vált a gyerektömeg.

Ugyanilyen rázós feladatnak tűnt, hogy a gyerekeket a játék szemlélőiből annak részeseivé tegyék. Az előadás elején kiosztott kis figuráknak megfelelően hol nyuszikat, hol fákat, hol bárányokat kellett a játéktéren alakítaniuk. Aktivitásuk visszahatott az előadás ritmusára, a színészek játékkedvére. Az első előadás színhelyén, Eboliban az előadást az tette bensőségessé, hogy a játszóhelyül kijelölt kis középkori téren színpad nélkül, a közönség között játszottak. Ez a közelség segítette át a gyerekeket azon, hogy legyőzzék félelmüket, és egymás előtt szerepeljenek. Az első játékhoz alig sikerült összecsalogatni a gyerekszereplőket, de ahogy a kívül rekedtek ráéreztek a játék ízére, a továbbiakban ők is bekapcsolódtak a közös mulatságba, s megszeppent szemlélőkből érzékenyen reagáló résztvevőkké váltak.

Más volt a helyzet a fesztivál színhelyén, Battipagliában, ahol zsúfolt ház, közel kétezer néző előtt játszották a darabot. Itt is azt a megoldást választották, hogy a színpad előtti téren álljon a díszlet, s így nem vett sok időt igénybe, nem törte meg a játékot, míg a gyerekek a játszó-helyre jutottak. Merészebb, bátrabb szín-házhoz szokott volt ez a közönség. Problémát az okozott, hogy csak a kiválasztottak lépjenek be a történetbe, s a többiek külső szemlélők maradjanak. Egyik hely-színen sem jelentett gondot, hogy bemutassák a gyerekeknek, mi is a darabbéli szerepük. Az előjátszás legyőzött minden nyelvi akadályt.

A harmadik színhelyen, Vico Equensében a színpadon zajlott a *Csizmás kandúr* története. A megregulázás így kevesebb gondot jelentett, minden fennakadás nélkül ugrándoztak a nyuszik, hogy megnevettessék a királylányt, suhogott a sűrű erdő is, amelyen Csizmás kandúrnak és társainak át kellett vágnia, s előírásszerűen bégetett az aranyszőrű nyáj is. Ennek az előadásnak inkább színészi tanulsága volt. Azok a mozdulatok, melyek testközelben belesimulnak a játékba, nem kirívóak, a színpadon sokká válnak; a színészek a nyelvi hézagokat gesztusaik érthetőbbé tételével igyekeztek kitölteni.

Nem függött ennyire a színhelytől és az aznapi közönségtől A Hold Színházának produkciója. Az *Árgyélus* királyfival ellentétben - ahol ők is a gyerekekkel való kommunikációra építették fel az előadást - *a Hajnalka és Jácint, avagy az angolnakisasszony* másfajta mese: itt nem vonják be a gyerekeket a játékba, hanem a történettel, a látvánnyal igyekeztek lekötni a közönséget. Merészségnek tűnt az is, hogy a fesztivál résztvevői közül egyedüliként két részben játszották a produkciót. A közbeiktatott szünet azonban nem vonta el a nézők figyelmét, nem tör-te meg az előadás lendületét.

Malgot István az alapelemeket nyugateurópai mesékből merítette, s ezek köré kanyarította saját történetét. Ettől a „kanyartól" - no meg a Selmeczi György válogatta zenétől és daloktól - vált magyarrá Jácint és Hajnalka históriája. Olyan alakokkal vette őket körül, akik nemcsak nevükben - Csúzli koma, Pofabe bátyó. Vakkancs sógor - hordoztak beszélő vonásokat, de megjelenésükben, intrikus voltukban is népi gonosztevőket hoztak

Jelenet A Hold Színháza Hajnalka és Jácint című előadásából (Keleti Éva felvételei)

színpadra. A Hajnalka életét fenyegető háromfejű sárkány legyőzésére vállalkozó Jácintnak akadályok sorát kell le-győznie. Ehhez elmaradhatatlan, „jótett helyébe jót várj" segítőre akad Bakafitty személyében. Vele együtt sikerül megszerezni a hiú Lápkirálynőtől a sárkány elleni leghatásosabb fegyvert, az ezüstkardot, a sötét éjek boszorkányától pedig a megszépítő holdezüstöt. Mint minden valamirevaló mesében, a mindent kifigyelő intrikusok már-már bezsebelik a dicsőséget, a vagyont, és ezzel együtt elnyerik Hajnalka kezét, de végül az igazság győzedelmeskedik, s Hajnalka és Jácint a viszontagságos út után végre egymáséi lesznek.

A Hold Színházának előadását nem a szellemes, de mégiscsak a mesék kottájára írt történet emeli ki a hagyományos keretek közül, hanem a megvalósítás módja. Berzsenyi Kriszta olyan szemet gyönyörködtető, humort és eleganciát egyaránt kifejező, néhol pedig meghökkentő jelmezeket tervezett, melyek önmagukban is alkalmasak voltak arra, hogy lekössék a néző figyelmét, míg az arc kifestéséhez használt erős színek és merész vonalak a figurákat rögtön érzékletessé tették.

A Hold Színháza mozgásszínházi hagyományainak megfelelően készítette el a produkció koreográfiáját. Hiába volt segítségükre a szöveg, a mimika, a gesztusok ugyanolyan fontos szerepet kaptak, mint a kizárólag mozgáson alapuló, szöveg nélküli produkciókban. Légiesen lebegett, mintha valamelyik balettből táncolt volna ki Hajnalka (Koltai Judit) és Jácint (Dinnyés István), miközben finomkodó mozdulataikkal a mesehősök paródiáját is eljátszották. Nádasi László Bakafitty alakjában összenőtt lábú, nehézkes, de rendkívül szolgálatkész manót formált meg. Berzsenyi Kriszta, Juhász Anikó és Papp Márta méregkeverő hármasa jól kifejezte az alakok külső megjelenésében is megnyilvánuló torzulásokat, az egymás elleni csínytevéseket és a zavarosban halászók sunyiságát. Közben gyors jelmezváltásokkal mindenki életet adott a mese más szereplőinek is; a legszellemesebben Nádasi László, Berzsenyi Kriszta és Juhász Anikó a háromfejű, fejenként külön-külön megszólaló, majd lelkét látványosan kilehelő sárkánynak.

Kétféle, egymástól élesen elütő színházi törekvésünk kapott bemutatkozási lehetőséget a Teatro Ragazzi rendezvényein. Mindkettőt befogadták, mindkettő sikert aratott. S közben az is kiderült: hányféle utat próbálhatna még ki a gyerek- és ifjúsági színjátszásunk.

KORCSMÁROS GYÖRGY

Oroszok és olaszok

Színházi találkozó Torinóban

Csak azt tudnám megérteni, miért jó az olasz Látványossági és Turisztikai Minisztériumnak, hogy gyermekszínházi fesztivált patronáljon a Pó partján. Valami oka csak lehet, ha immáron tizenegyedik alkalommal teszi. Innen, a gazdasági csőd alagútjából tekintve, ez a vállalkozás luxuskategória jellegű. Hiszen kinek jutna nálunk eszébe nemzetközi gyerekfesztivált rendezni, amikor felnőttfesztiválra sincs pénz?! Vagy az olaszok tiszteletben tartják a jövendő nemzedéket, és egyes okos emberek szeretnék, ha kulturált fiatalok cseperednének fel az egyébként képtelenül szélsőséges körülmények között? Érthetetlen.

Amikor elindultam Torinóba, csak annyit tudtam a programról, hogy ebben az évben Olaszország és a Szovjetunió kulturális kézfogásának lehetek tanúja (esetleg olasz-magyar találkozó is lehetett volna, ha a magyar illetékesek elfogadták volna a torinói kéznyújtást! - A szerk.). Nem voltam igazán lelkes, mert egyrészt szerettem volna sokféle náció előadásait látni, másrészt féltem attól, hogy a fesztiválra delegált szovjet előadások „kirakatjellegűek" lesznek. Be is karikáztam jó vastagon az olasz előadások zömét, és kérdőjeleket biggyesztettem a szovjetekéi után. Így a május 19-24. közötti napokra hét aláhúzott és öt kérdőjeles cím várt.

A megérkezésem kedélyesen alakult. Amikor leszállt a gépem, a velem együtt utazók körülbelül három másodperc alatt elhagyták a repülőteret. Én legalább húsz percig várakoztattam az értem küldött egyetemistát, mert a reptéri útlevélhivatal úgy bámult passzusomra, mint... (lásd Majakovszkij). Emiatt az ismerkedési estről le is maradtam. Sebaj, gondoltam, majd megnézem az előadásokat, és utána fogok ismerkedni. (Erről csak annyit, hogy az olasz truppok, ahogy végeztek, mentek is, a szovjetek pedig legalább kétszázan voltak, meglehetősen zárt egységet alkotva. Ámbár az is igaz, hogy a kezdetben Timur és csapatára emlékeztető szovjet művészek a fesztivál végére inkább Andy Warholra hasonlítottak. Hja, a fogyasztói társadalom!)

Az első előadás, amit láttam, a bresciai Centro Teatro Gyerek és Ifjúsági Tagozatának produkciója volt, a címe: *Trió - egy emberre.* Fabrizio Foccoli rendezésében egy képlékeny művész, Fausto Ghirardini többféle módon mutatkozott be. Az alak a telekommunikáció gyermeke. Szó szerint. Az apa egy televíziós készülék, az anya pedig magnetofon. A színész képe jelent meg a képernyőn, és az ő hangját lehetett hallani a magnóról. Az egyfelvonásos darab bravúros, de egyre érdektelenebb technikai megvalósításon alapult. Az előadás kezdetekor elindított, két géppel folytatott dialóg a kikapcsolásig hajszálpontosan működött. Egy példa: a színész megszomjazik, az apa narancslével teli poharat emel fel, a színész odalép a tévéhez, és egy szívószálat illeszt a készülék tetejére. Ebben a pillanatban a képernyőn megjelenik a szívószál vége, és a narancslé lassan elfogy a pohárból. Amikor már nincs egy csepp sem, a színész elfordul a géptől, így a tévében is változik a beállítás. Ilyenfajta megoldást eddig csak a prágai Laterna Magica előadásain láttam. Ám ahogy az, úgy ez is inkább technikai jellegű volt, és másfél óra elteltével semmi mást nem éreztem, csak irigységet a színház elektronikai felszereltsége láttán.

Még aznap este került sor az első „kérdőjeles" előadásra: a leningrádi Kis Színház mutatta be a Turgenyev műve alapján készített *Mumu* című előadását, Venjamin Filsztinszkij adaptációjában és rendezésében. A produkció nem volt rövid, és egyáltalán nem volt pergő. Hogy miért került mégis hatása alá mindenki - beleértve engem is -, az csak azzal magyarázható: szinte megfoghatatlan költőiséggel, bájosan használt realizmussal, hihetetlenül ízlésesen visszafogott vaskos népi humorral, csodálatosan „alul világított" sötét tónusú színpadképekben jelenítették meg a múlt század eleji történetet. Az a közösség, amelybe a főhős Geraszim kutyájával együtt betoppan, egyfajta „Bolondfalva". Egymás hegyén-hátán éldegélnek itt az emberek, mint az *Éjjeli menedékhelyben,* csakhogy itt senki sem fogja fel helyzetük „drámaiságát", hisz ez adatott nekik mindöröktől fogva. A rendező belekomponálta a képbe Turgenyevet is, és néha (magnetofonról) kommentálja az eseményeket. Ez a kissé didaktikus megoldás sem volt zavaró, hála a színészeknek.

Az előadás után angol, svéd és belga barátaimmal beszélgettem, kíváncsi voltam, ők hogyan értékelik a látottakat. Elvégre hozzájuk ritkábban jut el szovjet előadás, s ők maguk is inkább csak fesztiváltapasztalatokkal rendelkezhettek. Megállapítottuk, hogy a látott produkció ugyan kirakatjellegű, csakhogy ez a kirakat már más boltba enged betekintést, mint pár évvel ezelőtt. Az olasz sajtó első

reagálása is ez volt: „Glasznoszty a színpadon."

Ha a glasznoszty a közönség lelkes ünneplése mellett egy Turgenyev-adaptációban mutatkozott meg, akkor képzeljük el a nézők döbbenetét, amikor a vilniusi Gyermekszínház *Négyzet* című, a sztálini deportálásokról szóló előadását láthatták. Gyermekszínházban ennél drámaibb produkciót még nem láttam.

A darab - melyet Eimunst Nekrosiusz írt és rendezett - „flash back" szerkezetű. Egy idősebb férfit orvosi vizsgálatra kísér a felesége. Amikor a röntgenre kerül sor, az orvost nem látjuk, csak a hangját halljuk, amint utasításokat oszt a betegnek. E magnóhang hatására idéződik fel a férfi Gulág-múltja. Az orvos mint táborparancsnok kerül a színre, állandóan hangtölcsérbe ordibálva egzecíroztatja a rabot, aki a szemünk láttára a megaláztatás minden stációján keresztülmegy. A színpadkép egyszerre barakkbelső és fogolytábor, a néhány jól elhelyezett tárgy erős jelzéssel szolgál az atmoszféra felidézéséhez. Világos szerkezetű, megrendítő egyfelvonásos, mely messze meghaladja a gyerekszínház nálunk eddig elfogadott kereteit.

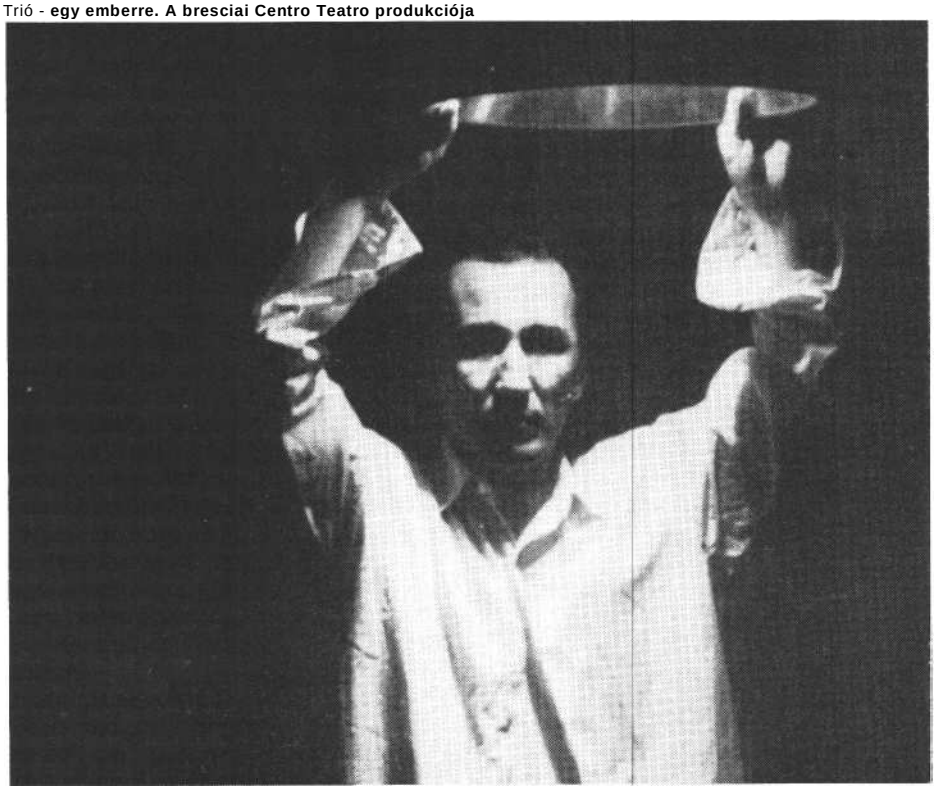
Az élmény még dolgozott bennünk, amikor beültünk az Assenbla Teatro Gabriel García Marquez egyik novellájából készült előadására. (Ez a produkció programomban vastagon aláhúzva szerepelt, a vastag vonal az előadás végére átcsúszott a címre.) Zajos, külsőséges, értelmetlen, dilettáns, unalmas, fárasztó, túlhaladott... - miért legyek udvariasabb, ha még a házigazdák közül is sokan elszöktek a nézőtérről, otthagyva minket, megszeppent külföldieket?!

No, nem baj, gondoltuk magunkban, majd a bergamói Teatro Tascabile másnapi szabadtéren tartandó *Csavargók vagyunk* című előadása kárpótolni fog minket! Jól is kezdődött. Egy parkban Strausszenére hatalmas gólyalábakon estélyi ruhás hölgyek és urak keringőztek. Egy hölgy unatkozó arckifejezéssel néhányszor körbelovagolta a nézőket. Majd hirtelen vége lett a mulatságnak, a színészek felkerekedtek, hogy a park másik végébe csalogassák a közönséget. Aha, ott lesz az előadás - felkiáltással követtük őket. Három óra múlva beismertem, hogy ennyire még nem vontak be darabba, mert annyira fáradt lettem a parkbeli csavargástól, hogy alig vártam egy kevésbé avantgárd előadás kezdetét, melyet pihepuha bársonyszékből lehet nézni.

És megint az oroszok, a moszkvai Studio Celovek. Petrusevszkaja *Cinzano* című műve. Három srác a színpadon, egy lepusztult lakás, sok alkohol és életide-

Mumu. A leningrádi Kis Színház előadása

Trió - **egy emberre. A bresciai Centro Teatro produkciója**



genség. Sztanyiszlavszkij keverve Lee Strasberggel. Improvizáció felsőfokon. Bravúros részegségi jelenet alkalmi ütőhangszerekkel kísérve, és legalább kétperces néma csönd, alig-fénynél, cigarettázgatva. Most is irigykedtem a technikára, de nem az elektronikaira, hanem a színészire. Nagy különbség. És hatalmas siker.

Azért volt olasz siker is. Az Accademia Perduta nevű társulat teljesen hagyományos „brum-brum-macis" előadása. Volt itt szállongó szappanbuborék, kettényíló fal, beatzenére táncoló varázsló, nézők közé menekülő királyfi, „Nem láttátok, hol van a boszorkány? De igen, ott van mögötted!" - és boldogan sikoltozó kisgyerekek, akik mindent felfogtak ebből az előadásból, csak azt nem, hogy ízlésüknek felnőtt bácsik adtak egy jókora pofont. Az olasz házigazdák ezúttal is elszivárogtak a nézőtérről, és az előcsarnokban a szovjet előadások hatását elemezték széles mozdulatokkal.

A moszkvai Gyermekszínház Andersen meséjéből, *a Császár csalogányából* csinált nagyszerű politikai hiperbolát, feltehetőleg a gyerekek számára is élvezhetőt. A hatalom és a művészet viszonya talán nehezen emészthető, de a játékstílus és az előadás formája minden korosztály számára magával ragadó és szórakoztató. A színészek minden pillanata hiteles, még a ripacsos momentumokban is. Pantomim és ritmusjáték, többszólamú éneklés, felosztott hadarómonológ húsz emberre, újabb és újabb rendezői-színészi remeklések sorozata. Es politika, politika mindenütt.

Láttam még múzeumba illő *Anna Frank naplóját* (a torinói színháztól), mozgásra és világítási effektusokon alapuló experimentumot a Teatro Gioco Vita előadásában, de a fesztivál végére egyöntetű lett a vélemény: színházat csak a szovjet produkciók jelentettek. Teher alatt nő a pálma? Igen. De az se baj, ha leveszik róla a terhet, mert teljes pompájában és szépségében akkor mutatkozhat meg.

Es még valami: egy gyerekszínházi fesztivál is jelenthet színházi élményt, ha az illető színházak feladatukat elmélyültséggel, szakmai komolysággal és mindent kifejezni akarással valósítják meg. Ennyit a kérdőjelekről és a vastagon aláhúzott előítéletekről.

TAKÁCS ISTVÁN

Hét nap gyerekvilág

RITEJ Lyonban

A motelpanelokból összerakott pavilon a város legnagyobb terének, a Place Bellecournak a keleti sarkában állott. Úgy alakították ki, hogy az előcsarnokból egy zárt, átriumszerű térségbe jutottunk, ezen túl pedig hatalmas, cirkuszi sátorhoz hasonló csarnok következett. Az átrium körül helyezkedtek el a kicsiny, de minden szükséges berendezéssel felszerelt irodák - természetesen komputerekkel, fénymásolókkal, villanyírógépekkel, adattárolókkal. A színes zászlókkal díszített bejárat mellett hatalmas táblán virított a RITEJ plakátja: a betűszó J betűjéről elrugaszkodó fura, nagy orrú, köpenyeskardos figura, amint éppen elröppen egy nagy sárga folt (a hold?) felé. A pavilonban állandóan jelen volt a lyoni televíziósok egy csoportja, rádióriporterek dolgoztak. Az egész szervezést talán tíz ember végezte. Minden azt jelezte: az esemény jelen van. a város életében.

A RITEJ (Rencontre Internationale du Théâtre et des Jeunes Spectatures - A színház és a fiatal nézők nemzetközi találkozója) május 29. és június 10. között rendezte meg bemutató- és vitasorozatát Lyonban. A francia nagyváros - a „kis Párizs", ahogy gyakran emlegetik - nagy összeggel segítette a rendezvényt. A másik támogató a francia kulturális minisztérium volt, de rajtuk kívül főszerepet játszott a szervezésben is a lyoni, épp húszesztendős Théâtre des Jeunes Années, amelynek igazgatója, Maurice Yendt egyben a találkozó művészi vezetője is. Patronálta a rendezvényt az ASSITEJ (Assotiation Internationale du Théâtre de l'Enfance et de la Jeunesse), amelynek magyar tagozatát képviseltem Lyonban. De támogatta a fesztivált még további vagy harminc különböző intézmény és szervezet, vállalat, bank és kiadó.

Nyolc országból

A találkozóra nyolc országból érkeztek csoportok és előadók. A házigazda franciák hét produkciót mutattak be, a többit az Ausztráliából, Guatemalából, Kanadából, Mexikóból, az NDK-ból, az NSZK-ból, Olaszországból és a Szovjetunióból jött vendégektől láthatta a közönség és a szakma sok országból jelen levő képviselője. Az előadásokat kilenc különböző helyszínen mutatták be. Ez két okból volt érdekes. Egyfelől nagyon jól választották meg, melyik produkció hová illik, milyen színpad, nézőtér a legmegfelelőbb hozzá, másfelől - mivel ezek a helyszínek a nagy kiterjedésű város legkülönbözőbb pontjain voltak - az utazás a külvárostól a városközpontig felért egy városnéző sétával. (Mellesleg: a RITEJ-en résztvevők ingyenes utazásra jogosító igazolványt kaptak, a lyoni közlekedési vállalat ily módon szponzorált...)

A meghívott produkciók nyilvánvalóan azért kerültek a programba, hogy minél szélesebb skálát mutassanak be arról, amit manapság a világ különböző tájain gyerek- és ifjúsági színháznak neveznek (vagy ami annak nevezhető).

A Lyonban töltött egy hét alatt nyolc előadást láttam, a produkciók felét. Nem tudom, ekkora „mentés" alapján lehet-e általános tanulságokat levonni, de valószínű, hogy valamennyi előadás ismeretében sem lenne sokkal több alapom a konklúziók leszűrésére. Azt hiszem, a különböző tanácskozások, viták - minden napra jutott belőlük több is - inkább csak állapotrajzot adtak, valamiféle helyzetjelentést: hol tart ma a gyerekeknek és a fiataloknak játszó színház. A stílusok, témák, eszközök, tradíciók, kultúrák és civilizációk tekintetében e tizenhat előadás alapján is fantasztikus szóródás regisztrálható, s a szakma alighanem csak abban érthetett egyet, hogy a gyerekek és a fiatal nézők számára gyakorlatilag mindent lehet játszani, és mindenféleképp, minden eszközzel és stílusban.

Az ismeretterjesztés mint színház

Esetleg fordítva: a színház mint ismeretterjesztő fórum. Illetve: ha ismeretterjesztő célzatú egy előadás, akkor színház-e még vagy már?

Lyonban két produkciónál merültek fel ezek a kérdések. Az egyik egy ausztrál bennszülött csoport *Az álmok ideje* (Dreamtime) című produkciója volt. Ebben nyolc, az őslakos tjapukai (esőerdei emberek) törzsből származó férfi egy dramatikus játék keretében idézte fel a kőkorszakbeli emberek életét, a civilizáció első vívmányainak megjelenését.

Vagy talán nem is dramatikus játék volt ez, hanem ősi rituális tevékenységek felidézése? (Esetleg épp ettől vált a mi európai szemünkben dramatikussá?) Az ágyékkötőre szorítkozó jelmezt előttünk, a színpadon egészítették ki arc- és testfestéssel; a tűz, a vadászat, a harc ünnepére készülődtek; ellenséges törzsbelit fogtak el és vetettek alá kínzásoknak, próbáknak, miközben a legtermészetesebb módon, pálcapörgetős módszerrel tüzet

csiholtak, ágakból, kövekből fegyvert eszkábáltak; áldozatokat mutattak be; zeneeszközöket faragtak, és egészen fantasztikus technikai megoldásokkal (legalábbis nekünk annak tűnt a kettős hangon való éneklés, a dallam közbeni folyamatos levegővétel s a hasonló „trükkök") zenéltek, illetve énekeltek. S miközben nyomon követhettük a kőkorszaki ember életének fontos mozzanatait, a primitív civilizáció kialakulásának rítusát, a szereplők magyarázták is, amit csináltak, amit láttunk. A túlnyomórészt gyerekekből álló közönség (a szervezők ügyeltek arra, hogy lehetőleg a produkciókhoz illő korú nézőket ültessenek be a nézőterekre) ámulattal figyelte a színpadot, s bár az angol magyarázatokat talán nem teljesen értették, mindent pontosan követni tudtak. Egy talán ötvenezer éves civilizáció ködbe vesző múltját idézték meg a színészek (szereplők? „Őserdei emberek"?) - s ezért nagyon kiábrándító volt, hogy a körülbelül egyórás produkció végén penetráns, amerikai show-műsorra emlékeztető finálét biggyesztettek, pop-dallamokkal, diszkó-koreográfiával.

A másik ismeretterjesztő jellegű produkció egy különleges, egyszemélyes színház volt. A téma: hogyan jutott el a francia társadalom arra a pontra, amikor a forradalom már elkerülhetetlenné vált, hogyan festett ekkora társadalom különböző osztályainak helyzete, milyen szinten volt az ipar, a kereskedelem, a mezőgazdaság és a tudomány? Ez így, elsorolva unalmas és száraz tanórai feladatmegoldásra engedne következtetni. Ám a hatalmas ismeretanyagot remekül kitalált formába sikerült önteni. Az előadás egy szűk óvárosi utca régi, talán XVI. századi házában, egy emeleti, hatalmas, sokszobás, de üresen álló lakásban „játszódott", mégpedig úgy, hogy a nézők - egyszerre talán harmincan - végigkísérték a szobákon a színészt, aki ezt az ismeretterjesztést prezentálta. Mindegyik szobában más mozzanatokra tért ki a szöveg és a játék. Állva figyeltük, mint mutatja be a már nem fiatal André Geyre például a háború következményeit egy kis halom föld és néhány legó-házacska segítségével, vagy miként érzékelteti a társadalmi különbségeket azzal, hogy pillanatok alatt egy főúri, egy polgári és egy paraszti asztalt terít meg, s pusztán az asztalnemű kiáltó másságával fejezi ki a társadalmi és vagyoni különbségeket. Máskor körbeültük a színteret, s figyeltük, hogyan dolgozott a nyomdász, a kereskedő, vagy hogyan alkotott írópultjánál a felvilágosodásnak ez vagy az a nagysága. Az ismeretanyagot közlő, kitűnően szerkesztett szöveghez nagyon jól megválogatott kellékeket párosított a művész. Ugyanakkor színészi alakítás is született, hiszen Gayrenek mindent el kellett játszania, elő kellett adnia, alakokat, foglalkozásokat kellett megszemélyesítenie. Ráadásul az alap egy angol utazó élménybeszámolója, tehát a színész egyszerre volt az angol szerző, meg az a színész, aki a tíz-valahány

Jelenet az ausztrálok előadásából

A mexikói produkció egyik látványos figurája

helyszínen megjeleníti a szöveget. A megfelelő pillanatokban a színész a közönséget is bevonta a játékba, főleg a gyerekeket. A bő másfél órás produkció komplex módon valósított meg valami nagyon nehezet és bonyolultat: gondolkodva és gondolkodásra késztetve vezette el a nézőket-résztvevőket egy nagy korszak számos fontos összetevőjének és jellemzőjének a megismeréséhez. Nem merném azt mondani, hogy ez nem volt gyerekszínházi teljesítmény, mint ahogyan az ausztrálokéról sem állítható, hogy nincs helye egy ilyen találkozón.

Latin-Amerika sebei

Szélsőségeket mutatott a Latin-Amerikából választott két előadás is. Az egyik egyszemélyes produkció volt, a Teatro Vivo nevű guatemalai „csoport" előadásában. *Az Ixok* című játék hősnője egy guatemalai asszony, akinek a sorsát, szenvedéseit, kevés örömét és még kevesebb boldogságát mutatta be a színésznő, a kicsiny és törékeny Carmen Samoyoa. Mellette csak a zenét is szolgáltató és a szövegválogatásban is segítő Edgar Flores volt a játék résztvevője.

Ez a monodráma csak úgy volt megítélhető, ha megpróbáltunk belehelyezkedni a guatemalai körülményekbe, abba a közegbe, amelyben a játék létrejött és amelyre hatni kívánt. Így mindjárt könnyebb volt elfogadni azt a hol túlédesített, hol túldramatizált, szenvedélyes, de gyakran csak szenvelgő játékstílust, amelylyel e hétköznapi asszony sorsát a sorstragédiák szintjére próbálta emelni az elő-adás. A játékban, gesztusokban, arcjátékban, dinamikában mi túl sok külsőlegességet, erőltetettséget és naivitást éreztünk. De ha arra gondoltam, hogyan játszhat a színésznő egy guatemalai falu asszonyai előtt, másképp kellett értékelnem ezt a végső soron tisztességes és becsülendő indulatokkal teli játékot.

Más formában szólt a latin-amerikai fájdalmakról és sebekről a mexikóiak játéka. A Teatro y Danza Nahuatl látványos pantomimjátékot mutatott be a spanyol hódítás korából. Szép testű táncosok dús aranyozású, szép fejdíszekkel, kosztümökben, esztétikus mozgással, nem kevés pátosszal és teatralitással adták elő azt, hogy az ősi mexikói királyság hogyan pusztult el a gaz spanyol hódítók kegyetlen csapásai alatt. S hogy ne csak a tragikus pusztulás élményét vigye magával a néző, egy mesés reinkarnáció adja tudtunkra: Tenochtitlan meghalt ugyan, de szelleme él, s a nép ősi szabadságvágya elpusztíthatatlan.

Kissé ironizálva mondtam mindezt, mert a játékban bizony sok volt a modern latin-amerikai népi együttesek stílusából, s ellentétben az ausztrálok spontaneitásával - itt világosan láthattuk: ez egy színpadi produkció, talán idegenforgalmi célokra is használható „mexikói specialitás". De egy-egy pillanatra még ezen a „mexikói gyöngyös bokrétán" is áttörtek az ősi kultúra különleges értékei, meg a tiszteletre méltó szándék: az idegen megszállók elleni harc szükségességének a hangsúlyozása.

Forradalmi képeskönyv

Kézenfekvő volt, hogy a franciák a forradalom 200. évfordulójára is emlékeznek bemutatóikkal. Az egyszemélyes produkció mellett ezt egy látványosabb, sokjelenetes nagyszínházi előadással is megtették. A *Valmy dobjai* című darabot a lyoni Théâtre des Jeunes Années igazgatója írta és rendezte. Valmynál zajlott le az első jelentős - és győztes - csata a forradalmi erők és az idegen segítséget is igénybe vevő forradalomellenes csapatok között. A történet több párhuzamos szálból fonódik: arisztokrata összeesküvők, parasztok, párizsi kereskedők, a király és környezete jelennek meg a gyorsan pergő rövid jelenetekben. A játék célja kettős: meglehetősen széles társadalmi körképet akar adni az 1791-es esztendő viszonyairól, s meg akarja mutatni azt, hogy miként kapcsolódik be a vidékről Párizsba feltóduló parasztok két képviselője a forradalmi eseményekbe, hogyan értik meg lassan azt, mi is egyáltalán a forradalom, azaz milyen ellentmondások és buktatók során át „tudatosod-nak".

De az előadás nem tudott igazán érdekes eseménysorrá összeállni, drámáról pedig szó sem volt, jobbára csak nem túl eredeti illusztrációkat kaptunk szövegben, játékban, szituációkban. Ráadásul ez a fiataloknak elképzelt előadás a sok apró jelenet ellenére is unalmas és vontatott volt.

Két hivatásos társulat - „Keletről"

Ötven-valahány hivatásos ifjúsági színház működik a Szovjetunióban, amelyek az Ifjú Nézők Színháza gyűjtőnév alatt ismertek. Az NDK-ban négy ilyen főhivatású ifjúsági színház található. A Szovjetunióból a Don menti Rosztov társulata, az NDK-ból a drezdai Theater der Jungen Generation mutatott be egy-egy elő-adást.

A rosztovi előadás egy raktárból átalakított ifjúsági szórakoztatóközpont óriási csarnokában, nem színpadon, hanem egy rockzenekarok által használt nagy dobogón kapott helyet. Nem véletlenül. A *Kutyák* című rock-musical pontosan ide illett. S a rögtönzöttnek ható nézőtéren helyet foglaló tizen- és huszonévesek nagyon természetesnek is vették ezt a helyszínt.

A darab tulajdonképpen laza cselekményfonálra fűzött, inkább számokból és táncokból összeálló rock-dráma, amely a kutyák társadalmában játszódik. Ám ezek a kutyák feltűnően ember jellegűek, s bár a különböző típusok jól elkülöníthetően viselnek kutyavonásokat is, senki nem hiszi, hogy valóban kutyákról van szó. Ez a kutyatársadalom éppoly tagolt, konfliktusoktól tépett, ellentétektől feszülő, mint bármely mai ifjúsági közösség. Megvan a maga gondja-baja, benne az erősek agresszívek, a gyöngék félnek, az ügyeskedők ügyeskednek, a bátor szívűek merészek. De van valami, ami különösen nyomasztó: az ember, noha személyesen meg sem jelenik, rátelepszik erre a kutyavilágra, és elnyomja, megfélemlíti, kizsákmányolja, beléfojtja a szót és a gondolatot, behatárolja mozgáskörét. Ettől ez a fiatal közösség lassan tönkremegy, felbomlik, saját konfliktusait még tragikusabban éli át, és végül a felsőbbrendű, elnyomó hatalom képviselői, a sintérrendőrök az egész kutyabandát egy óriási, félelmetesen undorító, véres PVC-zsákba dobálják.

Kemény következtetésekre késztető kemény játék, bár tagadhatatlanul sok benne a naivitás és a kezdetleges dramaturgiai és színi megoldás. De az nyilvánvaló, hogy a mű a rosztovi viszonyok között nagy-nagy lázadás. (A darabot sokáig nem is engedték bemutatni!) Ami a rendezést illeti, az bőven él a nálunk annak idején *az Evitában* feltűnt PVC-fóliákkal, a színes fényekkel, a kemény, olykor agresszív mozgásanyagú táncokkal, az akrobatikával. A fiatal színészek jól mozognak és énekelnek, megfelelő a zene is (amelyben *a Hair* motívumai éppen úgy kimutathatók, mint a Ribnyikov már-már klasszikusnak számító műveiéi, a *Joaquin Murietáé* és *a Junó és Avoszé,* mint ahogy a Zaharov-féle rendezői megoldások is felismerhetőek).

A közönség nagyon jól fogadta az előadást; pontosan megérezte, hogy a kutyaság itt csak álca, s a játék lényege egy nagyon is aktuális politikai-társadalmi szituáció felvázolása, bizonyos elemzése és drámai kiélezése. (El tudnám képzelni, hogy ez az együttes hozzánk is ellátogasson.) Jól menedzselték magukat: francia és angol nyelvű műsorfüzetet hoztak, melyben a darabról s a színházról minden fontos tudnivaló benne volt.

Jelenet a Valmy dobjai című francia előadásból

Egészen másfajta képet nyújtott a drezdai előadás. Ők egy Hamlet-parafrázissal érkeztek, mely A *kis dán herceg* címet kapta. Sajátos ötletekkel dúsították fel a dán királyfi történetét. A kis Hamlet herceg például egy deviáns és némileg debil kamaszra hasonlított, aki az első jelenetben fojtogatósdit játszik a bugyuta, gyermekded, semmit sem értő, riadt és megfélemlített Ophéliával. Claudius, a trónbitorló úgy fest, mint *az Ármány és szerelem* Wurmjából és egy mai szemüveges apparatcsikból egybegyúrt, főnöki előszobában lapuló intrikus és főmegfúró. Hamlet, a királyi atya kerouaci csavargókat idéző szerelésben eleven valóságában is feltűnik, és túlkoros hippikére emlékeztető hangnemben tárgyalásokba bocsátkozik Claudiusszal. Ophéliát a fiúk - azaz Hamlet - helyett a babái érdeklik (ami egy ilyen Hamlet esetében nem is csoda), Hamlet olykor úgy viselkedik, hogy az Arany János által Osrickra kitalált jelző, a pőcsik illik rá... Az effajta modernkedésnek semmi értelme, *a Hamletet* ezzel nem lehet „eladni" a fiataloknak - akik az előadást már az első rész közben is nagy tömegben otthagyták. Holott itt is volt rockzene, tánc, és színes fények is pörögtek.

Hamupipőke, a madarak lánya

A Rhône-parti szép és gondozott óvárosi negyed egyik picike terén két öreg ház egybekapcsolásával született meg a Théâtre les Ateliers, amelynek kétszáz személyes „nagytermében" láthattunk egy *Hamupipőke*-feldolgozást; a Grimm-mese alapján készített *A madarak lányát a* Théâtre du Pélican nevű félamatőr együttes játszotta, amely egy Clermont-Ferrand melletti kisvárosból érkezett. A társulat mindössze hat színészből áll, köztük csak kettő férfi. Sok hasonló kis csoport működik Franciaországban, de a legtöbb nyugati országban is. Egyszerű körülmények között, elsősorban a játékra koncentrálva, a gyerekek' iránti nagy-nagy szeretettel játszanak. Támogatást a községi, városi szervektől kapnak, s ebből meg a bevételükből szerényen megélnek. Akik e társulatokban játszanak, komolyan gondolják, hogy küldetést teljesítenek. Kitűnő felkészültségű, sokoldalú színészek; egy-egy előadásban öt-hat szerepet is játszanak, díszleteznek, világítanak, igazi színházi mindenesek.

Ez az előadás azzal tűnt ki a többi közül, hogy az untig ismert mese szellemes, ironikus, gyerekfantáziára építő, franciásan könnyed variációja. Megtalálhattuk benne a gyerekek számára készülő rajzfilmek perszíflázsát és az édeskés mese elegáns kifigurázását is. A díszletek a mesekönyvek kedvesen irreális illusztrációit idézték, egyszersmind elmés praktikussággal lehetett őket mozgatni, s így a szereplők játék és szöveg közben szinte észrevétlenül átdíszleteztek. Bátran éltek a gyerekek közismerten kiváló asszociációs érzékére alapozott megoldásokkal. Nem gügyögtek, és nem vélték, hogy a gyerek eleve primitív. A játék, a mozgások, a gesztusrendszer, a hanggal való karakterizálás olykor kicsit bábszínházias volt, máskor nem kevés csipkelődéssel a rajzfilmsorozatok ismert ötleteire utalt. Jó, bár nem új ötlet volt, hogy a játékot végigkísérte két varjúfigura: egy lány és egy fiú. A lány cserfes, duzzogó, kotnyeles, szeleburdi, türelmetlen, butuska és nagyszájú, a fiú morgós, nehézkes, bölcselkedő, fölényeskedésre hajlamos, vajszívű, gáláns és melankolikus - de még százfélék. Ok irányították a cselekményt, kommentálták a fordulatokat, biztatták a szereplőket, mindenről volt véleményük, és időnként hajba is kaptak, majd kibékültek. S hogy a játék még inkább játék legyen, villámgyors átöltözésekkel a lányvarjú játszotta Hamupipőke egyik gonosz mostohanővérét, a fiúvarjú meg a hófehér paripán érkező királyfit. De voltak ők ajtónállók, szolgák és bálozó „tömeg" is. A nézők - öt és tizenöt év közöttiek - önfeledten követték ezt a pompás játékot, amelyből sugárzott: a színészek is élvezik. A látott előadások közül ezt egyedül ebben lehetett érzékelni.

Tanulságok (talán)

Négy megjegyzést kockáztatnék meg:

Egy: a látott produkciók - bár különbözőképp, más és más szinten, eltérő intenzitással - valamilyen módon, de jól érzékelhetően tükrözték azt a társadalmi közeget, amelyben létrejöttek. *A Kutyák* vagy A *kis dán herceg* éppúgy megmutatott valamit a szovjet vagy az NDK-beli valóságból, mint mondjuk a guatemalai játék a magukéból.

Kettő: a fentiekből fakad, hogy több' előadás nagyon világosan hozzá is szól ahhoz a valósághoz, amelyben létrejött. Véleményt mond, kritizál, tiltakozik, vagy éppen azt mondja: minden jól van. Tehát ez is lehet egy ifjúsági és gyerekszínház feladata.

Három: meg kell szoknunk, hogy manapság Európában és a világban a gyerek- és ifjúsági színház fogalma sokkal tágabb, mint azt itthon sokan gondolják. Tematikában, formákban, stílusokban. szervezetileg szinte végtelenek a lehetőségek, s ugyanilyen sokfélék az igények és a törekvések is. Nincs egyetlen főirány., csak különböző irányok léteznek, és ezek között rengeteg a rokonszenves, okos és valóban gyerekcentrikus.

Négy: ehhez a műfajhoz egy kis gyerek- és ifjúságlélektani, szociológiai meg pedagógiai és politikai felkészültség és képzettség, valamint nagy-nagy áldozatkészség és hivatástudat kell. Nem is beszélve a szakmai tudásról és a tehetségről!

SZÁNTÓ JUDIT

De hol az a Margit?

Kocsis István drámája Veszprémben

Mindenekelőtt a műfajt tisztáznám. Noha a színlapon a cím alatt a „tragédia" megjelölés szerepel, Kocsis István új műve nem lehet tragédia, legföljebb tragikus történet, minthogy a tragédia drámai műfaj, *az Árpád-házi Szent Margit* pedig - méghozzá nagyon is tudatosan - nem dráma. Inkább színpadi elbeszélés, újfajta legenda, amely laza epizódokat sorjáztat egymás mellé, rendszeresen megszakítva lírai közjátékokkal, dalbetétekkel, rituálékkal. Az egyes epizódokban a felek jóllehet kifejtik álláspontjukat, de nem drámai, hanem részben tényközlő-hitvitázó, részben retorikus módon, majd a következő epizód nem az előzőből következik, hanem egy új szembenállást mutat be, vagy régebbi álláspontok újbóli kifejtését tolmácsolja.

Persze rögtön leszögezném: ezt korántsem tartom hibának. Hol vagyunk már a klasszikus formák hegemóniájának korától! A XX. században, mint köztudott, a legtöbb színpadi mű - a változatlanul klasszicizáló bulvárdarabokat kivéve - önmaga teremti meg és definiálja saját formáját, és a hatásvizsgálat kritériumai műről műre változnak. Sőt, Kocsis, témáját tekintve, végeredményben szerencsés kézzel nyúlt vissza a középkori legendák és misztériumjátékok formájához, a regölő György barát félig narrátori funkciójú beiktatásával még egy csipetnyi magyar ízt is kölcsönözve e hajdani nemzetközi műfajnak.

Tisztán dramaturgiai szempontból egyetlen komoly kifogás emelhető a mű ellen: a hagyományosan drámai, vagyis jellemfordulatokat tételező mozzanatok felelőtlen kezelése. Ennek legeklatánsabb példája IV. Béla király ábrázolása, aki először szembehelyezkedik leánya eretnek népi-nemzeti, önjelölt politikusi törekvéseivel, majd csodaszerű módon hirtelen-váratlan megtér, és Margit mellé áll, ami belefér ugyan a legenda lazább logikájú követelményrendszerébe, ám egy királyi reálpolitikushoz már kevésbé illik. De még ez is hagyján, sok a király is ama bizonyos damaszkuszi úton, ámde ezután Béla egyszerűen eltűnik a cselekményből, s csak Margit magára maradásából következtethetünk rá, hogy legalábbis megfeledkezett leányáról, ami még egy legendai Paulushoz sem illik. Mindenesetre Margit úgy szenvedi el passióját, hogy sem Béla esetleges meddő szövetségesi próbálkozásairól, sem elpártolásáról nem értesülünk, s legközelebb már csak akkor látjuk, amikor merőben atyai fájdalommal borul leánya halottas ágyára, miáltal drámai funkciója értelmezhetetlenné válik.

Az igazi probléma azonban a központi figura, Margit alakjában rejlik, ennek megoldatlansága teszi zavarossá, (nem középkoriasan) naivvá, végső soron fölöslegessé a művet.

Árpád-házi Szent Margitról sokat tudunk, s tudatunkban a legenda és a történelem ténylegesen rögzített elemei már szinte felbonthatatlanul eggyé forrtak azzal, amit Gárdonyi Géza és Kodolányi János költöttek hozzá, minden írói fantázia ellenére is végeredményben a legendával konzisztensen. Tudjuk, hogy apja által a tatárdúlás idején Istennek ajánlott áldozat volt, akinek, felcseperedvén, a rákényszerített fogadalom vérévé, saját legszentebb meggyőződésévé vált, s ennek szellemében élte le szenvedésekkel és lemondásokkal teli életét, amely az ő számára az elképzelhető életek legszebbike volt. Ha az egyház boldoggá avatta - Margit soror valóban boldog lehetett. Ismerjük csodatetteit, melyek valóságmagva a sanyargatások által átszellemített test, az eksztatikus lélek emberfölöttivé hevült teljesítményeiben csak úgy gyökerezhetett, mint a példás élettől megbűvölt, babonás hiedelmekre amúgy is kész közeli és távoli környezet rajongásában és önszuggesztiójában. Egyszóval Margit-képünk hozzátartozik nemzeti mitológiánkhoz; megvannak azok az évszázadok alatt kiformálódott keretei, amelyek között az írói fantázia mozoghat.

Kocsis István azonban e keretek közé egy olyan hipotézist csempész, amelynek Margithoz vajmi kevés köze van (és lehetett). Nem pusztán arról van szó, hogy midőn a dráma Margitja önálló politikai-kultúrpolitikai programmal fellépve felkarolja a magyar nyelvű vallási irodalom ügyét, és ezzel hadat üzen nemcsak a latin nyelvű egyházi műveltségnek, hanem az egész fennálló egyházi hierarchiának, akkor Kocsis az eredeti legenda (és az egykorú valóság) semmilyen mozzanatára nem hivatkozhat; inkább az a baj, hogy ez az attitűd szöges ellentmondásban van az egész Margit-imázzsal, hiszen a szent hercegkisasszony vakon engedelmes leánya volt az egyháznak, amellyel legföljebb annyiban szállt szembe, hogy túl komolyan vette parancsait, és kivált királylányhoz képest illetlenül kegyetlen aszkézissel gyötörte magát.

Es az írói szabadság? - vethetnék érvelésem ellen. Margit képviselt egy ügyet; ki tilthatná meg az írónak, hogy egy egészen más ügy hitvallójává tegye? Nos, voltaképpen senki. Elvégre drámát lehetne írni Kossuth Lajosról is, amint életét teszi fel az üldözött leányanyák ügyének felkarolására, avagy Károlyi Mihályról, aki minden ellenállással dacolva szerb nyelvű óvodákat akar alapítani; bátor, harcos férfiak voltak, az ekképp rájuk oktrojált ügy is nemes lenne, a leány-

Kocsis István: Árpád-házi Szent Margit (veszprémi Petőfi Színház). Fazekas Zsuzsa (Margit) és Czikéli László (Béla király)

anyákra éppúgy ráfért a pártfogás, mint a nemzetiségi kisdedekre (avagy a középkori magyar nyelvű irodalmiságra), hát miért ne? Csak épp értelmet lelni nehéz az ilyen vállalkozásban; ahogy az ismert vicc poénja mondja, a szóban forgó hősöket „nem ezért szeretjük".

Valaki, további ellenérvként, itt közbeszúrhatná: na és A *Nyulak Margitja?* Spiró Györgynek nem vetem szemére, hogy ugyanezt a Margitot egy politikai gyilkosság áldozatává nevezi ki, ugyancsak minden forrásbázis nélkül? Nos, először is Spiró elképzelésének volt némi alapja, hiszen a krónikák is följegyzik, hogy Margit, amikor Ottokár cseh király kezét visszautasította, valóban magára vonta királyi atyja neheztelését. De ami ennél fontosabb: *A Nyulak Margitja* politikai parabola, amely elsősorban nem Margit királylánytól szól, hanem egy jellegzetesen hatalmi manipuláció mechanizmusáról rántja le a leplet. Spiró olyan műfajt választott, amely elbírja, sőt megköveteli a tények (el)csúsztatását.

De akármilyen laza is a kapcsolat Spiró és Kocsis műve között, talán mégis ennek fonalán jutunk el a lényeghez. A történelmi anyagot felhasználó drámaíró ugyanis, ha érvényes művet akar írni, kettőt tehet: vagy viszonylag híven megőrizve a ránk hagyományozott tényeket, azokból von le máig, sőt éppenséggel mára érvényes következtetéseket, vagy mai konstellációkhoz keres, a történelemmel meglehetős szabadon bánva, történelmi illusztrációt. Az előbbi utat járta például az István királyról vagy IV. Béláról író Szabó Magda, Széchenyi-drámájában Eörsi István, több művében is Páskándi Géza, míg az utóbbi megoldást Spiró említett műve mellett több ízben is választotta Sütő András vagy Székely János. Ideális esetben, főleg az első utat választó műveknél, akár az író szándékain is túlmutató termékeny kölcsönhatás jöhet létre múlt és jelen között; a múlt hiteles feltámasztása átvilágítja a jelent, a modern értelmezési és látásmód viszont átszínezi a múltról alkotott képünket.

Hogy Kocsis műve nem sorolható az első csoportba, arra már utaltam, hiszen Margit-képe merőben önkényes fikció. Így tehát maga hatalmazza fel kritikusát arra, hogy a második megoldás körül kutakodjék: nem lehet-e, hogy a szerző ízigvérig mai mondanivalót vetített vissza a múltra, eszerint joggal ignorálva mindennemű történelmi hitelességet?

A legelsőbb kínálkozó válasz e kérdésre művészi természetű: a politikai parabola intellektuális műfaj, kristályos logikát, keménységet és önfegyelmet kíván, és nehezen fér össze a gondolati kör-

Jelenet a veszprémi nyári előadásból. Középen Fazekas Zsuzsa (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

vonalakat természetszerűleg feloldó énekes-táncos népi játék sajátszerűségével. De épp ezért érdemes kényesebb terepre merészkedve megvizsgálni: milyen is hát az a helyzet, amelyet Kocsis a mából a XIII. századba kíván vetíteni?

Hát igen. Adva van egy ország, amelyet iszonyú, már-már történelmi létét megkérdőjelező történelmi katasztrófa ért; a számok 1241-et mondanak, a tudat készséges automatizmussal iktat helyébe egy másik évszámot (évszámokat?). A jó szándékú uralkodó megpróbálja újjáépíteni a szétdúlt országot; népe érdekeit képviseli, de csak szűk napi dimenzióban. Ám ekkor támad egy másik, nála mélyebben gondolkodó és a nép mélyebb igényeire ráérző politikus, aki rájön: ennek a népnek a katasztrófa alkalmából az öntudata, a létébe s léte értelmébe vetett hite sérült meg, s az országot megmenteni, a jövőbe átmenteni csak úgy lehet, ha ezt az önmagába vetett hitet visszaadjuk a népnek, dacolva az uralkodó ideológiával s azzal a távoli hatalommal, amely ezt az ideológiát megtestesíti, s meghízottain (így az uralkodón) át közvetve az országra kényszeríti. A vakmerő vállalkozás, noha az uralkodó is (mint kezdetben utaltam rá: elég lankatagon) pártfogásába veszi, kudarcot vall; a politikus mártírhalált szenved.

Elég világos? Első látásra voltaképp igen, kivált ha eltekintünk a párhuzamnak attól a meglehetősen zavaró kisiklásától, miszerint a tatárjárásban a pápa aztán igazán teljesen ártatlan volt, és így tökéletesen értelmetlen a pápai követnek az az ígérete, hogy „1241 nem fog többé megismétlődni". De ami nagyobb baj: ha megpróbáljuk a mozzanatokat értelmezni, úgy különböző idősíkok, különböző politikai konstellációk kopírozódnak itt egymásra, nyíltabban szólva hol 1945 után vagyunk, hol 1953 és 1956 között, hol 1956 után, hol meg éppenséggel a legmaibb mában, és bár ez elvben gazdagabbá tehetné az asszociációs mezőt, a helyzet mégis az, hogy ezek a nyílt s nyílt anakronizmusokkal sokszor meg is fogalmazott áttételek a legkülönfélébb személyi konzekvenciák keresgélésére késztetik a verejtékező nézőt. Mondjuk, a pápa (vagy a tatár kán, ha már így egymásba mosódnak) mindig biztos (ámbár történelmünkben még az ő funkciója sem enynyire változatlan); de már Margit és Béla hol fellelhetők, hol nem, hol csak az egyik, hol csak a másik van jelen, hol egyik sem - ha a mára vetítjük a látottakat, például elég fájdalmas hiány mutatkozik Margitban. Es ezt az ingatag konstrukciót szegény Árpád-házi királylány törékeny válla már végképp nem bírja el-viselni - kivált ha tekintetbe vesszük, hogy soha semmi köze nem is volt hozzá.

Ördögi szerencséje e kusza műnek, hogy épp Vándorfi László kezébe került, aki ugyan a műsorfüzetben, elég pongyola fogalmazással, hitet tesz valamiféle küldetéses produkció szándéka mellett - „A hitekre éhes, szenvedő emberen kívül (?) egy társadalomnak kell tudni szembenézni az igazsággal, neki kell *a foglalkozást hivatássá* avatni, bejelenteni igényét a folyamatos gyónásra, feloldozásra" stb. -, de szerencsére amikor rendezni kezd, megfeledkezik róla, hogy a kéz Ézsauénak van álcázva, és saját jákobi kezével nyúl anyagához. Ebben pedig, a tőle eddigi munkái alapján igencsak távol álló politikai színház helyett, felfedez egy ideális terepet a maga mozgásszínházához, amelynek közismert mestere. Az ének, a tánc, csoportos mozgások megkomponálása valamelyest a *Csíksomlyói*

passióra emlékeztet, csak épp annak kiegyenlített, derűs méltósága helyett - amely Kerényi Imre kézjegye - Vándorfi sokkal vadabb, idegesebb, zaklatottabb módján, ami persze ehhez az anyaghoz sokkal jobban is illik.

Ha eltekintünk Götz Béla - igaz, vándorló, s a veszprémi várhoz alkalmilag adaptált - díszletének fölösleges tautológiájától, amely egy papírmasé s ráadásul nem is játszó templomocskát rak az amúgy is az egyház szupremáciáját hirdető, templomtornyokkal, keresztekkel, Szentháromság-szoborral ékes gyönyörű „natúr" háttér elé, akkor - Rátkai Erzsébet fantáziadús, a korhűséget merészen eredeti színekkel és formákkal megbolondító jelmezei révén is - makulátlanul szépnek mondhatjuk az előadás látványvilágát, amely ekképp a néző első számú, meghatározó élményévé válik. Vándorfi - Novák Ferenc koreográfusi közreműködésével egyforma erővel és találékonysággal komponál tömeg- és párjeleneteket. Kivált az apácák mozgatásában remekel: mozgással tudja kifejezni az áhítatot, a rettegést, a gúnyt, a hisztériát, az eksztázist, a lassú, ünnepélyes vonulásokban is irónia vagy szkepszis bujkál, a gyűlölködő körtáncokban is sunyító félelem; statisztákból varázsol közösséget, közhelyes reagálásokból tömegpszichózist. Négy rózsaszín ruhás szerzetes boschi hangulatokat, apokaliptikus iszonyt képes kifejezni; György barátot, Margit pártfogoltját, a magyar nyelvű kódexek üldözött szerzőjét pokolbéli ördögök s más fantasztikus figurák gyötrése kényszeríti bűnösnek nyilvánított tanai visszavonására. És még Margitból is mozgása, illetve mozdulatlansága marad meg emlékezetünkben: fanatikus áhítattól izzó imádkozása, már-már erotikusan gyönyörteli vonaglása, mikor korbácsolják, őrjöngő kerengése, mikor üldözői sarokba szorítják, kódexek metszeteit idéző haldoklása a színpadra merőleges, ferdén megemelt fekhelyén.

Való igaz: ebben a színházban jeles színészi teljesítmények nem születnek - a színészek inkább csak elmozogják a drámát, a további kifejezési eszközök terén közhelyes jelzésekre szorítkoznak. Akiknek több módjuk lenne a játékra, már csak azért is, mert ők keveset mozognak, azok is beérik a szűk minimummal: Borbiczki Ferenc (György fráter) lelkesült, a máskor oly érdekes és finom Fazekas István (pápai követ) a felismerhetetlenségig jelentéktelen, Spányik Éva (Olimpiádisz) kettős kötöttségű szerepében csak sápítozik, Lukács József (Marcellus fráter) konvencionálisan vált át sötét dogmatikusból hisztérikus neofitára, Czikéli László (Béla király) teljesen üres, Jászai László pedig Fülöp esztergomi érsekként csak méltóságteljes, holott neki, mint egyszerre papnak és magyarnak, bizonyos belső konfliktusa is lenne. Még a címszereplő Fazekas Zsuzsa legfőbb dicséretére is csak annyit mondhatunk, hogy színészi eszközei nem cáfolják (de nem is gazdagítják) azt, amit mozgásával kifejez. Talán csak az egy Hullan Zsuzsa alkalmaz, a féltékeny és intrikus Csenge nővér szerepében, komplexebb jellemábrázolást, és bíz valamit, mozgása mellett, például mimikájára is. Hihetnénk a látottak alapján, hogy Vándorfi László, a színpadi képek, látomások és mozgások mágusa, nem mestere a színészvezetésnek, vagy tán ez nem is érdekli igazán, de ezt cáfolja például a Veszprémben tőle látott *Lila akác*, amely telve volt pompás színészi munkákkal, többek között az itt fellépett színészek egynémelyikéével is.

Valószínű hát, hogy úgy érezte: ebben a darabban a színészi eszközök gyakorlásához szűk a terep, sőt a dúsabb emberábrázolás esetleg megzavarná (ami elképzelhető, bár azért ki lehetett volna próbálni) látványnak és mozgásnak azt a primátusát, ami adott esetben ezt az előadást megmentette, sőt bizonyos értelemben emlékezetessé tette. Valószínű, hogy a legtöbb néző ösztönösen el is fogadta ezt az álláspontot.

Csak a kritikus viaskodik még a hazaúton a látottakkal, lázasan próbálva magában valamiféle rendet teremteni pápáink és királyaink, szentjeink és mártírjaink között. Aztán feladja.

Kocsis István: Árpád-házi Szent Margit (Veszprémi Nyári Színház)

Zene: Rossa László. *Szcenikus:* Perlaki Róbert. *Koreográfus:* Novák Ferenc. *Díszlettervező:* Götz Béla. *Jelmeztervező:* Rátkai Erzsébet. *Rendezőasszisztens:* Perlaki Ilona. *Rendezte:* Vándorfi László.

Szereplők: Fazekas Zsuzsa, Czikéli László, Jászai László, Spányik Éva, Lukács József, Fazekas István, Borbiczki Ferenc, Antal Olga, Hullan Zsuzsa, Újhelyi Olga, Oravecz Edit, Homoki Magdolna, Jámbor Erzsébet, Szafner Györgyi, Perjési Hilda, Bajzáth Edit, Jámpa Krisztina, Udvari Emese, Perlaki Rita, továbbá Horváth György, Kőrösi Csaba, Nyirkó István, Simon Aladár.

KOVÁCS DEZSŐ

Jolán és a konszolidáció

Eörsi-bemutató Gyulán

Ha van történelmi „alulnézet", úgy Eörsi István újonnan bemutatott drámája bizonyára azt kínálja. „Nagypolitikának" és magántörténelemnek olyan szembesülését és kölcsönhatását mutatja föl e mű, amely csak ritka történelmi pillanatokban képzelhető el. Az ötvenhat utáni konszolidációs éra eleje mindenképpen ilyen pillanat: a nemzeti tragédia rettenete átszivárog az egyéni sorsokba, s meghatározójává lesz sorsválasztásoknak, erkölcsi helytállásnak vagy morális megsemmisülésnek, aszerint, hogy ki-ki milyen léthelyzetet él át, vagy éppen fogad el kényszerűen.

A Jolán és a férfiak című, 1977-ben született s eddig színpadra nem kerülhetett dráma hősnője például magánéleté-ben „modellezi" végig a konszolidáció erkölcsi-politikai stációit. Első férje, Iván börtönben ül, sorsa immár kiszámíthatóan megpecsételődött, s csak az idő és a „nemzetközi helyzet" függvénye, hogy mikor mondják ki fölötte a halálos ítéletet. Jolán - talán mert az életet szenvedélyesen élni akaró nő, s mert erkölcsileg nem megvesztegethetetlen karakter - időközben alkalmazkodott a kor „realitásaihoz": új férjjel az oldalán néz szem-be egykori önmagával és hajdani szerelmével, ám új házastársa történetesen bel-ügyes alezredes, aki Jolán kedvéért hajlandó lenne kihozni Ivánt a börtönből: Jolánnak verseket olvas, virággal kedveskedik. Az egykori önmagát és morális tartását elveszített nő újabb és újabb kapcsolatokba bonyolódik, az önvizsgálat kényszere és saját lelkiismerete elől férfikarokban és ágyakban keres és talál „politikai menedékjogot": mind alább és alább csúszik a konszolidáció züllesztő amorális lépcsőin, könnyűvérű prosti lesz, már homokosokkal is beéri, míg végül kiköt a kor újsütetű hősének, egy Casco-ügynöknek a jól beszabályozott, biztonságos életformájánál.

Jolán erkölcsi szétesésének drámai története kusza emlékfolyamban elevenedik meg a színen: a játékot keretbe foglaló csúfondáros-szomorkás-frivol eseménysor közepette tárulkozik fel előttünk az asszony múltja, magántörténelme, mely sajátos lenyomata a nemzeti történelem állapotának: Jolán egy enervált, cinikus fiúcska, Ernő társaságában jéghideg, fűtetlen faházban didergi végig

az alkalmi légyottokat, miközben igyekszik terápiásan kibeszélni magából eltékozolt-elhazudott életét - ha már az igazi szerelem veszve, mindegy, ki jön, csak szüntelenül jöjjön valaki.

Eörsi drámájának - paradox módon - legnagyobb erénye és legnagyobb műfaji csapdája az emlékfolyamat drámai cselekvéssorrá alakításából adódik. A hősnő az önszembesülés katartikus pillanatait is mint emlékképek sorozatát éli meg, a jelen idejű cselekvések közé beúszó, felvillanó emlékképek szükségképpen csak ritkán kínálhatják számára a szembesítés drámai erejű katarzisát. Mindennek persze számos következménye lesz az előadásban: halovány drámai cselekményt átmeg átindázó epikus jelenetek füzére olykor frivol társalgási színművé, olykor vizionárius emlékképek sorozatává teszi a szembesülés drámáját. Persze a drámai anyag, amit az író feldolgoz, történeti értelemben véve van annyira hiteles és sajátos, hogy e különleges drámai formát elevenséggel és színpadi élettel töltse meg: Jolán úgy éli újra és idézi föl egykori élete stációit legutolsó szeretőjének, mint ami vele - jórészt személyiségének lényegi erői ellenében - csak megtörtént, s a drámai forma a múlt tragédiáinak epikussá tételével pontosan ezt konstituálja: a személyiség lényegi elmozdulása, cselekvése ellenében, mintegy a történéseket elszenvedve jön és jöhet létre a hősnő jelenbeli állapota. Kissé frivolan és sematizálva: Jolán önmaga számára is észrevétlenül züllik arctalan, könnyűvérű és könnyen megkapható nőcskévé, míg végül beevez a Casco-ügynökkel való kapcsolat heti háromszori szeretkezéssel fű-szerezett boldogságába. Az egykori nemzeti sorstragédia árnyékában észrevétlenül és kitapinthatatlan alattomossággal megy végbe a hősnő individuális megsemmisülése: egy ember erkölcsi szétzilálódása.

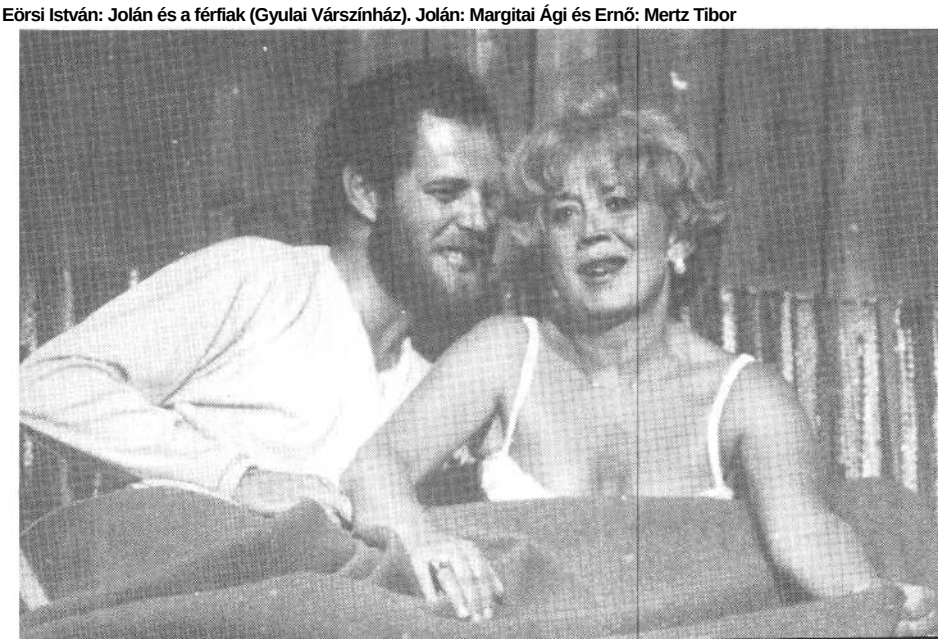
É korántsem veszélytelen és korántsem minden drámai felfedezést és izgalmat nélkülöző játék kibontása és megérzékítése várt volna a Gyulai Várszínház játékosaira és rendezőjére, amikor Eörsi tizenkét éves drámájának színpadi életre keltésére vállalkoztak. Ám a vállalkozás baljós előjelekkel indult: az eredeti szereposztás Jolánját játszó színésznő, Vári Éva a próbák idején lábát törte, s a végzős főiskolás rendező, Balikó Tamás, kevésnek találva a maradék időt a beugráshoz, inkább elállt az egész vállalkozástól. A Várszínház vezetősége azonban ragaszkodott az eredeti bemutató megtartásához, s Ács János személyében rálelt a kockázatot is vállaló rendezőre, így - a Gyulai Várjátékok történetében bizonyára egyedülálló módon - alig két hét alatt szinte egy egész új társulat lépett be a produkcióba: rendező, főszereplő s hozzá még hét fontosabb szerepet játszó színész.

Az vitathatatlan, hogy Margitai Ági személyében olyan főszereplőt talált a rendező, akinek a figura szinte a testére volt írva: Margitai Jolánja nagyszabású kísérlet egy nagyszabású, archetipikus nőalak megformálására. Az is vitathatatlan, hogy a férjeket s szeretőket majdnem maradéktalan érvényű szereposztásban tudta a színpadra küldeni Ács: szinte kivétel nélkül hiteles és adekvát férfifigurák jelennek meg időről időre Jolán körül. Hogy az előadás mégsem nyújt hiánytalan élményt, és mégsem tudja hitelesen fölidézni a konszolidációs évek ellentmondásos történelmi léthelyzeteit, az talán nem is a próbafolyamat kényszerű rövidségével magyarázható, inkább a drámaértelmezés elnagyoltságával és nagyvonalúságával, a dráma speciális műfaji sajátosságainak figyelmen kívül hagyásával. (E feltevésünk igazolódik vagy cáfoltatik majd a játékszínbeli, az eredeti felállás szerinti előadáson - ha lesz ilyen bemutató.) A rendezést vállaló Ács Jánosnak ugyanis nemcsak az alig kéthétnyi sietős próbafolyamat buktatóival kellett megbirkóznia, s nem is csak a dráma immanens műfaji sajátosságaiból adódó veszélyekkel kellett szembenéznie, hanem a helyszín, a játéktér adottságait is le kel-lett gyűrnie. A nagyszabású történelmi miliő, amely ihletett és ihlető közege históriai vizsgálódásoknak és meghatározó kerete lehet bizonyos típusú drámák szcenikai megoldásainak, mindenre alkalmas inkább, mint egy finom, apró lelki rezdüléseket is magában foglaló színpadi játék intimitásainak visszaadására. Tágas és történelmi léptékkel mérve is „levegős" ez a tér, míg *a Jolán és a férfiak* világa kényszerűen beszűkített, kisszerűen léghiányos. (Az előadás egyszerű díszlete önmagában bármennyire helytálló és funkcionális, meg sem próbálja „semlegesíteni" a komor várfalak alkotta játékteret.)

Ács hármas tagolású térben játszatja a drámát. A színpad bal oldali előterének időről időre megvilágosodó szegletében peregnek le a jelenteni történések: Jolán és Ernő fogvacogva kucorog a takaró alatt a hideglelős faházban, pálinkával és régmúlt történetek felidézésével melengetve egymást, s az egykori alkalmi kapcsolatok és házasságok felvillanásakor Jolán szűk szoknyában, rikító zöld blúzba bújva egyszerűen átsétál a múltba, majd a színpad hátterében megelevenedő börtönrácsok előtt s a jobb oldali szobabelső Iván-képe alatt szembesül a tudat mélyére száműzött múlttal, Iván fizikai és erkölcsi jelenlétével. Az előadás lineáris komótossággal követi az emlékképek megelevenedését, érzelemmentes szenvtelenséggel, olykor menthetetlenül unalmasan. Az igazán drámai töltetű epizódokat sem aknázza ki - például Iván és Győző lefojtott robbanásveszélyes szembesülését -, mintha csak a női főszereplő darabnyitó emlékfoszlányát terjesztené ki az egész játékra: *„Az idő, gondoltam, a Lúdtollban lötyög az idő."*

Az előadás legjobbja kétségkívül Máté Gábor Ivánja, illetve homoszexuális idegenjének megformálása. Máté nemcsak a halállal farkasszemet néző ember erkölcsi méltóságát és tartását jeleníti meg roppant plaszticitással, hanem az érzelmileg is kisemmizett egykori társ néma fájdalmát, közönybe burkolózó belső tragédiáját is. Amikor Jolán futó kocsmai

Eörsi István: Jolán és a férfiak (Gyulai Várszínház). Jolán: Margitai Ági és Ernő: Mertz Tibor



Máté Gábor (Iván) és Margitai Ági a gyulai előadásban (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

kapcsolatként az ő alteregójában - egy agresszív, homokos férfiban - ismerné fel az elveszejtett és elveszített férjet, cinikusan és kegyetlen számítással megy bele a játékba, megsejtetve, hogy az önnön devianciájával elfoglalt férfi miként képes ráérezni hasonmásának egykori politikai helytállására és tartására.

Margitai Ági Jolánja akkor jó igazán, amikor egy öregedő nő - világnézeti-politikai okoktól csaknem független - kétségbeesett kapkodását, menekülését és kicsinyes praktikáit is képes bemutatni. Olyan sodródó nőt látunk megelevenedni, aki már nyomtalanul elveszítette egykori énjét: a lecsúszott, erkölcsileg szétzüllött nő figuráján már nem csillog át az egykori szerelmes szenvedélye; ahogy az egyik férfi mondja róla, „kihunyt belőle a fény". Ez a jobb sorsra érdemes nő azért maradt kissé talányos az előadásban, mert egy végső, amorális állapot jellemvonásaiból kellene az egykori karaktert visszamenőleg megértenünk: Jolán - legalábbis az általam látott előadáson - adós maradt az önmaga jobbik énjével lefolytatott küzdelemmel, valamint az Iván-szerelem katartikusan önszembesítő élményével, s ekként a morális szétesettség közönségességével is. (Mindez persze inkább vonatkozik a figurának az előadásban elfoglalt helyére és a rendezés hang-súlyaira, semmint Margitai Ági szerep-formálására.)

Á hatvanas évek kallódó-lötyögő férfifiguráinak galériájában Vallai Péteré a legerősebb kontúrokkal megrajzolt alak: az elvetélt filozófus, Brassó cinikusan egyensúlyoz a kívüllét és belül maradás pengeélén; ironikusan elrajzolt figurájának modorosságain is átsüt esendő alakjának történeti hitelessége. Hasonlót mondhatunk a többiekről is: Hajnal úr ról (Hollósi Frigyes), a csendesen, akkurátusan rámenős cipész kisiparosról; Simiről (Szacsvay László), az enervált, kiégett arctalan udvarlóról, Ernőről (Mertz Tibor), a nagy időket szimatoló közönyös szépfiúról, a virágelkű belügyes tiszt, Győző (Katona János) kimért, rezzenéstelen arcú második férjéről - árnyképek és ködlovagok ők valamennyien a hatvanas évekből.

Eörsi drámájának szociológiai újdonsága persze ma már a múlté, a történelem újraírása és újrafelfedezése idején esztétikai élmény kiváltásához - mint az író is megjegyzi a műsorfüzetben közölt vallomásában - mindez már kevés. Ám darabjának van annyi történetileg is hitelesített drámai gyúanyaga, hogy valós konfliktusok felszikráztatására adjon alkalmat. Hogy az előadásban ez mégsem történik meg, az nem elsősorban a dráma terhére róható fel.

Kárpáti Enikő történeti hitelességű ruhái - Jolán rikító zöld blúza, kitaposott cipője, viseltes szűk szoknyája, s a többiek, börtönbe zártak és börtönön kívüliek nyűtt öltözékei - kort festenek, emlékképeket idéznek. Karácsony Ágnes vibrálóan drámai s olykor szívbemarkolóan fájdalmas zenéje pillanatokra fölidézni képes a drámát - amely a játékszíni előadás intimebb közegében remélhetőleg a színpadon is megszületik.

Eörsi István: Jolán és a férfiak (Gyulai Várszínház)

Díszlet: Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Kárpáti Enikő. A *rendező munkatársai:* Czipó Gabriella, Vörös Róbert. *Rendezte: Ács* János.

Szereplők: Margitai Ági, Mertz Tibor, Máté Gábor, Vallai Péter, Katona János, Szacsvay László, Hollósi Frigyes, ifj. Kőmíves Sándor, Vogt Károly, Mezei Lajos, Baranyai László, Bánki Gábor.

CS. I.

Szoborsirató

A nagyszerű halál Gyulán

A drámáknak sorsuk van, melyet megírójuk csak ideig-óráig befolyásolhat. Száraz György azzal, hogy „saját" drámát írt a gyulaiaknak, művének irányt szabott. 1974-ben, az aradi tizenhárom kivégzésének százhuszonötödik évében, a Várszínházban volt az ősbemutatója a szabadságharc bukása utáni időszak gyulai eseményeit feldolgozó A *nagyszerű halál* című művének. Tizenöt év elteltével a dráma újrajátszásához az adott apropót, hogy a város az 1848/49-es honvédtiszti emlékhely avatására készült - s mivel ünnepelhetett volna méltóbban, mint a gyulai Wenckheim-kastélyban ját-szódó történelmi drámával? (Azt már az évfordulók különös egybeesése hozta, hogy a francia forradalom bicentenáriumát is egy Száraz-művel, *A megközelíthetetlennel* köszöntötték.) Az emlékhely avatása elmaradt, csupán az alapkőletételre került sor, de a bemutatót megtartották. Az előadást most is - akárcsak az 1974-es ősbemutatót - Sík Ferenc rendezte (aki alig egy hónappal korábban Tamási Áron népi játékát, *az* ördögölő *Józsiást* vitte ugyanitt színpadra).

Prolongált gondolatok kelnek hát élet-re a gyulai vár színpadán. Holott az sem lett volna érdektelen, hogy az időmúlás, illetve egy másik rendező elképzelése hogyan alakítja Száraz György gondolatait. Vagy az sem lett volna rossz, ha Sík Ferenc gondolja újra a drámát. Éhhez azonban talán a rendelkezésére álló idő volt kevés, s ilyen helyzetben maradt a legkézenfekvőbb megoldás: a régi kotta elővétele. A dráma pedig ennél többet érdemelne.

Drámai utójáték egy történelmi tragédiához - ezt a meghatározást az író adta, jelezve, hogy műve a szabadságharc eseményeinek záró fejezetét idézi fel. Történelmi tény, hogy a világosi fegyverletétel után a főtisztek egy része Gyulán, orosz felügyelet alatt várta, hogy milyen döntést hoznak sorsukról. Legendák keringtek arról, hogy a cár saját foglyainak tekinti őket, s majdan cári zsoldosként folytathatják katonai pályafutásukat. De kirajzolódott a számukra kedvezőtlenebb megoldás is, miszerint az osztrák uralkodó fog ítélni felettük.

Egy ilyen bizonytalan jogi helyzetben, az összezártság szituációjában óhatatlanul felmerül a „ki mennyire felelős?" és a

„mi lesz ezután?" kérdése. Száraz késhegyig menő viták során át tárja fel az események érzelmi-értelmi mozgatórugóit. Érvek és ellenérvek hangzanak el. s közben kiderül, mennyire különböző embereket sodort egymás mellé a katonai múlt. Vállalják sorsukat, vagy hadakoznak ellene, elismerik hibáikat, vagy másokra tolják ezek súlyát, tisztán lát-nak, vagy illúziókat kergetnek -kifelé, az ellenfél szemében, azonos arculatot kép-viselnek: ők a levert szabadságharc had-vezérei. Mindenesetre Száraz ezeknek a lekiismereti vitáknak a történelmi tényekkel azonos súlyt ad; s megjelentet a leendő vértanúk előtt egy embert, aki minden ítélet kimondása nélkül is áldozat: Lenkey János tábornokot. Félelem, önvád és önvizsgálat vívott harcot benne, s háborította meg elméjét. A képzelete fonta háló fojtogatásából próbál, társai együttérzésétől kísérve, menekülni-eredménytelenül.

A menekülés biztosabb útját választja Dőry huszárkapitány, aki inasegyenruhába bújva, Wenckheim gróf védelme alatt igyekszik megúszni a számonkérést. Mintha az író a reménytelen helyzetben lehetséges cselekvési módok pszichológiáját tanulmányozná, a reakcióknak annyi változatát vonultatja fel. A tisztek nimbuszát őrizve Dőryt sem hagyja meg megalázó álruhájában. A kapitánynak már kezében van a cári menlevél, amelylyel külföldre szökhetne, de ő ismét felöl-ti egyenruháját, s így néz szembe a múltjával.

E számonkérő eljáráshól a távollevők sem maradnak ki: Görgey Artúr, aki Világosnál kapitulált és Kossuth Lajos, a külföldre emigrált politikai vezető. Az 1970-es években újra fellángoló polémia

Görgey vagy Kossuth volt-e az igazi bűnös? - kap hangot a tábornokok vitájában. S a többség a mellett a Görgey mellett áll ki, aki elvesztette ugyan a szabadságharc egyik döntő csatáját, de nem menekült el a felelősségre vonás elől. Ez az a katonás magatartás, amelynek vállalásához a tiszteknek erőt kell gyűjteniök.

Éhhez az erőgyűjtéshez járul hozzá az orosz hadosztály egyik tisztjének, Jeliszkijnek a történelmi párhuzama: „Kegyelmet vártok Nyikolkától? Ti? Hiszen előletek bújt a takaró alá... Es ezért úgy végzitek, mint Pesztyel ezredes, aki a Golodaj-szigeten rohadt meg, ahol a dögöket elkaparják..." Á tábornokoknak ebből az 1825-ös felkeléshez kapcsolódó példából kell rájönniök, hogy az uralkodó, legyen bár orosz vagy osztrák, a forradalomtól retteg, s így bármelyikük ítélkezzék is felettük, sorsuk ugyanaz lesz. Nem tehetnek egyebet, nincs más lehető ségük, mint hogy katona módjára nézzenek szembe a megtorlással.

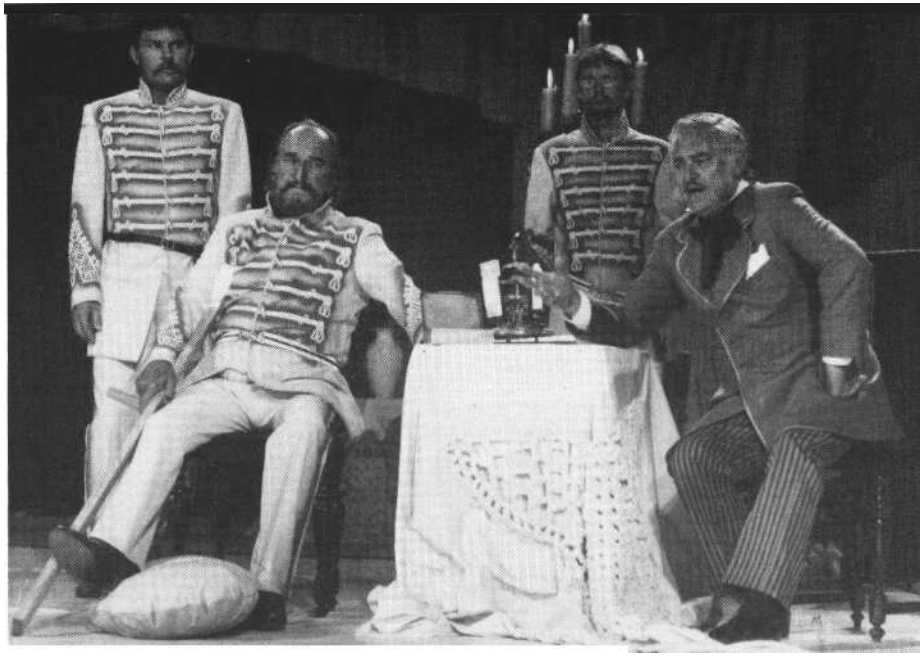
É katonás környezetben idegenül mozog a szabadságharccal rokonszenvező, azt anyagilag is támogató, de ősi jogait mégiscsak féltő Wenckheim gróf. Kedélyeskedése nem titkolt türelmetlenségbe fordul át, s jövőjét féltve szívesen szabadulna a részben önként vállalt, részben rákényszerített látogatóktól. Ahogy csökken a cári kegyelem reménye, úgy csitul benne a forradalmi hév. Ő is, mint a szabadságharc sok résztvevője, megpróbál a túlélésre berendezkedni.

Mint Száraz drámáiban általában, a nők e férficsaták asszisztenseiként, támogatói vagy intrikusi minőségben jelennek meg. Nemigen él önálló drámai életet Damjanichné Csernovits Emília, aki fiatalságával a lelki támasz szerepét tölti be a tábornok végnapjaiban. Szívélyes háziasszony Wenckheimné, aki méltósággal vállalja, hogy a szabadságharc báljain ő is egy volt a nemzeti színekbe öltözött asszonyok között. Keményebb típus az osztrákharáit sógornő, aki csak azért látogat a gyulai kastélyba, hogy pletykákat gyűjtsön a bécsi udvar számára, és jelezze a vészterhes jövőt.

Mivel Száraz műve tisztán sem történelmi, sem lélektani, sem vitadrámának nem mondható, lehet így is, úgy is közelíteni hozzá. Csak úgy nem, ahogy Sík Ferenc tette: a nemzeti érzéseket meglovagolva, a mostanában oly gyakran manipulált hazafiúi indulatokra apellálva. Mert lehet ugyan a drámát látványos keretbe ágyazni és a Gyulán oly közkedvelt pirotechnikai megoldásokhoz nyúlni - de nem volna szabad közben őszintétlenül, érdektelenül, hányaveti módon, felszínesen szólni.

Mára '74-es előadást is keretbe fogta a rendezés: akkor sirató parasztasszonyok vették körül a várat, s ők borultak az előadás záróképében a tábornokok kopor-

Száraz György: A nagyszerű halál (Gyulai Várszínház). Jelinszkij: Magyar Tivadar



Jelenet a Száraz György-előadásból (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

sóira. Á siratóasszonyok kara most is megvan. Ott térdepelnek a vár bejáratánál, aztán egyikük gyertyával a kezében bejárja a kastélyt, mintegy megidézve az ott történteket. Szépen szól a szabadságharc-sirató is a megözvegyült (?) asszonyok ajkáról, de hangulatával már ez is taszítja az előtte elhangzott kemény párbeszédeket. S az már merő teatralitás, ahogy a sorsukról bizonyságot szerző tábornokok egymás mellé lépnek, s a gyertyát tartó asszony lezárja a szemüket. Á néző hiába tapsol, az alakok nem mozdulnak, szoborrá merevedtek. Mindaddig így maradnak, míg az utolsó néző is el nem hagyja a várat. S kinn, a vár előtti szabad téren folytatódik az előadás. Megannyi gyertya világít a keresztek mellett, a magyar szabadságharc halottainak emlékére. Hatásos, látványnak is szép. S hogy mégsem tud megrendíteni, annak oka, hogy túl közeli még az előadás, melyet Sík odabenn rendezett.

E látványnál sokkal impozánsabb Csányi Árpád díszlete. Már csak azért is, mert a darabból következik. Á várfalat borító szürke leplek egyszerre adják viszsza a Wenckheim-kastély eleganciáját és a foglyok kriptahangulatát. E lepleken néhány makramékompozíció. Lehetne akár a berendezés része, de amikor Lenkey tábornok, az őt körülvevő és fojtogató hálókról beszélve, időnként belekapaszkodik valamelyikbe, a leplek funkciója megváltozik, s jelképi erejük lesz. Ebbe a képbe csak néhány bútordarab kerül: egy kanapé s a háttérben egy zongora. Ezt a zongorát Dőry kapitány a terem közepére viszi, s felgyertyázza, hogy az orosz tisztek kérésére eljátssza rajta a Kossuth-nótát. É kiemelt elhelyezés jelezné, hogy az előadás egyik csúcsjeleneténél járunk, ám a kintről - s épp ama hely mögül, ahonnan a zongorát elcipelték - beadott zongoraszó rontja az illúziót. S efféle hanyagságok egész sora tarkítja az előadást. Gyertyák potyognak, a huszárkapitánynak „tűzmesteri" teendőket kell ellátnia, üvegek borulnak, kevés a közös ivászathoz odakészített pohár. Mindez csupa apróságnak tűnik, mégis jellemzi a produkciót.

Á Csányi Árpád tervezte díszletbe szépen simulnak bele Schäffer Judit jelmezei. Azzal, hogy a tábornokok számára festett paszománnyal díszített szoborszürke ruhát tervezett, elválasztja őket az életben maradóktól. A ház lakóit, valamint az orosz és osztrák tiszteket egyébként a kor divatja szerint öltöztette. Különösen szép ruhákat tervezett az asszonyok számára.

A dráma arról szólna, hogy különböző, de egyformán erős karakterű emberek kerülnek egy fedél alá: a józan gondolkodású, sorsát előre látó, megfontolt Damjanich, a vehemens, Kossuth-párti Nagy-Sándor József, az okosan érvelő Kiss Ernő, a Görgeyhez hű Leiningen-Westerburg Károly, a főképp családját féltő Pöltenberg Ernő... Ám a hazáról, az alkotmányosságról, a vesztett csatákról folytatott viták az előadásban érdektelen csevellyé degradálódnak, kisstílű emberek ostoba marakodásává. Egyik állókép anélkül fordul át egy másikba, hogy bármilyen rendezői elképzelésről árulkodnék. Az előadás jószerivel szövegfelmondásra korlátozódik, s a dráma ilyenformán hatástalan.

Száraz darabjaiból - s ez áll *A nagyszerű halálra* is - csak akkor születhetik jó előadás, ha az egymásnak feszülő érveket súlyos, a figyelmet ébren tartani képes színészek tolmácsolják - ilyenek pedig a gyulai előadásban nincsenek. S ez a kijelentés nem a békéscsabai színészek elleni támadás. (Az előadása Jókai Színház és a Gyulai Várszínház közös produkciójaként készült, s ősztől a békéscsabai színház műsorán is szerepel.) Egy-egy szerepet ugyanis lehet félreértelmezni, egy-egy színész kilóghat a sorból, de hogy egy előadásban egyetlen kimagasló, de még elfogadható teljesítmény se szülessen, az már a rendező színészvezetésének számlájára is írandó. Úgy látszik, hogy Gyulán éppen a színészi-rendezői aprómunkára nem maradt idő. Olyan színészek is mélyen formájuk alatt teljesítettek, akik az utóbbi időben éppen kimagasló szerepformálások sorával tűntek ki.

Á legszembetűnőbb Rubold Ödön rossz formája Dőry István huszárkapitány szerepében. (Á bemutató előadáson négy szerepet a Nemzeti Színház színészei játszottak; a Jókai Színházban ezeket is békéscsabaiak formálják majd meg.) Snájdig szépfiú, a nők kedvence a szabadságharc előtt, komornyikruhába bújt, a megaláztatásokat is elviselő bujdosó a Wenckheim-kastélyban, és a menedékjogot visszautasító, sorsát vállaló hős a végelszámolásnál. Rubold sokszor alakított már ilyesfajta szerepeket, nem újdonság számára a feladat. E szerephez mégis „eredeti" módon közelít. Mintha Dőry paródiáját játszaná el, mindvégig a darabon kívül marad. Külsőleges eszközökkel operál, őszintétlen, hamis.

De nem sokkal jobbak a tábornokokat megformáló színészek sem. Á legsúlyosabb egyéniséggé - az író kínálta lehetőségek alapján is - Damjanich Jánosnak kellene válnia. Raksányi Gellért vén medvét formál belőle, s egyszínű közelítése nem teszi hitelessé a tábornok racionalitását, széleslátókörűségét, katonai etikáját. Nem tudja alátámasztani azt sem, hogy életkorát leszámítva miért ő a legtekintélyesebb a foglyok között. Halovány Nagy-Sándor József szerepében Tamás Simon is; azok az érzelmi viharok, amelyek e kiszolgáltatott helyzetben lejátszódnak benne, önmarcangolása, a felelősséggel kapcsolatos dilemmái eggyé mosódnak játékában. „Katonásan" éli meg azt a közlést is, hogy társai nem tartják jó hadvezérnek, s úgy vélik, vesztett csatáiban meghatározó része volt saját rossz döntéseinek. A színész „lenyeli" e belső konfliktust, s ezzel a dráma egyik legnagyobb emberi összeomlása sikkad el.

Száraz arra törekedett, hogy a tábornokokat szuverén egyéniségekké formálja. Ez az egyénítés nem sikerült a Kiss Ernőt játszó Kincses Károlynak, a Leiningen-Westerburg Károlyt alakító Somló Gábornak és a Pöltenberg Ernőt megszemélyesítő Árdeleán Lászlónak sem. Katonákat játszanak, minden említésre méltó különbségtétel nélkül, szürkén, jellegtelenül. Kárpáti Levente Lenkey Jánost összefüggéstelen beszéddel, réveteg tekintettel, üldöztetési kényszerrel emeli ki a többiek közül, de jelenléte nem olyan súlyos, hogy ellenponttá válhasson az „erős idegzetű" katonatársak között, s lelki összeomlásával egy népe elbukásába belerokkant ember tragédiájának hordozójává váljék.

Sablonos az osztrák és az orosz tisztek

ábrázolása is. A Jókai-regények mintájára itt csak egyértelműen jók és egyértelműen rosszak léteznek. Az oroszok kedélyesek, együttérzők, barátiak; a „gonosz" osztrákok pattogó szavúak, velejéig romlottak, embertelenek, s ez így túlontúl egyszerű. E színtiszta képből csak a Jeliszkijt játszó Magyar Tivadar válik ki némiképp. Az előadás leghatásosabb jelenetében részegen, asztalról asztalra ugrálva, a berendezést felborogatva kiáltja ki világfájdalmát. Az italtól fellazult és gondolatait szabadjára engedő tiszt „mozgalmas" jelenléte pillanatokra felpezsdíti az előadást, és alkalmas arra is, hogy a magyar tábornokokban szétzúzzon minden illúziót.

Agárdi Gábor Wenckheim grófként a fiatal tábornoki karhoz képest egy lehiggadt aggastyánt játszik, holott Száraz drámájában a többiekkel hasonló korú. Ezzel az életkori változtatással elsikkad az a drámai kérdéssor, hogy egyazon korosztály civiljei és katonái hogyan értékelik a szabadságharcot, mit látnak másképpen, és mi alakítja további sorsukat. Agárdi e leegyszerűsített formában sem birkózik meg a szereppel, s ennek legfőbb oka, hogy a bemutatón a szöveg megközelítő visszaadása jelentette számára a legnagyobb gondot.

A hálásabb férfiszerepek mellett a jóval kevesebb lehetőséget kínáló nőalakok megoldása is rendre félresiklik. A legkirívóbban Felkai Eszter Wenckheimnéje. Á színésznő stílust téveszt, amikor az operettprimadonnák hanghordozásával és eszközeivel próbálja hitelessé tenni a grófné emberségét, szívélyességét, honleányi érzületét. De nem meggyőző Holl Zsuzsa a szükségesnél gunyorosabbra, nyersebbre és törtetőbbre hangolt Radetzky Friderikája és Bökönyi Laura hús képű, férjét istápoló fiatal Damjanichnéja sem.

Á Honvédtiszti Emlékhely szobra a kitűzött időpontra nem készült el. A küszködés láttán úgy tűnik: az ünnepinek szánt előadás sem.

Száraz György: A nagyszerű halál (Gyulai Várszínház)

Díszlet: Csányi Árpád. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zene:* Simon Zoltán. *Rendezte:* Sík Ferenc.

Szereplők: Agárdi Gábor - Gálfy László, Raksányi Gellért - Dariday Róbert, Tamás Simon, Kincses Károly, Somló Gábor, Árdeleán László, Kárpáti Levente, Rubold Ödön - Tóth Titusz, Horkai János - Széplaky Endre, Kalapos László, Magyar Tivadar, Tihanyi Tóth Csaba, Géczi József, Szántó Lajos, Papp Sándor, Jancsik Ferenc, Gyurcsek Sándor, Felkai Eszter, Holl Zsuzsa, Bökönyi Laura.

ZAPPE LÁSZLÓ

Ki Józsiás és ki Bakszén?

Tamási-bemutató Gyulán és Egerben

Az allegóriákkal általában két baj is van. A bennük megfogalmazott jelkép egyfelől túlságosan tapad közvetlen jelentéséhez, tehát egy adott kor történelmi-politikai viszonyaihoz, másrészt viszont éppen mert allegória, mert a jel benne önálló életre kel, teljesen el is szakadhat minden valóban létező, konkrét helytől és időtől. Bármikor, bármire vonatkoztatható, konkretizálható, kisajátítható. Legfeljebb a történelmi átöröklés folyamatossága óvhatja meg attól, hogy adott esetben akár az ellenkezőjére fordítsák értelmét, a szerző eredeti szándékához képest.

Tamási Áron 1952-ben írta az *Ördögölő Józsiást.* Hogy sem akkor, sem 1957-ben nem mutatták be, noha a Nemzeti Színház Intéző Bizottsága döntött bemutatásáról, kétségkívül azt igazolja, hogy a korabeli - mindkét korabeli - hatalom kínosnak érezte magára nézve a művet, azaz magát inkább Bakszénnek, tehát az ördög megbízottjának, mintsem Józsiásnak, tehát a nép küldöttének érezte.

Ez azonban csak egy okkal több lett volna számukra, hogy miképpen a darabbeli ördögfióka, Bakszén kisajátítja Józsiás feleleteit, a hatalom kultúrpolitikusai is kisajátítsák Tamási Áron művét. Az allegória nem állt volna ellen. Elvégre a társadalmi-politikai küzdelem mindenkori győztesei szívesen azonosítják magukat a diadalmaskodó mesehősökkel; mindig az igazság bajnokainak hirdetik magukat, mindig ők azok, akik kiállták a próbákat, igazságot szolgáltattak a szenvedőknek, megalázottaknak, szegényeknek, s mindig az ő új világukban érkezik el az igazságosság és a boldogság rendje. Ha egy rendszer betiltja a mesét, automatikusan elismeri, hogy baj van a legitimitásával, hogy hatalma nem a legkisebb fiúk vagy az igazi királyfik igazságából, népboldogító szándékából fakad.

A kulturális politika intézményei és intézkedései azonban sohasem működnek ilyen tiszta logika alapján. A hatalom hivatalnokai nem mindig állnak feladatuk magaslatán, nem mindig eléggé bátrak, nagyvonalúak és cinikusak ahhoz, hogy felismerjék és érvényesítsék a hatalom igazi érdekeit. Ha Tamási Áron 1952-ben megírta és benyújtotta darab-ját a színháznak, alighanem csak a kora-beli kulturális irányítás óvatoskodásának köszönhette, hogy a bemutatón nem találta magát egy kerek, kopasz Józsiás oldalán, aki addig is az igazság egyetlen letéteményesének, a kapitalista ördögök, polgári politikai mesterkedők, feketézők, valutázók, népnyúzó kizsákmányolók elűzőjének hirdette magát.

A darab önmagában, belső logikájával nem óvhatta volna meg ettől a szerzőt. A mese szereplőinek - amúgy a műfaj logi-

Tamási Áron: Ördögölő Józsiás (Gyulai Várszínház). Szabó Gyula (Lámsza), Götz Anna (Jázmina) és Incze József (Józsiás)

kája, törvényszerűségei szerint - nincs más identitásuk, mint hogy jók és gonoszok, a nép fiai, illetve ellenségei, hívek és árulók. Azt pedig, hogy egy adott pillanatban ki fehér és ki fekete - mint tudjuk -, mindig az éppen hatalmon levő szabja meg. Tamási Áront valószínűleg az irodalmi és a kulturális életen belüli helyzete, a népi írókkal szembeni gyanakvása menthette meg attól, hogy darabját bemutassák. Az író ugyan bizonyára sohasem örül, ha műve fiókban marad, de utólag ez sokszor nagy hasznot hajthat neki. Mert 1952-ben aligha robbant volna bombaként az Ördögölő *Józsiás,* mint egyik naiv utólagos értékelője véli, hanem belesimult volna a fennálló rendet dicsőítő kórusba. Ki merte volna úgy érteni, hogy éppen az ördög uralmának átmeneti időszakában vagyunk, akkor, amikor az uralkodó hatalom engedélyezi, talán támogatja is az allegória előadását? Csak nézőpont kérdése, hogy az allegória a múltról vagy a jövőbe tartó jelenről szól-e, hogy Józsiás győzelme csak remény-e, vagy éppen az akkor alig két-három esztendeje lezajlott hatalomátvétel jelképe. Az éppen fennálló hatalom mindig legitimnek tartja magát, következésképpen egy allegóriában, amelyben a szemben álló feleket a legitimitás, illetve az illegitimitás különbözteti meg egymástól, a hatalom a legitimmel, a pozitív hőssel azonosul. Nem az író határozza meg, hogy mire vonatkozik az allegória, hanem a hatalom dönti el.

Az Ördögölő *Józsiás* ráadásul félénk allegória. Mert persze legkönnyebben úgy értelmezhető, ha az 1949-es fordulat előtti koalíciós idők politikai küzdelmeire vonatkoztatjuk, s úgy látjuk, hogy a hatalmat a demokratikus játékszabályok kijátszásával elorozó kommunisták, pontosabban azok, akiket később Rákosiklikknek kereszteltek, jelennek meg a pokol bérceiként a színen. Politikai szerep szerint sokan behelyettesíthetők; igaz, sokan nem. Ha Bakszén Rákosi, akkor pokoli megbízója, apja nem lehet más, csak Sztálin. A királylány kegyéért vetélkedők lehetnek a koalíciós idők pártjai; Józsiásnak ebben az esetben valahonnan a népi írók mozgalmából kell előlépnie. Bár ezen a nyomvonalon haladva eljuthatunk oda is, hogy az egykor boldog Tündérország nyugalomba vonult királya, aki vénségére csaknem elkótyavetyéli az országot, nem más, mint Horthy Miklós. A valószerű és valószerűtlen megfeleltetéseket az író természetesen nem dolgozhatta ki annyira, hogy bárki vagy bármi is ténylegesen felismerhető legyen, ha azt akarta, hogy darabja színre kerüljön. Márpedig akarta. Így azonban kiszolgáltatta magát az előadás sorsát meghatározó személyeknek, illetve - ha létrejött volna - az előadás létrehozóinak. Alighanem csak a szerencse mentette meg attól, hogy senki illetékes nem fogta föl a művet úgy, mint az elhallgattatott, háttérbe szorított népi író felajánlkozását.

A darab ma is ki van szolgáltatva az előadóknak, az előadók értelmezésének. Kár, hogy igazából most sem élnek a lehetőséggel. 1989 nyarán két helyen is bemutatták Tamási Áron mesejátékát: Gyulán, a Várszínháznak a Thália Színházzal közös produkciójában, illetve Egerben. Sík Ferenc ironikus-csipkelődő mókát rendezett belőle, amely általában gúnyolódik a nép feje fölött dúló politikai küzdelmeken, Gali László pedig veretes-patetikus népünnepélyt, szinte kollektív fogadalomtételt komponált a darab köré. Egyik előadás sem tesz kísérletet a mű tényleges, lényegi időszerűsítésére, a benne - talán - rejtőző politikai szatíra kibontására. Ma, amikor eljátsszák a darabot, mint rendezők mennek el ama hasznosítható-értelmezhető mozzanatok mellett, amelyek mellett annak idején kultúrpolitikusként mentek el azok, akik megakadályozták színpadra jutását.

Pedig újra itt a többpártrendszer, újra kezdődik a politikai játszma, a versengés, az alkudozás, a hatalmi harca nép feje felett, s legfeljebb e harc résztvevői vélik tudni, kik az igazak és kik az ördögök küldöttei, ki Bakszén és ki Józsiás. Nyilván minden párt számára a maga embere Józsiás, az ellenfélé Bakszén. De az allegória előadását nemcsak az nehezíti meg, hogy jelképei különféleképpen, politikailag egymásnak ellentmondóan is lefordíthatók, hanem az is, hogy különféle mélységekig lehet leásni benne, a jelképrendszer más-más rétegeiben lehet keresni az értelmet, a jelentést. Adott esetben például a királyságot tekinthetjük puszta mesei konvenciónak, keret-nek, katalizátornak, amely változatlanul kerül ki az eseményekből, a mű tartalmához nincs lényegi köze. Lámsza is király volt, Józsiás is király lett, Bakszén is király szeretne lenni. A lényeges kérdés, kinek a nevében, kinek az érdekében uralkodik, mit hoz uralma a népnek. Csakhogy ez a darab a maga módján a politikai harc taktikai oldalát is megmutogatja, s felfogható a mindenkori demokratikus pártküzdelmek karikatúrájának is. Ebben az esetben pedig tartalmilag is meghatározó lehet, hogy a népakarat végül is autoritárius módon, egyszemélyi hatalomként érvényesül. A darab, illetve az előadás szólhat a néphatalom demokratikus, pluralista érvényesítésének koncepciója ellen, a nép nevében gyakorolt egyszemélyi diktatúra mellett. Még világosabban: szólhat a körülményesen, olykor rengeteg botlással működő, sok-sok álszentséggel, huncutsággal átitatott politikai szféra ellen, valamiféle, lényegében illuzórikus közvetlen demokrácia nevében. Mesei klisének, toposznak tekinthetjük az egységes, igaz nép feltételezését, de láthatjuk világnézeti alapállásnak, azaz tartalmi meghatározónak is.

A szerző elég talányos történetet írt ahhoz, hogy a szöveg ne válaszolja meg egyértelműen mindezeket a kérdéseket. Ezt pedig erényének és hibájának egyaránt tekinthetjük; az előadások bizonyíthatnák, hogy valójában mivel állunk szemben. Olyan előadások, amelyek megpróbálnak szembenézni a fenti és még számos hasonló kérdéssel, és kísérletet tesznek megválaszolásukra. A gyulai és az egri előadás mintha egyaránt nem venne tudomást ezekről a problémákról; mindkettő megáll a közvetlen színpadi megjelenítés gondjainak ilyen-olyan megoldásánál. Sík Ferenc gyulai munkája fél szemmel már a Nagymező utcára is pillant, a népies mesejátékot kamaravígjátékká kerekíti, a székely humort jó érzékkel játszatja át a körútiba, jól tudva, hogy a kettő között nincs olyan áthidalhatatlan ellentét, mint hirdetni szokták. Tündérország boldogságának forrása itt szenilis aggok és ártatlan leánykák együgyű idilljéből táplálkozik; nagyon kellemes hely ez, de nem hogy történelmi viharoknak - a legcsekélyebb szélfúvásnak sem tudna ellenállni. Lámsza egyetlen bölcsessége, hogy lemond, mielőtt országa romlása temetné maga alá hatalmát.

Nem kell mindenáron igyekeznünk, hogy analógiát keressünk e felfogásban; magától kínálkozik, hogy közelmúltunk változásaira ismerjünk benne. Még az is stimmel, hogy többnyire összedőlte után ismertük fel, mennyire ingatag volt már évek óta az a rendszer. Csakhogy a politikai párhuzam itt szükségképpen véget ér. Ki mondhatná meg, hogy a hatalomért torzsalkodók közül ki küzd igaz ügyért, s ki csak a puszta hatalomért? Közéletünkben csupa tiritarka Babura és Murmog ágál, a darabban viszont a főszerepet mégis Józsiás fehér és Bakszén fekete serege játssza. Marad tehát a hagyományos angyal-ördög küzdelem, hősi, tündéri és komikus színekkel. Ezeket Sík Ferenc szakmai biztonsággal, ízlésesen és hatásosan keveri. A csipetnyi irónia éppúgy nem hiányzik a pozitív hősök ágálásából, mint ahogyan játékos, mulatságos az ördögök gonoszkodása is. A tündérek tisztasága, ártatlansága a valószerűtlenség-

nek kijáró mosolytól válik elevenné, a gonosz hatalom pedig ugyancsak ördögfiókák, haszontalan krampuszok csintalankodásává szelídül. Simon Zoltán zenéjére, Gyalog László koreográfiájára játékos-könnyed dalok-táncok színezik az előadást. Szinte Gábor díszlete természetes gesztussal helyezi stilizált parasztportára a történetet; arra persze így nemigen tud válaszolni, hogy miként kerül ez az idill a várfalak tövébe. Arra, hogy körös-körül minden az ördög birodalma lenne, nem gondolhatunk, hiszen a történet mégis arról szól, hogy Tündérország bölcs népe végül bekeríti az ördögöktől megszállt hatalmi centrumot, és így juttatja diadal-ra az igazságot. Így azután annak, hogy Bakszén és segítői mindig a játéktér síkjánál mélyebben levő nyíláson át a várfalból bukkannak elő, csak szcenikailag van funkciója, jelentése nincsen, logikája ellentmond a darabénak. E zárt térben nem eléggé mélyről érkeznek az ördögök. Székely Piroska jelmezei pontosan osztályozzák a szereplőket, a népies fehérrel nagyvárosi aluljárók feketéjét állítják szembe. De ez sem egy következetes értelmezés része, hanem egyfajta értelmezési lehetőség felvillantása.

Az előadás inkább néhány szerencsésen eltalált színészi alakítás révén lehet sikeres. Főképp Szabó Gyula tudja árnyaltan megrajzolni Lámsza alakját. Nem különül el benne a bölcsesség a kezdődő ütődöttségtől, az élettapasztalat az életből távozó könnyelműségétől. Pálinkás mámorban szeretné leélni hátralevő idejét, ezért mond le felelőtlenül az uralkodásról, s amikor rákényszerül, öreges kelletlenséggel, siránkozással játszik ismét „politikai" szerepet. Huszár László és Tándor Lajos mint Kámzsa és Fanfarusz a csintalankodó tündérlánykáknak cél-pontul szívesen szolgáló öregeket mutat-nak be, a boldogság együgyűségének, az együgyűek boldogságának nem is tanulság nélkül való jellemzését nyújtva. Götz Annának is sikerül élettel megtöltenie a tündérkirálylány sémáját, gyöngédsége az öregekkel, szerelme Józsiás iránt, iszonya az ördögöktől egyaránt hiteles; az egész előadás játékos stílusához illő „mélységekig" játssza el a boldogságot éppúgy, mint a veszélyeztetettséget. Jani Ildikó Idilló szerepét fürge lendülettel, természetes életkedvvel telítve hozza színre; apró, cserfes, minden lében kanál. Kökényessy Ági az árulóvá váló Lillót hideg, számító szépséggel ruházza fel. Incze József finom túlzással rajzolja el Józsiás valószerűtlen mennyiségű jó tulajdonságát; ennyi pozitivitást már csak a karikatúra túlzása hitelesíthet. Ha már a szerző nem írt a szerepbe semmi rosszat, akkor

Tamási drámája az Agria Játékszín produkciójában. Csonka Ibolya (Jázmina) és Czvetkó Sándor (Józsiás) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

csak az erény túlzottsága teheti hibaként mégis valószerűvé az alakot. Bitskey Tibornak viszont nem áll igazán jól az ördög feketeségének eltúlzása; a drámai egyensúly, a küzdelem hitele belső nagyságot, erőt igényelne, s az ördögvezér magabiztosságát bizonyára a biztosabb szövegtudás is segíthetné. Forgács Péter, Csudai Csaba, Nagy Gábor, Tahi József lendületes, vidám, játékos krampuszcsapatot kerít a színre, Galbenisz Tomasz emlékezetesen bamba Bambucz szerepében. Matuzsaként Szirtes Ádám utoljára lépett színpadra. Egy nagy színészi élet minden tapasztalatával arcán mintha már a földön túlról nézett volna ránk.

Egerben Gali László, Koós Iván nem éppen szegény székely portát idéző díszletében falusi ünnepséget rendezett. Előbb felvonul a hatalmas színpadra az összes szereplő, hogy azután kimenjenek, majd ismét visszatérhessenek, elkezdeni a játékot. Ennek a bevonulásnak az értelme csak az előadás végén derül ki, amikor, végezvén a történettel, mindenki még egyszer visszatér a színre, hogy zsoltárt énekelve figyelmeztessenek a dolgok komolyságára. Novák Ferenc méltóságteljes néptáncbemutatót koreografált a játékhoz, a Lámszát alakító Kóti Árpádot pedig a rendező asszonnyal ajándékozta meg, aki éppoly céltalanul álldogál és üldögél ura oldalán, amiképp a néző sem leli a bevezető bevonulás értelmét. Az előadás rendkívül hosszú; méltóságteljesen lassú, ünnepien komoly. Hogy jó és rossz obligát örök harcán túl miről kellene szólnia a játéknak, arról mintha senkinek sem lenne fogalma. A színészek fakóbbnál fakóbb alakításokkal lepnek meg, hiszen csakis kliséket van módjuk felmutatni. Jelentősége tulajdonképpen csak Csendes László Bakszénjének van; ő - bizonyára saját szakállára vagy ösztönös színészi igényességtől indíttatva - nem az eleve elrendelt vég felé tartó harc stációit darálja le, hanem minden pillanatban tétre menő küzdelmet vív. Mellette még a Durmonyást játszó Korcsmáros Jenőnek sikerült humoros karaktert formálnia.

Lényegében csak a darab köré kerített jelzésekből következtethetünk arra, hogy ez az előadás az erdélyi magyarság sorsáért való aggódást szerette volna érzékeltetni. Ehhez azonban a folklórműsor is elég lehetett volna a darab nélkül, vagy pedig az egész előadást következetesen ehhez a gondolathoz kellett volna igazítani. Külsőleges utalások, az allegória mezében bujkáló célozgatások ma már nemigen élnek meg a színpadon, mert felesleges rejtegetni azt, amit nyíltan is el lehet mondani. A művészet közvetett beszédét másra, másként el nem mondhatóra kellene fenntartani.

Tamási Áron: Ördögölő Józsiás (Agria Játékok)

Díszlet-jelmez: Koós Iván. *Koreográfus:* Novák Ferenc. *Játékmester:* Szabó Ágnes. *A koreográfus asszisztense:* Mucsi János. *Zene:* Szabó Viola *és* együttese. *Rendezte:* Gali László.

Szereplők: Kóti Árpád, Csonka Ibolya, Réti Árpád, Solymosi Tibor, Simon Mari, Csonka Anikó, Czvetkó Sándor, Fésüs Tamás, Németh László, Kőszáli Ibolya, Balogh András, Pálfi Zoltán, Csendes László, Sziki Károly, Blaskó Balázs, Korcsmáros Jenő, Mikula Sándor, Várhelyi Dénes, Megyeri Zoltán, Győrvári János, Kiss László, Ittes József, Horváth Ferenc, Szabó János, Fehér István.

Tamási Áron: Ördögölő Józsiás (Gyulai Várszínház)

Díszlet: Szinte Gábor. *Jelmez:* Székely Piroska. *Zene:* Simon Zoltán. *Koreográfus:* Gyalog László. *Játékmester:* Kutschera Éva. *Rendezte:* Sík Ferenc.

Szereplők: Szabó Gyula, Szirtes Ádám, Huszár László, Tándor Lajos, Götz Anna, Ja-ni Ildikó, Kökényessy Ági, Incze József, Bitskey Tibor, Forgács Péter, Csudai Csaba, Nagy Gábor, Tahi József, Galbenisz Tomasz, Dávid Sándor, Kovács István, Gyimesi Tivadar, S. Tóth József, Bősze György, Csurka László, Fülöp Zsigmond, Ferenczy Csongor, Győri Péter.

CSÁKI JUDIT

Kapolcs és környéke

A Karnyóné nyári előadásáról

Ha mindössze annyiról lenne szó, hogy felfedeztetett egy újabb nyári színházi játszási hely az országban - akkor is *muszáj* lenne írni a Kapolcson bemutatott Karnyónéról. Más kérdés, hogy ennyi indok - vagy ez az indok - nem lelkesítené a kritikust akkor, amikor minden (mű)-várfal tövében, minden patakparton kétes, kulturálisnak álcázott, színházi *típusú* vállalkozások ütik föl a fejüket, miközben az igazi nyári színház mennyiségben is, minőségben is egyre fogyatkozik.

Kapolcson azonban nem egy új nyári színház nyitotta meg természet adta kapuit, hanem egy egész fesztivál, igaz, csak négynapos. E rendezvénytípusból is bőséges a termés látszólag, akár tényleg fesztiválnak, akár művészeti napoknak becézik. S még az sem ritka, hogy egy ilyen eseménysor magánkezdeményezésre jön létre, mint ez a kapolcsi is. (Az már elég ritka, hogy a magánkezdeményezést az MTA-Soros-alapítvány, az Eötvös-alapítvány, az ÁISH és a Veszprém Megyei Tanács művelődési osztálya támogatja némi pénzzel.)

Az pedig már - némi eufemizmussal - kifejezetten atipikus, hogy a művészeti álca mögül ne tűnjön elő azonnal a korunk vállalkozásait jellemző üzleti karakter, amely bizonyos reklámhordozók szerepeltetésétől a leplezetlenebb formákig - lángossütő, műanyagfigura-árus, mégkinem-talált-tuti-üzlet - futja ki magát.

Ez a kapolcsi ügy - és erről igazán bőségesen írt már a mi szaklapunknál gyorsabb napi- és hetisajtó - nemcsak azért más, mert Márta István zeneszerző nem ért az üzlethez, még kevésbé a fröccsöntéshez. Azt mondják, Márta István felkent álmodozó, aki igazán önzetlenül akart néhány kellemes napot szerezni a nemrégiben megszeretett kis falunak, meg másoknak is, akik egy kis játszásért, együttlétért és közös élményért elrándulnak a Balaton-felvidékre. Azt is mondják, hogy mint a felkent álmodozóknak, Márta Istvánnak is jutott elég pofon a szervezés, kilincselés, könyvelés és pénzösszekoldulás során; elég ahhoz, hogy ez az első alkalom mindjárt az utolsó is legyen.

Nekem úgy tűnt, hogy Márta István, a Kapolcsi Művészeti Napok főszervezője elsősorban profi; egyszerre tekintett tartalomra és formára, s nem hanyagolta el a munkafolyamat földhözragadt, ám elengedhetetlenül szükséges részleteit sem. A Kapolcsi Művészeti Napokat megelőzte egy nem is oly hatalmas, ám jól szervezett s még jobban időzített, azaz nagyon hatékony reklámhadjárat, a helyszínen profi tájékoztatás, térkép és információ várta a távolabbról érkezőket, sajtócédula az újságírót meg a fotóst. Meg egy lelkes, nagyon is eleven falu, melynek aprajanagyja az utcán mozgott a helyszínek között, érdeklődve és segítőkészen. Enyyit a körítésről, melynek szerepe nem oly csekély, mint amatőr szervezők hinni szeretnék: mindent eldöntő.

A program gerincét egy színielőadás adta - és az ürügyet is arra, hogy ilyenformán lapunk foglalkozhasson az egésszel -; Csokonai Vitéz Mihály: *Özvegy Karnyóné s az két szeleburdiak* című művét adta elő egy alkalmi társulás Csiszár Imre rendezésében. Afféle baráti-kollegiális szervezés eredményeként.

Márta Istvánnak - úgy látszik - elég sok barátfélesége van a szakmában. És akadt elég játszási hely is mindannyiuk-nak a faluban és környékén.

Galkó Balázs például a Kocsma-színnek elnevezett kocsmába került, ahol „kocs-reált" adott elő. Az intézmény eredeti karakterét teljesen híven megőrizték a vendégek, *színné* a helyszínt mindössze az tette, hogy csomagolópapírokra régen és mostanság letűnt jelszótöredékeket mázolt egy kellően - azaz művészien - hanyag kéz. A produkció - színfolt volt, annyi bizonyos.

Voltak kiállítások, templomban grafikák, művelődési házban kerámiák és ruhák; volt Mandel Quartett-koncert meg más koncertek is; dobolt Bubik István és Sipos András; volt táncház ifjabb Csoóri Sándor és zenekara vezetésével; volt Gryllus Vilmos és Levente Péter; volt építésztalálkozó, dudazenekar, Hegedűs D. Géza és Cseh Tamás.

És a Kocsma-szín mellett volt Magtárszín I. meg II.; volt Márta István házában egy Pajta-szín is, amely részint gyönyörű, részint viszont mindegyik oda tervezett rendezvény számára kicsi volt a harmincharmincöt nézőt befogadni képes pajta. De volt előtte egy udvar, oda költözött ki vagy kétszáz-kétszázötven nézőjével például Hegedűs D. Géza, és a Cseh Tamás-Márta István-koncertnek is akadt nagyobb tere.

Hegedűs D. Géza merésznek ható vállalkozása volt a Nagy László-műsor, amely eredetileg persze nem volt merész, csak akkor vált azzá, amikor kiderült, hogy az udvar a helyszín, s a szabad égbolt szab akusztikát. Hegedűs D. Géza profi színész és profi előadó; a gyerekek természetszerűen lankadó figyelmét éppoly kedves higgadtsággal tűrte és kezelte, mint amilyen makacs elszántsággal birkózott a végtelen térrel. Mindkét vonatkozásban sikeres volt; hogy Nagy László verseinek markáns fővonalaira és erőteljes színeire koncentrált a finom árnyalatok érvényesítésére igazán alkalmatlan térben. A versek „megszólaltak", köztük *a Rege a tűzről és a jácintról* meg a *Menyegző is.*

A szintén a Pajta-színben tervezett Cseh Tamás-Márta István-koncertet is

Hegedűs D. Géza Nagy László-verset mond Kapolcson

Cseh Tamás és Márta István a Pajta-színben

költöztetni kellett; nyolcszor-tízszer annyi néző volt kíváncsi a Belváros közepében gyökerezett dalokra, mint amennyire a borúlátó szervezők számítottak.

S hogy ki volt a közönség? A falu és a szomszéd falvak, természetesen; azután, egy kollégám szavával szólva, tout Budapest. A szakmai barátok és a kritikusok, akiket ezek szerint még mindig érdekel, ha „két fedőt összevernek valahol", de előbb megnézik, ki veri össze. S ha bárki fesztivált vagy művészeti napokat tervez, nem árt, ha számol ezzel; ma már az úgynevezett elfogulatlan kötelességtudat helyett a várható színvonal és a megjósolható műélvezet vezeti ezt a kört. Az viszont akár Kapolcsig, melynek tán a ne-vét se hallotta korábban.

Voltak azután balatoni nyaralásról idelátogatók - a gyönyörű nagy pocsolya mellett ugyanis semmi nincs. Szóval volt sok kocsi meg sok bicikli.

Mind elfért persze szép kényelmesen abban a kis völgyben, amely a Magtár Színpad parkolójául szolgált. A Magtár Színpad pedig ügyesen beékelődött egy várfalszerű építmény (valójában magtár) tövébe, a „fapados" és tetszés szerint bővíthető nézőtérről pedig nemcsak a színpadra, hanem a szomszédos dombokra is pazar kilátás nyílt. Azt valószínűleg túlzás lenne állítani, hogy *a Karnyónét az* isten is ide teremtette; de ha már színházat játszanak itt, hát a *Karnyóné* éppen megteszi. Ez a drámai opusz ugyanis nélkülözi a tekintélyes művészeti ág tekintélyének súlyát.

Lehet persze magvas üzeneteket magyarázni Csokonai Vitéz Mihály komédiája mögé - belé aligha. A költő életművében még a versekhez képest természetszerűen sokkal ritkábban felemlegetett színművek közt is mintegy mellékesen szokták kezelni *a Karnyóné* című szatírát. Ha Csokonai és színdarab - *Méla Tempefői;* ha Csokonai és szatíra - akkor *Dorottya*, a vígeposz.

Az *Özvegy Karnyóné s az két szelebur diak* 1799-ben íródott, a száműzetésnek is beillő néhány éves csurgói tanárkodás idején. A Debrecenből kiebrudalt költő társadalmi indulatainak kifejezése fellelhető az ekkortájt született versekben - a Karnyónéban fölösleges keresni. Sokkal inkább érdemes visszautalni a debreceni kollégiumi tanári időszak végén keletkezett bohózatra, *a Gerson du Malheureux*re, amely nemcsak címében utal francia hatásra, hanem valóban őrzi Voltaire és Rousseau szellemiségét. Egyébként kifejezetten iskolai vígjátéknak készült - akárcsak négy évvel később *a Karnyóné-;* ennek megfelelően markáns bohózati eszközöket, szélsőséges figurákat, kemény komikus hatásokat szerepeltet benne a költő. Közelebbi rokon a szintén 1799-ben írott *Cultura* című vígjáték - amelyet a csurgói iskolában együtt mutattak be *a* Karnyónéval -, nem témáját tekintve, hanem felépítését, megformálását és stílusát.

A Karnyóné tulajdonképpen könnyű szatíra, mégpedig nemcsak bizonyos emberi-társadalmi archetípusok szatírája, hanem a Csokonai által felsőfokon művelt rokokó stílusvilágáé is. Előbbi nyíl-tan és közvetlenül, utóbbi szintén egyértelműen, bár közvetetten munkál a mű-ben; éppen a tárgy, a figurák és stílusuk, illetve Csokonai költői életművének csak-nem egésze ellenpontozzák egymást. A Karnyóné *harsány* opusz, *s* talán ez a veszélyesnek is mondható jellegzetesség tartja távol tőle a profi színházakat, míg máig kedvelt anyaga az iskolai színjátszókköröknek.

A kapolcsi domboldalon elfér a harsányság. Az intenzív képi és stiláris hatásokat kedvelő Csiszár Imrének ugyan nem igazán sajátja, viszont - tán éppen ezért - mutatkozik némi garancia arra, hogy a harsánysággal szinte mindig együtt járó közönségesség nem férkőzik be a hatáselemek közé.

A rendező mintha a magyar népszínművek előzményét vélné felfedezni a műben - nem is alaptalanul. Innen viszont alig egy ugrás a népszínmű szatirikus stilizációja, elsősorban a figurák és stílusaik révén. E felfogás következtében viszonylag egyértelmű „használati utasítás" áll a színészek rendelkezésére, amelyet biztonságosan és elegánsan követnek is.

A másik döntő momentum az előadásban - a környezet. Részint a szabad égbolt, részint a táj, a közönség, az alkalom együttes atmoszférája. A diákszínjátszásból ügyesen „nyári-színháziasított" Samu például nem elsősorban Karnyóné fiát, hanem a falu (Csurgó és Kapolcs) kedves bolondját adja, a szerepet játszó Hunyadkürti István minduntalan kiszökik a történetből, közvetlenül és intenzív kapcsolatot tart a közönséggel, mintegy előkészíti, majd pedig ébren tartja bennük a megfelelő, komédiai befogadást. Szóval: nevettet.

Nevettetnek persze a többiek is, bár nem spontán viccekkel és clownos tréfákkal, hanem a stílparódiával. Tipptopp és Lipittlotty, az a bizonyos két szeleburdi, aki jól felfogott anyagi érdekből a férfira éhes Karnyóné körül legyeskedik, a korabeli társadalom jellegzetes figuráinak keserűen mulatságos jellemrajza mellett helyzetkomikumok egész sorát vezeti elő. Bregyán Péter és Nemcsák Károly (ez utóbbi bőségesen merít a Radnóti Színház *Kísértetcsárdás* című előadásának általa játszott búsmagyarjából) a népies-diákos színjátszás hagyományát felelevenítve élnek a rögtönzés eszközével is - ezen aztán velünk együtt ők is remekül szórakoznak.

Karnyóné, a címszerep - vígeposzi figura, tehát alapvetően epikus, bár azon belül kétségtelenül komikus. Akció nem jut neki, hiszen az akció az ő valamilyensége körül folyik, ezért aztán neki ezt a bizonyos vaumilyenséget kell játszania, szüntelenül. Berek Kati sok apró poénnal, mozgással és mimikával igyekszik színpadiasítani ezt az alapjában szána-

Csokonai: Özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak (Kapolcs). A két szeleburdi: Bregyán Péter és Nemcsák Károly (Sárközi Marianna felvételei)

lomra méltó s csak utána kacagni való öregedő asszonyt.

Kubik Anna Boris szobaleánya már egy „tiszta" népszínműből pattant erre az alkalmi színpadra, és egyszerre könnyed és fegyelmezett koreográfiával életre is kel. Kubik jó komika - s ebben az előadásban még az is belefért a képbe, hogy e képessége hatását a kollégákon mérje le. Ez a törekvés egyébként kölcsönös volt.

Kerekes József Lázárt, Karnyóné boltoslegényét játszotta. Sok tennivaló neki se jut - leginkább egyengeti a soványka cselekményt -, de karakterábrázolása pontos és hatásos.

Miként nemcsak egyes figurák, hanem egyes kiemelt jelenetek is azok. Karnyóné teátrális öngyilkossága például; vagy a polihisztor Kuruzs nagyjelenete, melyben egy univerzális kabát belsejében hordozza a számtalan foglalkozás kellékeit, s éppen a megfelelő pillanatban, egy megfelelő dalocska keretében mutatkozik meg a maga teljességében. Végh Péter tulajdonképpen komoly játékkal ér el komikus hatást.

A zenei effekteket a színpad szélén üldögélő Gryllus Vilmos adja - az előadás hangvételénél csöppet kevésbé harsányan, de ironikusan.

Mint tudjuk, az özvegy Karnyóné nem is özvegy, csak azt hiszi. A hosszú időre eltűnt Karnyó ugyanis egyszer csak hazatoppan - leginkább azért, hogy előadhassa epikus történetét kalandjairól, valamint meghallgassa a többieket. Az álta lam látott előadásban egy igen makacs szamár hozta volna haza a Pathó István által játszott öreg Karnyót - a helyzet azonban úgy hozta, hogy inkább Karnyó próbálta hazavonszolni (azaz a színpadra behúzni) a szamarat. A szamár mellett voltak egyébként más állatféleségek is - a nyári színház örök poénjai.

A Csokonai által kitalált tündéri vég - osztrák import egyébként - ezúttal azért lehetett az előadás szerves része, mert az emelőszerkezet néhányszor megtréfálta a színészeket. A kollektív bajuszragasztás - közvetlenül a taps előtt - Csiszár Imre finom és hatásos leleménye; gyengéden emlékeztet bennünket a tényre, hogy egykoron alighanem minden szerepet fiú játszhatott, hála az egynemű iskoláknak.

Négy előadásra született ez a kapolcsi nyári színházi produkció. S mert jól sikerült, az ember hajlamos sajnálni, hogy csak ennyit ért meg. Pedig valószínűleg éppen azért volt jó és sikeres, mert valóban oda, arra a színpadra készült, nem egy hosszabb szériára tartalékolva, hanem teljes odafigyeléssel. Ezen *a Karnyónén* - ez az egy bőr volt.

Csokonai Vitéz Mihály: Az özvegy Karnyóné s az két szeleburdiak (Kapolcsi Nyári Színház) Díszlet-jelmez: Vayer Tamás. *Zene:* Gryllus Vilmos. *A rendező munkatársa:* Mixtay Péter. *Rendező:* Csiszár Imre.
Szereplők: Berek Kati, Pathó István, Hunyadkürti István, Kubik Anna, Kerekes József, Bregyán Péter, Nemcsák Károly, Végh Péter, Pelsőczy Réka, Fráter Kata.

STUBER ANDREA

M, O, I, A

A Vízkereszt Miskolcon

Ha egy rendező a pályája során háromszor is megrendezi ugyanazt a Shakespeare-vígjátékot, annak bizonyára komoly oka van. Saját, korábbi színreviteleinek sikere vagy sikertelensége egyformán késztetheti az újabb vállalkozásra. Talán az évek múlásával más kérdések foglalkoztatják a mű kapcsán, s időről időre különböző olvasatokat igyekszik színpadra fogalmazni.

Iglódi István 1973-ban rendezte meg először a *Vízkeresztet* a Szentendrei Teátrumban. Másodszor a Várszínházban, az 1979-es bemutatót jegyezte. Most ismét a szabad ég alá képzelte a vígjátékot, amikor a miskolci Belvárosi Szabadtéri Színpad előadását létrehozta. Annak idején, a Várszínházban az Omega együttessel komponáltatott zenét a szöveghez, ezúttal Victor Máté számait társította Shakespeare darabjához. Nincs ebben semmi kivetnivaló, de azért most sem könnyű megszokni, hogy Orsino herceg diszkóritmusban ad (ének)hangot érzelmeinek, s hogy Olívia - aki itt inkább hat olasz maffiózó özvegyének, mint grófnőnek - dalolásával táncdalfesztiválok fénytelen emlékét idézi.

A zenével amúgy nincs baj: szakszerűen és célszerűen komponált muzsika. Dallamos, slágerszerű és élvezetes, amiben a sok-sok utánérzés is közrejátszik. Mészöly Dezső dalszövegei prozodikusan meg-megdöccennek (például leborúlok), de maga a drámafordítás virtuóz, bár talán túlzottan naprakész szókészletű és humorú.

A színészek énekesi teljesítménye hagy némi kívánnivalót. Borbély László (Bohóc) az egyetlen, aki tudja, hogyan kell ebben a műfajban *igazán* énekelni, s képes is rá. Megvan hozzá az adottsága, az érzéke és a fölénye: azt csinál a hangjával, amit akar. A többiek inkább csak abszolválják a betétszámokat, s ahányan vannak, annyiféleképpen oldják meg a feladatot. Mihályi Győző (Orsino) popstílusban igyekszik tartani magát, Kiss Mari (Olívia) a sanzonoid előadásmódra szavaz, míg Józsa Imre és Kocsis Judit táncoskomikus operettpárosra hasonlít, Igó Éva Violája pedig operadrámai szendét idéz. Borbély mellett Szakácsi Sándor (Malvolio) a legmuzikálisabb, kár, hogy ő énekel a legkevesebbet.

A betétszámok között, mellett Shakespeare „romantikus" vígjátéka zajlik a Lothar Scharsich tervezte színpadon. A díszlet se nem különösebben szép, se nem igazán praktikus, viszont első pillantásra látszik rajta, hogy legalább nem került sokba. Kör alakú, egyik irányba lejtő, forgó porond áll középen, piszkosfekete műanyag szőnyeg borítja. Az emelvényt vizesárok veszi körül. Azért, hogy a szereplők okkal-ok nélkül, de mindenesetre a közönség nagy derültségére meg-megfürödjenek benne. Ezenkívül arra is használható, hogy - szintén nagy tetszést aratva - belevizeljenek (imitálva persze). A színpadot sajátos függöny szegélyezi oldalt és hátul: levegővel töltött fóliahurkák lifegnek hatalmas, hosszúkás luftballonokként. Ugyanilyenek lógnak a porond fölött is, sátorponyvaszerűen csúcsosodva a játszók fölé. A díszlethez még néhány, a falra vetített kép (reneszánsz palota, szem- és szájmontázs) tartozik. Ez tehát lIlyria. Itt ér partot a hajó-törött Viola és Sebastiano, hogy egymás megmeneküléséről mit sem tudva error comedyba keveredjenek. Az ikrek ebben az előadásban is többé-kevésvé tradicionális figurák maradnak, ezt mutatják Scharsich jelmezei is: rövid, bodros haj s a megegyező, nemesifjúhoz illő öltözék teszi egymáshoz hasonlóvá Igó Éva Violáját és Bal József Sebastianóját. A többiek habókosabb külsejűek: Olívia nagy, sötét napszemüveggel takarja arcát (már Tordai Teri is ilyen volt a várszínházi előadásban), Orsino széles, vörös selyemövet visel a derekán, akár a spanyol táncosok. Mária piros-fehér csíkos, zokniszerű tüneményt hord a karján, míg Tóbiásnak a térdét ékesíti csipkés mandzsetta, fején meg roggyant cilinder díszeleg. Színes külsejű az ígéretes szereplőgárda.

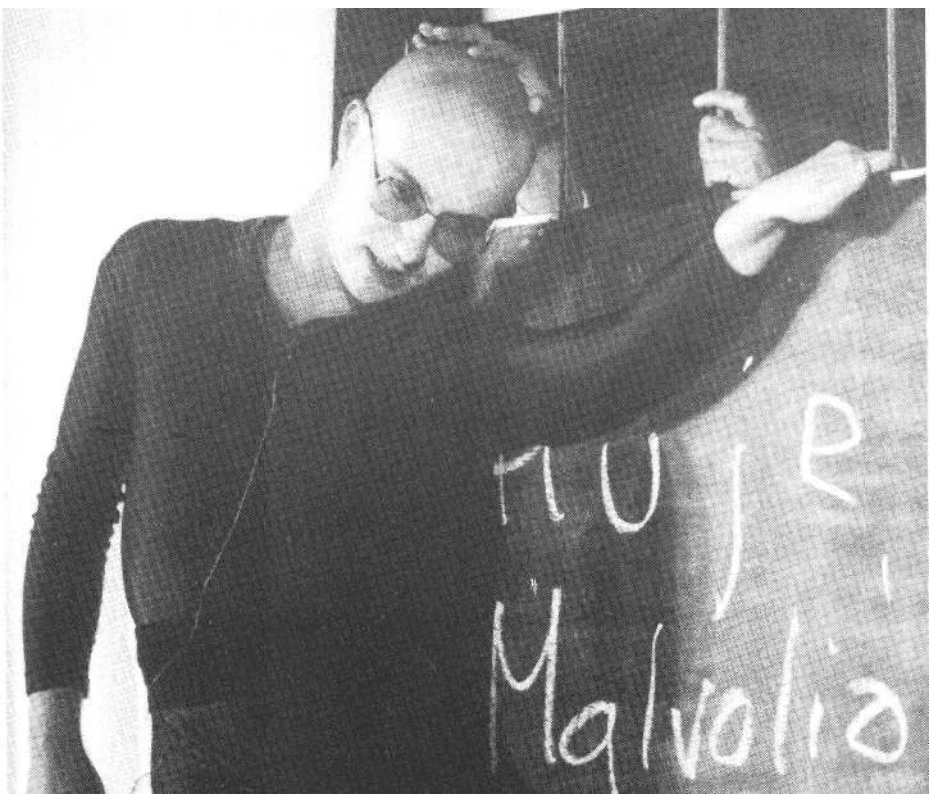
Shakespeare Vízkeresztjének zenés változata Miskolcon. Olívia: Kiss Mari és Malvolio: Szakácsi Sándor

Most kellene következnie az esztétikai eszmefuttatásnak. Itt lenne a tűnődés helye, arról, hogy Shakespeare romantikus vígjátéka mennyiben romantikus és menynyiben vígjáték. Elmélkedhetnénk, kibe szerelmes Orsino, kibe Olívia, s valóban társra talál-e mindenki a végén. Párhuzamokat kereshetnénk a *Vízkereszt* és az utána született *Hamlet* között, esetleg állást foglalhatnánk abban a kérdésben, hogy Malvolio tragikus vagy komikus hős-e. Nincs azonban semmi okunk arra, hogy a darab mélyebb rétegeit érintsük a miskolci előadás kapcsán. Iglódi rendezésében sokkal nagyobb szerepet játszik az éneklés, a futkosás és a pancsolás, mint a Shakespeare-darab mélységei.

Beszéljünk inkább a szereplőkről. Igó Éva többre hivatottan, ambiciózusan kelti életre Violát. Ám túlságosan lefoglalja őt az a küzdelem, amit az énekszámok előadása jelent számára. Violája kicsit olyan, mintha a vígszínházi Padlásból ereszkedett volna alá: kedves csitri. Nem nő, csak gyereklány. Cesario képében is inkább gátlásos, mint talpraesett ifjú. Ezt a benyomást erősíti Igó akkor is, amikor Orsino vallomását közvetíti Olíviának, s közben betanult táncszámot mutat be zavartan, esetlenül, ügyefogyottan. Az előadás legbájosabb pillanata ez.

Kiss Mari Olíviája úgy érkezik a színre, mintha gyászmenetben vonulna. Fekete ruhában méltóságteljesen lépked, az előtte járó szolgák elhunyt bátyja fényképét viszik. Eleinte dölyfös, pattogós a grófnő. Kiss Mari játéka fokozatosan lágyul, egyenes arányban azzal, ahogy Olíviát elöntik a Cesario iránti gyengéd érzések. Elomlásából egy külö-

Feste: Borbély László (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)



nösen szép jelenet is kerekedik: az, melyben vallomást tesz a herceg szerelmi küldöncének (III. felvonás 1. szín).

Mihályi Győző (Orsino) jobbára csak megnyerő külsejével és búgó hangjával képviselteti magát az előadásban. Táncot jár még, ha kell - nagyon visszafogott ekesztázisban -, de kapcsolatot nemigen talál sem Violával, sem Olíviával. Arra sem reagál, hogy végül szerelme helyett a szolgájával kell beérnie. Pedig, ha már nem akad fenn ezen a párcserén, akkor - a boldog vég jegyében - legalább örülnie kellene neki. Mihályi azonban egyszerűen csak ott van, mert ez a dolga. Kiss Mari viszont decens szégyenkezéssel rá sem mer nézni Sebastianóra, annyira restelli, hogy feleségül ment egy vadidegenhez. Ő tehát elmond valamit erről a pillanatról és érzésről, még ha csak töredékét is annak, amit Básti Juli játszott el Olíviaként a Katona József Színház gyönyörű előadásában.

A komikus triász - Bezerédi Zoltán Büffögh Tóbiása, Józsa Imre Cingár Andora és Kocsis Judit Máriája - eleget tesz annak a kívánalomnak, hogy megnevettesse a közönséget. Nemes és nemtelen eszközöket egyaránt felhasználnak.

Szakácsi Sándor Malvoliójáról elmondható, hogy többre érdemes teljesítmény. A színész elszántan küzd az alakítás jogáért, hősiesen ellenáll az őt környező előadás könnyűségének. Makacsul ragaszkodik ahhoz, hogy Shakespeare egyik nagy szerepét játssza. S ez nem azt jelenti, hogy tragédiát próbálna kicsiholni magából a kellemes nyári estén. Mulattató, komikus hőst formál, de tudja: figurájában benne rejlik a tragikum lehetősége is. Szakácsi jellemet ábrázol, szellemes kis poénjaival éppúgy, mint az udvarmester görnyedt testtartásával, beteges mosolyával, hüledező sápítozásával.

M, 0, I, A - a négy betű az álságos szerelmes levélben szerepel, melyet Mária ír Olívia nevében, hogy Malvoliót lépre csalja. A négy betű a hamis nyom, melyből a maga nevét olvassa ki az udvarmester, noha csak nagy-nagy erőfeszítéssel vonatkoztathatja saját magára a levél tartalmát. Mintha a miskolci *Vízkereszt* be-tűit is így keverték volna össze.

Shakespeare-Victor Máté-Mészöly Dezső: Vízkereszt, vagy amit akartok (Belvárosi Szabadtéri Színház, Miskolc)

Díszlet-jelmez: Lothar Scharsich. *Koreográfus:* Majoros István. *Vezényel:* Molnár László. *Rendezte:* Iglódi István.

Szereplők: Mihályi Győző, Bal József, Somló István, Kulcsár Imre, *Szűcs* Sándor, Mikola Róbert, Bezerédi Zoltán, Józsa Imre, Szakácsi Sándor, Nagy Miklós, Borbély László, Kiss Mari, Igó Éva, Kocsis Judit.

ERDEI JÁNOS

Comics és rítus

Markó Iván táncszínháza Szegeden

Felemás módon ítélte felemásnak a napi kritika a Szegedi Szabadtéri Játékokon bemutatott *Párizs gyermekeit*. Az általánosnak mondható fanyalgás mértékéhez képest szinte burjánzanak, és joggal, azok a szuperlatívuszok, melyeknek egyéb-ként a fele is elég szokott lenni ahhoz, hogy egy-egy produkciót kiemelkedőnek minősítsenek. Itt mintha a sok lenne kevés - nem egészen jogtalanul. Egészen eredeti színpadi gondolatnak honi szín-házi mércével mérve mindenképpen kivételesnek mondhatóan magas színvonalú megvalósítása lett felemás hatásúvá egy aprócska dramaturgiai gyöngeség következtében.

A francia forradalom színpadon felidézett tablóképein újra és újra feltűnik egy Markó Iván vezette vándorszínésztrupp. Először a nyitóképben tőlük tudjuk meg, hogy mi a helyzet (nyomorog a nép), majd a kibontakozó forradalmi események sikere után *Az emberi jogok nyi*latkozatából olvasnak fel néhány passzust, végül pedig a jakobinus diktatúra megelevenedő terrorjától megdermedő népbe öntenek újra lelket. Ennek a mellékszálnak a tulajdonképpeni főcselekményhez való illesztése azonban annyira laza és elnagyolt, hogy az előadás egészét felemás hatásúvá teszi. A felszabadult népünnepéllyé oldódó és helyenként a rítusok nyers brutalitását idéző produkcióban - amelyben itt-ott a képregények gyermekded egyszerűsége tűnik fel - színpadilag előkészítetlen és így (szó szerint) oktalan a Markó Iván megtestesítet-te színész állandó beavatkozása a főcselekménybe.

Lássuk hát először a szcenikailag csak pontatlanul kibontott alapgondolatot, majd ennek dramaturgiailag pontatlan megjelenítési módját, s csak ezt követően annak a profizmusnak a felvillanását, amelyet érthetetlen okok miatt színházi rendezőink döntő többsége nem csupán meg-, de eltanulni is képtelennek látszik. S szót kell ejteni négy táncszínészi teljesítményről is. (Mindenekelőtt Bombicz Barbaráéról és Kis Jánoséról, de az övékhez mérhető Demcsák Ottóé és Markó Iváné is. Markónál ugyanis nem a játékkal, hanem az általa megformált szereppel vannak bajok.)

A pusztítás értelme

A forradalom eseménytörténetét - közepes történeleméretettségivel is követhető módon, tehát szerencsére közérthetően - felidéző táncjáték egy olyan színpadi vízióba torkollik, amilyeneket a Markó-balettek nézői a lehető legzajosabban szoktak ünnepelni. Miután a fellázadt nép elfogja a szökni akaró királyt, sőt az intervenciót is elhárítja, Charlotte Corday ledöfi az előszínpadon kádjában ülő Marat-t. A gyászolók lassú, ünnepélyes menete Marat holttestével a színpad hátsó falához közelít. A menettől balra, mintegy négy méter magas vasállványzaton Robespierre (Kis János) áll. Ahogyan azonban a menet megközelíti őt, meg-megrándul. A lehető legpontosabban jelzi ez a színészi mesterséget is birtokló táncszínész, hogy az általa formált alak egyre nagyobb, noha titkolni akart pánikba esik. Retteg a Marat beteljesedett sorsával őt fenyegető jövőtől. S ekkor Markó Iván roppant merész beállítást valósíttat meg: a Szegedi Szabadtéri Játékok állítólag bejátszhatatlan s most ráadásul alaposan meg is nagyobbított színpadán hosszú percekig csak Robespierre s alatta Saint-Justté lényegülve Demcsák Ottó áll. (Tehát csupán két színész „népesíti be" az irdatlan teret!) A Robespierre-t megbénító halálfélelem Saint-Justben tánccá robbanó önkívületté nő. Olyannyira Robespierre-nek a remek beállítással is hangsúlyozott félelme ölt itt testet, hogy a lehető legtermészetesebb és így szinte észrevehetetlen, hogy a színpad újra benépesül: falansztert idézően fémes öltözetű alakokkal. A kar tagjai híven követik Saint-Just mozdulatait. A rettegés szülte önkívület kényszeres mozgássorrá hatalmasodik. Ez a tánc hordozta görcsös lázálom válik valósággá, amikor balról, néhány pillanatig Robespierre-t is eltakarva egy gigantikus méretű aranyló trapéz gördül a színpadra. Saint-Justnek szinte intenie sem kell, hogy a kar tagjai először térdre, majd arcra boruljanak a lenyűgöző idegen pompa előtt. A trapéz feltáruló hatalmas ajtaja mögött pedig egy szénfekete, fénylő bárdú guillotine látható. Mintha mágnesből lenne a bárd és a trapéz, mert a táncosok vergődve, kínlódó mozdulatokkal a bárd alá vonzódnak, hogy oldalt a guillotine mögött guruljon ki „holttestük" a szinpadról. Fogyván a nép, a halálos vonzás a még mindig merev Robespierre-t is leszippantja a dobogóról. Csak ahhoz van ereje, hogy az eleinte még eksztatikusabb Saint-Just után kerüljön sorra. A pillanat olyannyira szuggesztív, hogy az addig minden jelenet után, tehát összesen tizenhét alkalommal lelkesen tapsoló közönség

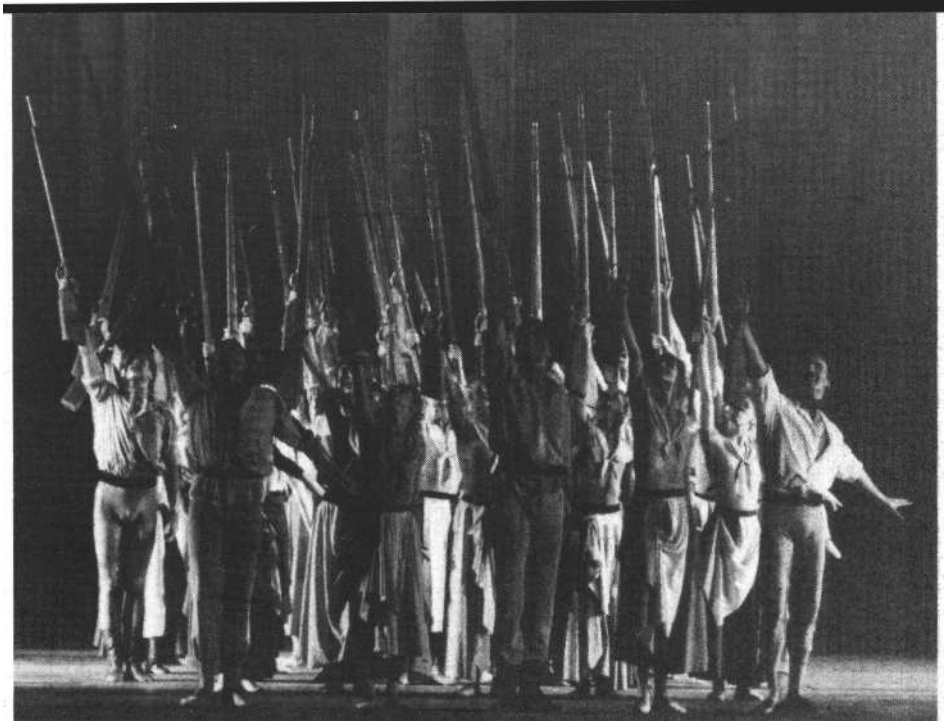
Párizs gyermekei (Győri Balett). Az előadást a Szegedi Szabadtéri Játékokon is bemutatták

mindhárom előadáson dermedt csöndben ült.

Mutatis mutandis így szoktak végződni a Markó-előadások: a közönség az immáron a sikert learatni újra kijövő táncosokkal együtt - némiképp groteszk módon - azt is ünnepelte eddig, hogy milyen reménytelenül is kegyetlen a sors (és a politikumtól meghatározott végzet), melyet a színpa^{p}on láthatott, s amelyik őt is és valóságosan is fenyegeti. (Sarkítottan fogalmazva, a potenciális áldozatok tapsoltak áldozat voltuk kendőzetlen felmutatásának.) Most azonban nem ez történt. Ha úgy tetszik, újabb emelet épült arra a világképre, melynek egy-egy termét Markó Iván eddigi koreográfiái jelezték.

A színpaddal mintegy húsz méter hosszú folyosóval összekötött előszínpadon ugyanis újra megjelennek a már említett vándorszínészek, s néhányszor azt kiáltják, „ez menni, menni, menni fog!". S a színpadot újra benépesítő vörössipkások nemcsak hogy visszakurjantják ezt, de még a lábukkal is dübörögnek hozzá. A vándorszínészek hozzájuk futnak, s együtt olyan fergeteges carmagnole-t járnak, hogy a tapsrend után újra felcsattanó zene hangjaira a nézők közé kanyarodó táncosoknak nem is nagyon kell invitálniuk azokat. Több százan (!) beállnak a színpadról és a színpadra fel és le kanyargó sorba. Mindhárom estén fékevesztett népünne-

Forradalmi jelenet a Párizs gyermekei című balettben



Jelenet a Győri Balett előadásából (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

pélybe torkollott az előadás, ám a kérdés attól még kérdés marad: mi fog menni? És főként mitől?

Szemérmes dramaturgia

Az a legfurcsább, hogy a fentebb feltett kérdésekre tulajdonképpen válaszol az előadás, de annyira csak jelzésszerűen, hogy hiába az intellektuális megfejtés, a benyomás változatlan: egy - más kérdés, hogy rendkívül jól sikerült - Jancsó-film részletét biggyesztette előadása végére Markó Iván. Mielőtt az előadászáró mondatokat elkurjantják, két, ezt a megoldást előkészítő jelenésük van a vándorszínészeknek. A Bastille sikeres ostroma után (ötödik jelenet) a vándorszínészt adó Markó Iván az előszínpadra fut, s ott rendkívül tiszta artikulációval Az *emberi jogok* nyilatkozatának néhány olyannyira aktuális passzusát olvassa fel, hogy ezzel dörgő tapsokat arat. A tizenegyedik jelenetben pedig, amikor a hátsó színpad felől a felfegyverkezett kart lassan a valódi nézők közé szorítják a Franciaországot fenyegető királyok és a pápa maszkfai, nos ekkor, az újra felbukkanó vándorszínészek trikolórt adnak a nép kezébe. S amikor ezeket meglengetik a maszkok előtt, azok a porba hullanak. Azt állítaná tehát ez az előadas, hogy a művészek azok, akik egyrészt értelmes célokká képesek artikulálni a néphangot (ötödik jelenet), másrészt ezeknek az értelmes céloknak a védelmében az eszközöket is képesek fellelni. (Adott esetben, így a tizenegyedik jelenetben például feltalálják a nacionalizmus eszméjét.) S így, ennek észrevétele után már védhető az utolsó kép beállítása is: miután a politikusok el-takarították egymást és sajnos kortársaik jó részét is, a művészek segedelmével *Az emberi jogok nyilatkozatává* artikulált vágyak és célok megvalósítása „menni fog". Rendkívül romantikus művészetfelfogás ez, ámde esztétikai értelemben csupán a megvalósítás módja miatt problematikus.

Problematikus, mert szinte kibogozhatatlan. A trikolór említett átadása ugyanis egy olyan fergeteges tömegjelenet közepette történik meg, hogy ember legyen a talpán, aki észreveszi, hogy a forgatagban ki adja azokat és kinek. (Magam is csupán a harmadik előadáson tudtam kihámozni, hogy egyet *mintha* Markó Iván adna, s egyet *mintha a* Robespierre-t játszó Kis János kapna. A dramaturgiailag az egyik legfontosabb pillanat tehát szcenikailag elsikkad. Olyannyira alulrendezett, hogy gyakorlatilag észrevehetetlen.

Legalább ennyire problematikus a már említett ötödik jelenet is. A színpadon már ott áll a forradalom három vezére, s így tökéletesen magyarázatlan, hogy milyen minőségében mondja szövegét Markó Iván. A szobormerev múlt üzen a mának? Avagy a nyilatkozat megszületésének lennénk kései tanúivá? Mindkét beállítás lehetséges, de mindkettőnek ellene mond, a szövegmondónak *semmilyen* kapcsolata sincs a színpadon ácsorgókkal. Nem hozzájuk szól tehát, de nem is ők üzennek így.

Ráadásul a mű elején meg Markó egyenesen azt mondja el, amit máskor eltáncolni szokott, s amit egyébként is mindenki tud, hogy az adók terhe alatt mennyire sanyarog a nép. Nem az a baj, hogy mindez közhely, hanem az, hogy ennek elmondása narrátorként rögzíti Markó pozícióját, s ebből a pozícióból egyszerűen abszurdum, hogy beavatkozik a színpadi történésekbe.

Az ember nem tud szabadulni attól a gondolattól, hogy Markó Iván mintegy dramaturgiailag is megtette azt, amit a szereposztással egyébként is elvégzett: önmaga háttérbe vonását. Ráadásul ez a kivonulás meglehetősen felemásra sikeredett. Hiszen ha nehezen kisilabizálható módon is, de ennek az előadásnak is az volt a kulcsfigurája (hiszen ő mondta a Nyilatkozatot, ő adta a zászlók egyikét, ő vert lelket a lehangolódott s megrettent „tömegekbe"), akinek szerepét most Markó Iván csak részben táncolta el, mivel jórészt elmulasz totta megkoreografálni önmaga dramaturgiailag kulcsfontosságú (igaz, nem fő)szerepét. A kitűnő erőkből álló társulat is csak hasznát látná, ha a szerepkörváltás fogalma többé nem tévesztetnék össze a visszavonulásával, mert a karakterszerep is szerep, amit úgy kellene kidolgoznia, ahogyan ezt a többi szereppel meg is tette. (Bár Danton egyénítésével is mintha egy árnyaIatnyival kevesebbet törődött volna a szükségesnél.) Mindezek a megjegyzések értelemszerűen a koreográfusra vonatkoznak. Lehetetlen, mert dramaturgiailag olykor már abszurd jelenlétét az intenzív színészi eszközök sikeres mozgósítása többé-kevésbé elfogadhatóvá tette, ami dicséri a színészt, csak épp mindez nem pótolhatta, csupán el-elfedte azokat a mulasztásokat, melyeket koreográfusként el-követett.

Remeklések

A már említett Kis János szuggesztivitása mellett külön említést érdemel Bombicz Barbara. Táncos és koreográfus hibátlan hatású együttműködése ugyanis prózai rendezőink számára is fölötte tanulságos lehet(ne). A táncos színésznő Charlotte Corday szerepében lép színpadra. S ahhoz bizony már nem csupán világítás és beállítás szükségeltetik, hogy a Dóm tér irdatlan színpadának hatalmas nézőterén minden szempár egyetlen kézfejre szegeződjék. Most ez történt, holott a világítás a színésznő egészét s nem csupán kezét emeli ki. Vörös ruhában, enyhén balra billentett tartással háttal áll a közönségnek. Bal karját teste takarja, jobb keze pedig könyökben s csuklóban is meghajlítva minden tőr minden acéljánál fenyegetőbben mered oldalra. A nyitómozdulatok után még egyszer és hosszan kitartva megismétlődik ez a beállítás. S ahogy a szaggatott, főként sikolyokból építkező zene ütemére az előszínpadon a kádjában mozdulatlanul ülő Marat-hoz közelít, a táncosnő mintha újra és újra a természetes tartás elérésére törekednék, de minduntalan visszarándul a nyitó beállítás közelébe. Egy el nem ért természetes s a tánca kezdetén kétszer is megismételt kifacsart póz között vibrál tehát szüntelenül és egyre gyorsuló tempóban. Kezébe egy bársonytok kerül, s amikor a tempó már fokozhatatlan, a bársony elrepül, s kezéből már a gyilkos tőr acélja mered. Szétnyíló ajkán húzza végig a pengét, majd már ültében újra és újra szétvetett combja közé döf vele. A kifacsart póz s a kifacsarodott tartásból elérni akart természetes állapot közötti küzdelem tehát erotikus önkívületként jelenik meg. Eksztatikus vonaglása ültében viszi Marat kádjának a széléig, melyre

fölugrik és lesújt. A színésznő sikolt, Marat ordít, a színpad addig sötétben tartott hátsó részéből pedig a nép üvöltve előreront.

Ahhoz, hogy a leírtak ne súrolják (vagy akár át is lépjék) az ízléstelenség határát, önmagában a színész kevés. Ehhez a rendező-koreográfus rendkívül hathatós támogatása szükségeltetik. Túl a színésznő - a gesztusok kitartásában is megmutatkozó - kivételes mozgáskultúráján, a hatás egy szcenikai „apróságtól" lesz a szó legszorosabb értelmében démonikussá. A másfél jeleneten keresztül önnön apoteózisába dermedt Marat ugyanis a tánc lehető legjobban megválasztott pillanatától kezdve reagálni kezd. De nem a színésznőre, hanem a gyakorta a nevét (Marat) sikoltó zenére. S innen és ettől a mozgássort végző színésznő immáron nem Charlotte Corday, hanem Marat-nak a döfés pillanatában megelevenedő látomása. Mintegy ráadásképpen ez a hibátlanul kidolgozott és meg is valósított jelenet tökéletesen illeszkedik az előadás egészébe is: az emberi jogok kihirdetését követő népünnepélyben (nyolcadik jelenet) a francia nemzetet szimbolizáló nőalak mellé egy jakobinussapkát viselő férfit is felemelnek, de ez a két alak újra és újra hiába próbálja megérinteni egymást. Két jelenettel később pedig egy lírai betétnek (Kara Zsuzsa és Zádorvölgyi László) leszünk tanúi. Épp a beteljesülés előtt azonban kiáltás csattan, „Fegyverbe!", s a fiú kezébe puskát nyomnak, eltépik szerelmesétől. Ezek a fel-felvillanó, de mindig meg is hiúsuló beteljesülésígéretek, melyeket a kar újra és újra párokra szakadó tánca is felerősít, teszik elfogadhatóvá, hogy csakugyan a fölkorbácsolt vágy keres olyan kényszerűen torz kielégülést, amilyennek Bombicz Barbara tánca nyomán tanúivá leszünk. Rendkívül kár tehát, hogy a túlnyomórészt az ennek a jelenetnek az erejével mérhető s szellemes, sőt sziporkázó színpadi ötletekkel teli előadás egy tulajdonképpen aprónak mondható dramaturgiai hibán megbotlott, s így a végeredmény épp a társulat saját mércéjével mérve ígéretesnek, de mégiscsak felemásnak mondható.

A következő számunkból:

Alternatív színházak
Előadások Kecskeméten, Kaposvárott, Egerben és a Várszínházban
Fesztivál Avignonban, Nyugat-Berlinben és Bayreuth-ban

T. I.

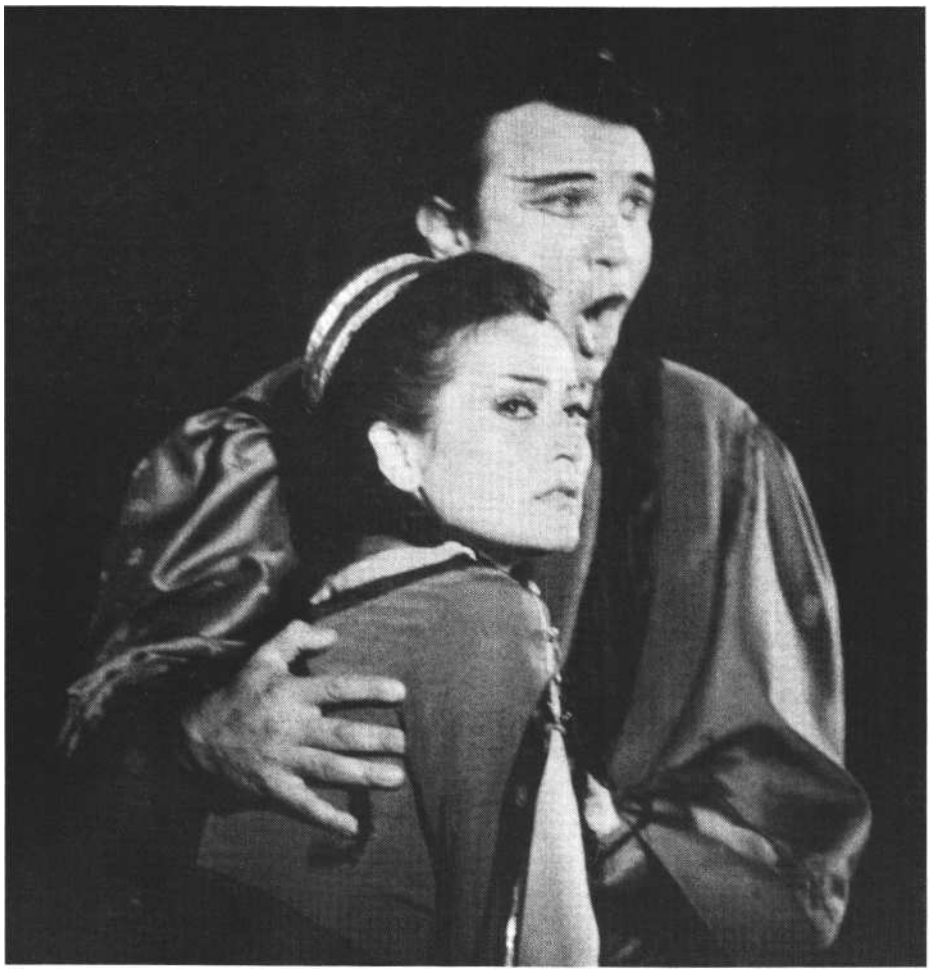
Opera nyáron

Az opera mint műfaj annak idején legalább annyira született nyári - azaz: szabadtéri - produkciónak, mint zárt színházterminek. Amikor ez a sajátos zenei forma alakot kezdett ölteni valamikor a XVI-XVII. században, első megjelenési formái leginkább a szabadtérhez kötötték. Olasz városállamok hercegi, fejedelmi udvarainak szórakoztató ünnepi eseményeire készültek azok a már nem csupán a helyhez kötött zenekarra, pódiumszerűen elhelyezkedő kórusra és a pusztán énekesi feladatokra koncentráló énekművészekre elképzelt művek, amelyek a paloták udvarán, kertjeiben, a köztereken voltak láthatók. Láthatók, mert a zenéhez már látványt is kitaláltak: táncokat, dramatikus jeleneteket, élőképeket. A firenzei, mantovai, páduai, vicenzai hercegi udyarokban alkalmanként a legkiválóbb festők, szobrászok működtek közre a látvány megtervezésében és kivitelezésében.

Innen már egyenesen vezetett az út a francia királyi udvarok olykor napokon át tartó zenés kerti játékaiig, a versailles-i és más parkokban bemutatott pásztorjátékokig, a klasszikus ókor témáit, figuráit felsorakoztató, hatalmas apparátust mozgató és roppant költséges operákig, opera-balett kombinációkig. Hogy ezekkel a szabadtéri előadásokkal párhuzamosan az opera zárt színházi műfajként is kibontakozott, az természetes. De még ezekben az előadásokban is gyakorta alkalmaztak olyan díszleteket, amelyek még ma is fantasztikusnak tűnő technikai virtuozitással igyekeztek megidézni a szabadtéri helyszíneket: az Olümposzt vagy a tenger mélyét, ligeteket vagy erdei barlangokat, tengeren hánykódó hajókat és felhők közt lebegő isteneket.

Az operák manapság - és már elég régen - természetes módon kerülnek ki nyáron a szabadtéri színpadokra, helyük

Verdi: Aida (Margitszigeti Szabadtéri Színpad). Szendrényi Katalin (Aida) és Németh József (Amonasro)



Puccini: Turandot (Szegedi Szabadtéri Játékok). Tokody **Ilona (Turandot)** és Daniel Munoz (Kalaf)

van ott, a másmilyen körülmények miatt más fénytörésben jelenhetnek meg, új arcukat mutathatják, s még a legismertebb, már-már unt művekből is kiragyoghatnak új színek, értékek.

Ezek nem egyszerűen az operaházak színpadáról a szabadtérre kivitt produkciók (vagy nem szabad annak lenniük), hanem a mű és a helyszín egységét, egymásnak megfelelését, egymásra hatását és együtthangzását, együttélését kifejező és hangsúlyozó előadások.

Ebből az alapelvből az is következik, hogy nem minden opera alkalmas szabadtéri előadásra. Még akkor sem, ha nagyon sok műben szerepel egy-két olyan kép, jelenet, amely szabadban játszódik: téren, utcán, kikötőben stb. Az alkalmasság ugyanis nem mindig a librettóban meg-adott helyszínek következménye. Mivel az operában az elsődleges meghatározó művészi anyag a zene, csak ebből lehet és kell kiindulni. Előfordulhat, hogy egy opera zenei stílusa, kompozíciós, hang-szerelési stb. megoldásai, a szólisták és a kórus szereplésének belső arányai és még száz egyéb jellemző vonás a leghatározottabban ellene munkál egy szabadtéri előadásnak. Én a magam részéről nem nagyon tudnék elképzelni egy igazán sikerült Traviata-előadást mondjuk a Szegedi Szabadtéri Játékokon, a Dóm tér előtti, futballpálya méretű színpadon, s ugyanígy nem érezném odavalónak mondjuk *a Bohéméletet* (noha abban például van egy felvonás a téren, a Momus kávéház előtt, s egy másik egy fogadó előtt, a vámsorompónál). Égészen biztos: ezeket a zárt színházi térből kiemelve, sok alapvető értékük elveszne, vagy elvész, ha mégis szabadtérre viszik őket.

Ugyanakkor vannak szinte *eredendően* a szabadtérre alkalmas művek, amelyek valósággal kívánkoznak kitörni a kőszínházak kereteiből - még ha megírásukkor eszébe sem jutott librettistának és komponistának, hogy szabadtéri megvalósításban gondolkozzanak. Mégis, a téma, a librettó s a zenei arculat is olyan, hogy ezek az operák jobban otthon érzik magukat a szabadtéren, mint a színházban. Vagy más megfogalmazásban: esetükben egy nagy léptékű, látványos, mozgalmas előadásban olyan vonások bontakozhatnak ki, amelyeket egy zárt színpadi térben nem is lehetne hangsúlyozni.

Azok az operák, amelyek az idei magyar szabadtéri előadásokon műsorra kerültek, tulajdonképpen ebbe a kategóriába tartoznak. Elkényeztetve nem voltunk: mindössze három művet láthattunk, de a Margitszigeten az *Aida* egy két évvel ezelőtti szcenírozás felújításának volt tekinthető, és csak a Várszínház Karmelita udvarában játszott *Bajazzók* meg a Szegeden bemutatott *Turandot* tekinthető új előadásnak. S ezzel mindjárt ben-ne is vagyunk a nyári operaelőadások egyik fő kérdéskörében - nevezetesen abban, hogy mennyire vág (vágott) egybe mű és helyszín, helyszín és rendezés, rendezés és mű.

Elvileg nem voltak különösebb problémák. *Az Aida,* hatalmas teret igénylő helyszíneivel, nagy statiszta- és énekkari tömeget mozgató szövegkönyvi és kompozíciós megoldásaival s még a hangszerelés kitágított, a kőszínházi kereteket szinte szétfeszítő faktúrájával szinte kiált a szabadtér után, és a Margitsziget, Európa egyik legszebb szabadtéri játszási helye ideális ennek az operának a színrevitelére. *A Bajazzók,* mely teljességgel szabadtéren játszódik, minden kőszínházi előadásban feszeng, szorong a színpadon; természetes közege a szabadtér. A *Turandot* pedig épp azzal, hogy leglényegesebb jelenetei szabadtéren játszódnak, és Puccininál szokatlanul fontos (és terjedelmes) szerepet kap benne a kórus meg a statisztéria, gazdagodhat a szabadtéren, mert nem kell egy szűk színpadra beszorítani a tömeget, és nem kell harminc emberrel megkísérelni, hogy sokaságot alkossanak. Erre a megoldásra kiváló terep a szegedi Dóm téri színpad. (Mint ahogyan már két korábbi Turandot-előadásban is az volt, hiszen Szegeden a Játékok történetében ez volt a harmadik színrevitele az operának, s - érdekes módon - mind a hármat Szinetár Miklós rendezte.)

Az elvi megfelelés azonban még nem jelent valódi megfelelést.

Maradva a fenti sorrendnél: *az Aida a* Szigeten már két évvel ezelőtt is azért volt problematikus előadás, mert a rendező, Koltay Gábor, ahelyett hogy meg-próbálta volna a színpad természetes környezetét minél jobban érvényesíteni a rendezésben, Csikós Attila díszlettervezővel megépíttetett egy kétségtelenül monumentális, lenyűgöző hatású (és bizonyára iszonyatosan drága) egyiptomi díszletet, amelyben mintegy síkba kiterítve ott volt valamennyi közismert egyiptomi építészeti motívum, a palotahomlokzattól a palotabelsőig, a városkaputól a templomcsarnokig, a királylány belső termeitől a sírkamráig. Egyvalami azonban mégsem fért be ide: az opera egyik legfontosabb helyszíne, a Nílus-part. Igy aztán már két évvel ezelőtt is és most is igen különös megoldásként hatott, ami-kor a csak általa felismert atyjával, Amonasróval titokban, éjjel, a Nílus-part papíruszerdejében találkozó Aida meg az ide szintén titokban érkező Radames sorsdöntő jelenete közben nemcsak hogy majdnem nappali fény áradt a titkos találkozó személyeire, hanem a csupasz színpadon még állandóan vonultak is a katonai őrjáratok, a papok. Ha a díszlet nem fedi el a Sziget szubtrópusinak ugyan nehezen nevezhető, ám mégis

természetes növényzetét, minden bizonnyal sikerült volna hihetőbb környezetet teremteni ehhez a kulcsjelenethez, és talán más képekben sem lett volna szükség ekkora tömegű díszletre (bár a díszlet önmagában valóban kitűnő volt - de hát egy díszlet kiválóságát a funkcionalitása is meghatározza). Koltay, akit köztudottan vonzanak a látványos megoldások, itt sem tudta megállni, hogy a bevonulási jelenetben petárdákat, görögtüzet, magasba lövellő lángoszlopot ne mutasson be, vagy hogy a népes statisztériával ne vitessen karvastagságú, méteres gyertyákat. (Azt nem is említve, hogy a fáraók Egyiptomában petárdák, gázcsőből kisüvítő lángoszlopok vagy faggyú, sőt: stearingyertyák nem léteztek, ezek a megoldások a mű szellemétől is idegenek voltak.) Verdi ugyan grandiózus tömegjeleneteket írt, de irtózott az üres nagyzási mániáktól. *Az Aida* esetében is célravezetőbb lehetett volna, ha Koltay a túlhajszolt látványoskodás helyett jobban törekszik a figurák karakteres ábrázolására, a színészi játékkal párosuló énekesi produkciókra, vagy a drámai (szövegben-zenében egyaránt megírt) szituációk következetes felépítésére, kibontására. Erre sajnos kevés kísérlet történt; megelégedett számos régi és elavult sablon újraalkalmazásával, és ha énekesei egy részében nem lett volna megfelelő drámai erő (főleg Mészöly Katalin Amnerisében és Szendrényi Katalin Aidájában), még a legszikrázóbb összecsapások is erőtlenek lettek volna. Tanulság: a látvány túlméretezése alkalmas segítség lehet olyan művek esetében, amelyek erre rá-szorulnak, mert anyaguk hézagait vala-mivel ki kell tölteni. Ám egy komplex remekműnél, mint amilyen *az Aida is*, hézagkitöltésre nincs szükség, itt a művet kell alapul venni, és nem szabad ellene dolgozni, nem szabad felülbírálni vagy alapvető vonásait másfelé elrajzolni.

A Karmelita udvarban *a Bajazzók is* kedvezőtlen körülmények között jött létre. Egyfelől ez az előadás eredetileg Szentendrére készült, s ott lett volna a helyén (már ami az abszolút megfelelő helyszínt illeti, a megboldogult Teátrumnak oly sok éven át otthont adó téren). Másfelől szereplőváltozások okoztak gondot. Harmadrészt pedig ez az udvar sem akusztikájában, sem architektúrájában *nem alkalmas* egy operaelőadás számára. Különösen, ha a *Bajazzók* helyszínét itt gyakorlatilag meg kell építeni, mert a csak ablaknyílásokkal tagolt falak aligha keltik egy szicíliai falucska főterének képzetét.

A helyszín itt majdnem tökéletesen ellene munkált tehát Leoncavallo operájának - s nem utolsósorban azért, mert itt valóban „egy darab élet" van jelen a színen, ezek a hősök nem kitalált figurák, itt a szenvedély valódi és perzselő. A *verismo* mint irodalmi és zenedrámai stílus épp a *Bajazzókban* kap szinte mintaértékű kifejezést. Itt mindennél előbbrevaló a hiteles környezetrajz és a hiteles énekes-színészi játék. (Ilyen követelménnyel csak a társmű, *a Parasztbecsület* lép fel).

A rendező (bár az évad során az Erkel Színházban bemutatott *Romeo és Júlia*-rendezésével már debütált) itt első szabadtéri munkáját mutatta be. A világszerte elismert tenorista, Gulyás Dénes meg is talált a műben néhány szép és érdekes motívumot. Csikós Attila díszletének félmegoldásait - hiszen ez nem adhatja vissza a perzselő szicíliai nap hevét, a falucska terének légkörét, s nem nyújtja a zenedrámához elkerülhetetlenül szükséges természetes környezetet - nem tudta korrigálni. De megpróbálta érvényesíteni a mű belső karakterét, s ez jobban sikerült, mint az. általában ennek az operának az előadásain szokásos. Először is énekeseitől elmélyült színészi játékot követelt. Ebben a műben olyan szenvedélyek csapnak össze, hogy a puszta jelzés, a konvenciózus „általános operai" megoldások kínosan elégtelenek. Jól elemzett szituációkat, jól vitt végig karakterrajzokat; érezni lehetett, hogy ő valóban a zenéből indul ki. Figyelmet érdemlő volt, ahogy például a vérmotívumokat összekötötte az egyes jelenetekben, vagy ahogyan tudatosan alkalmazta a kés jelenlétét, fenyegető megmutatását, és ezeket a fizikai cselekvéseket mindig a zenei fordulatokra építette. Nagy kár, hogy énekeseinek csak egy része volt képes ezt a nagyon magas (és nyilván a sok és igen rangos külföldi operaszínpadon szerzett jó tapasztalatokra is építő) énekes-színészi követelményt teljesíteni. A leginkább alkalmasnak Tóth János bizonyult erre; az ő Toniója - azon túl, hogy a játék egyik mozgatója, amolyan rendező és ügyelő is - egy Jago-formátumú intrikus súlyával volt jelen az előadásban, és feltűnt, mennyivel modernebb az ő játékstílusa, játékkészsége, mozgáskultúrája a többi szereplőénél. Amit ő e tekintetben képvisel, az az, amire az operajátszásban ma szükség van.

A szegedi *Turandot* más problémákat vetett fel. Amig arról volt szó, hogy a hatalmas teret - Varga Mátyás díszletei keretében - tömeggel, mozgással, emberekkel kellett megtölteni, addig nem volt különösebb haj, bár a nép (statisztéria és kórus) tömbszerűsége, egyénítetlensége s még ezen belül is koordinálatlan moz-

Leoncavallo: Bajazzók (Karmelita udvar). Pitti Katalin (Nedda) és Karizs Béla (Canio)
(MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

négyszemközt

gása olykor igen zavaró volt. Amikor azonban az opera hősei egyedül vagy pár szereplős jelenetben tűntek fel a színpadon, Szinetár nem tudott mit kezdeni az óriási térrel. Így születtek egymástól húsz méterre elmondott bensőséges vallomá sok, így veszett el Kalaf a pekingi (és a szegedi) éjszakában. Csak a három miniszter jeleneteiben sikerült megoldani - nevezzük így - a képkivágások változtatását, a totál és a premier plánok sima átmenetét. Ez egyébként szinte valamenynyi szabadtéri előadás (nemcsak az operák) súlyos gondja; érdemes volna egy-szer külön eltöprengeni rajta.

Ami azonban a leginkább problematikusnak hatott ebben a Turandotban, *az* két rendezői megoldás. Az egyik tulajdonképpen egy szükséges rossz egyfajta megkerülése: az olasz nyelvű előadás jobb megértése érdekében a cselekményt a felvonások előtt magyarul (maga a rendező) hangszórókon keresztül ismertette a közönséggel. (A másik két, szintén olasz nyelvű előadásban ilyen ötlet nem merült föl.) Ez addig elfogadható, amíg az „égi hang" nem kezd magyarázatokba is. Ám itt a közismert utolsó felvonásbeli törésnél (Puccini már nem tudta végigírni a művet, az utolsó harminchat oldal kéz-irata csak vázlat maradt) az ismertetés átcsap értékelésbe. Érre nincs szükség. S az sem igen fogadható el, hogy Szinetár - mint másik rendezői újítást - kihagyja azt a Kalaf-Turandot kettőst, ami hitelesítheti a cselekmény és a karakter szöges fordulatát. (Hogy eközben a korábbi jelenetben öngyilkosságot elkövetett Liu miért áll a színpad jobb oldalán Timur keblére borulva, az meglehetősen talányos.)

Hogy az opera nyári műfaj is, nem kétséges. Mint ahogyan az sem, hogy igazi nyári előadássá csak akkor válhat egy szabadtéri bemutató, ha nem egy kőszínházi előadás felnagyítását látjuk, hanem a térhez, helyszínhez, körülményekhez a legmesszebbmenőkig alkalmazott s mindenekelőtt a műre mint *zenedrámai* alkotásra tekintő - és tekintettel lévő - szcenírozást kapunk. Ha ez nem jön létre (nem jöhet, nem képes létrejönni), akkor, bármennyire életképes és szükséges is a nyári operajátszás, célszerűbb a pompásnál pompásabb lemez- és kazetta-vagy videofelvételek élvezeténél maradnunk.

És lehet, hogy az iszonyatosan magas és egyre emelkedő s főként egyre reménytelenebbül igényelt, remélt, várt költségek megnyirbálása vagy elmaradása előbb-utóbb erre is fog bennünket kényszeríteni?

K. D.

„Rajtunk nem fog múlni..."

Beszélgetés Szőke Istvánnal

- Marosvásárhelyen színészi, a budapesti Színművészeti Főiskolán rendezői diplomát szereztél, az utóbbit 1973-ban. Azóta, tizenhat év alatt elég sok színháznál megfordultál. Rendeztél Kaposváron, Kecskeméten, Miskolcon, legutóbb Egerben, s az új évadtól a Nemzeti Színház tagja vagy. Milyen tapasztalatokat szereztél e másfél évtizedben, s milyen hatással volt rád ez az időszak?

– A felsoroltakon kívül három hónapot a Huszonötödik Színházban is eltöltöttem, ezenkívül Pécsen, Győrben s legutóbb Szolnokon vendégrendeztem. A mi viszonyaink között ez már soknak tűnik, pedig tizenhat év alatt inkább kevés. A kezdeti években ritkán vállaltam vendégrendezést, mert minden erőmet és figyelmemet az „anyaszínházi" előadásoknak szenteltem. Tehát nem-csak a próbafolyamatnak, hanem az elő-adások gondozásának. Miskolcon már könnyebb helyzetben voltam, ezért is vállalhattam vendégrendezéseket. Az előadások ugyanis olyan fantasztikus fegyelemmel és figyelemmel mentek le, mintha a rendező jelen lett volna. Tudni-illik valaki mindig ott volt. Ha én távol voltam, akkor Csiszár Imre nézett be az előadásra. Teljesen mindegy volt, hogy igazából melyikünk gondozza az elő-adást.

– *Kaposváron nevezetes előadásokat rendeztél, a* Piros bugyelláristól *Osztrovszkij* Erdőjéig. *Hogy emlékszel* vissza *a kaposvári évekre? Hatott-e rád az az időszak?*

– Akkor is úgy éreztem, s most is úgy látom, hogy kölcsönösen hatottunk egymásra. Az a közösség éppolyan érzékeny volt a tőlem kapott impulzusokra, mint ahogy rám is hatottak a kollégáim munkái. Úgy éreztem, napról napra, előadásról előadásra alakul, változik a pályám. Pezsgő, eleven korszak volt a kaposvári. Nosztalgiám persze nincs, miért is lenne.

– *És miért mentél el Kaposvárról?*

– Mert nem láttam értelmét, hogy tovább maradjak. Zsámbéki Gábor és néhány kollégám, rendező, színész akkor ment el a Nemzeti Színházba. S én Zsámbékival voltam olyan munkakapcsolatban, ami garantálta számomra a szabad és nyugodt munkát.

- Miskolcon hat évadot töltöttél, ahol is Csiszár Imre művészeti vezetésével erős és igényes színházi műhely jött létre - oly-kor a körülményekkel is dacolva. Mit tartasz vállalhatónak és továbbvihetőnek ebből - a Nemzetiben?

– Szinte mindent. A miskolci Nemzeti Színház műsorterve - leszámítva a kötelező zenés játékokat, tehát egy operettet és a musicalt vagy két musicalt évadon-ként - nemzeti színházi műsorterv volt. Legalábbis aszerint, ahogy én egy nemzeti színházi programot elképzelek. Most mintha ott folytatnánk, ahol abbahagytuk, már ami a műsortervezést, a szereposztásokat illeti - a színház éves munkájából ennyi tartozik rám. Ez jó esetben - azért mondom, hogy jó esetben, mert szeretek dolgozni - két darab színrevitelét jelenti.

– *Te hogyan értékeled: mi volt jó a miskolci színházban, s mi nem sikerült?*

– Túl közeli még ahhoz ez az időszak, hogy az értékelésére vállalkozzak. Meg nem is látom még tisztán, hogy mit kellett volna másképp csinálnunk. Nyilván voltak jobb és rosszabb előadások. Folyamatos munka zajlott, s az előadások túlnyomó többsége megütötte azt a szintet, amellyel a város és sok esetben az ország közönsége elé lehetett állni. A bemutatóink nagy részének jó szakmai visszhangja volt... Persze minden munkahely más, még akkor is, ha a feltételek hasonlóak, azonosak. Merthogy a világ minden táján minden színház egyforma. De azért nyilván tudomásul kell venni, hogy a Nemzeti egy másik színház. Komoly értékek, tehetséges emberek vannak együtt a Nemzeti Színházban. Ez a társulat egészült ki a Miskolcról és más színházakból szerződtetett színészekkel. Akiket, azt hiszem, közös szemléletű ténykedés, munka köt össze. Ilyen értelemben biztosítottnak látom a harmonikus és erőteljes műhelymunka lehetőségét.

– *Maradjunk még egy kicsit Miskolcnál. Ha nem tévedek,* az *utolsó években már a város ellenében csináltatok színházat.* S az *a színház már nem kellett Miskolcon.*

– A közönség sosem pártolt el a színháztól. Ha a tanácsi apparátusra gondolsz, el kell mondjam, hogy különösen az első időszakban sok színházértő és segítő szándékú ember volt közöttük. Aztán olyan hozzá nem értő hölgyekkel és urakkal is találkoztam, akik szakkérdésekben a szájukat nem nyithatnák ki, de ott ágáltak az évadnyitó és évadzáró társulati üléseken, és azt sem tudták, hogy miről beszélnek. Mi sem tudtuk, csak éreztük, hogy amit csinálunk, nem kell nekik. De hogy mit csinálunk, azt

igazából nem is tudták. Azt hiszem, nem is érdekelte őket.

– *Tehát egy ideig kedvező légkörben dolgozhattatok, ami aztán megszűnt.*

– Igen. Csiszár a hivatal részéről nem igényelt és nem is tűrt el beleszólást a munkájába. Értem ezalatt a színházvezetést, színházirányítást, a szervezést és főleg a műsorpolitikát. Amikor már úgy tűnt, mintha sugallnának, számon kérnének, beleszólnának a legfontosabb kérdésekbe, akkor természetszerűen megromlott a viszonya az apparátussal. Tudniillik szakember és szakemberek álltak szemben szakszerűtlen emberekkel, akik az ideológia szintjén akartak valamit számón kérni a színháztól. Valamit, ami nem rájuk tartozik.

– *Azt hiszem, nemcsak Miskolcon működött így a színházirányítás... Azt mondtad, a miskolci színház nemzeti színházi profillal működött. Szerinted milyennek kell lennie a nyolcvanas évek végén egy nemzeti színháznak? S konkrétan, mi a Nemzeti Színház funkciója?*

– Ugyanaz, mint minden más színháznak. Kezdeném talán azzal, hogy mi nem. Nem hiszem, hogy a Nemzeti Színháznak az ország „első színházának" kellene lennie. Nem hiszem, hogy bármiféle kiváltsággal kellene rendelkeznie más színházakhoz képest. Azt sem hiszem, hogy műsortervében jelentősen különböznie kellene bármely olyan színháztól, amelyet izgalmasnak, érdekesnek tarthatunk. Miskolcon hagyomány volt, hogy minden évadot magyar darabbal kezdtünk, és volt olyan évad is, amikor négy-öt magyar darab szerepelt a programban. De ebben nem volt semmi rendkívüli. Akkor kezdtünk magyar drámával, ha éppen arra alkalmas darabot találtunk. De semmiképpen nem erőltettük... Szóval nem S azt sem hiszem, hogy valamiféle megalomániás önhergeléstől vezérelve muto-S azt sem hiszem, hogy valamiféle megalomániás önhergeléstől vezérelve mutogatnia kellene magát, hogy, íme, én a Nemzeti Színház vagyok... Olyan darabokat kell játszani a Nemzetiben, amelyek érdeklik a nézőket, amelyekben magukra ismernek. Én azt hiszem, annyi magyar darabot kell játszani, ahány jó magyar darab van. De nem kell a magyar drámák színházának lennie a Nemzeti Színháznak.

– *Rendezéseidből úgy tűnt, erősen vonzódsz az avantgárd drámákhoz, Boris Viantól Arrabalig. Pályád másik erőteljes vonulatát a különböző rendű és rangú klasszikusok színrevitele fémjelzi, Shakespeare-től Osztrovszkijig. S végül, ha nem tévedek, bensőséges kapcsolat fűz a sokszor méltatlanul elfeledett magyar drámai hagyományhoz, Szép Ernőhöz, Füst Milánhoz, de említhetném Weörest és Gáli Józsefet is. A Nemzetiben milyen terveid vannak?*

– Sosem foglalkoztam ilyen tipologizálással. De nem hiszem, hogy avantgárd rendező volnék. Csak úgy a kezem ügyébe akadtak ezek a darabok, mindenféle kutakodás nélkül. Munka közben valahogy találkozom velük, mindenféle előzetes elhatározás vagy keresgélés nélkül. Es az sem motivál, hogy elfelejtett magyar darabokat rendezzek. Azt hiszem, valamely belső vonzódás következményeképpen találkozom ezekkel a drámákkal, s nem feltétlenül tudatos döntések befolyásolják találkozásaimat. De azt hiszem, nem is kell minden döntésünket a tudatosságnak irányítania... A Nemzetiben egyébként első rendezésem Osztrovszkij *Erdője,* a második Szép Érnő *Vőlegénye* lesz.

– *Szenvedélyes rendezőnek ismernek, aki a próbán felfokozott intenzitású jelenlétet követel meg a színésztől. S akinek alkatához bizonyos típusú avantgárd vagy abszurd drámák állnak közel.*

– Nyilvánvalóan van valamilyen organikus vonzódás az emberben. Ha már tudja, hogy milyen szerző Szép Érnő, ha tudja, hogy jobb, mint Ionesco, könnyen választ. Csak figyelmesen kell elolvasni, s az ember hamar rájön, hogy Szép Érnő sokkal nagyobb szerző, mint nagyon sok divatos abszurd. De Karinthy Frigyes is.

– *A kritikákban sokszor leírták rólad, hogy az előadásaid hangütése rendkívül erőteljes, harsány, sokszor az abszurdig fokozva aknázod ki a darab lehetőségeit.*

– Ez alkati kérdés. Különböző alkatúak vagyunk mindnyájan. Így előadás százféleképpen létrejöhet, a színházcsinálásnak nincs egyetlen üdvözítő módja. Ahányan csináljuk, annyiféleképpen lehet érvényesen csinálni.

– *E pillanatban nem tudhatjuk, évek múlva milyen lesz a Nemzeti Színház, s hogy a Nemzeti sorsa merre fog kanyarodni. Mégis, mit gondolsz, mai, politikától túlfűtött világunkban teremtődhet-e olyan helyzet, amikor a Nemzeti Színház mint nemzeti közintézmény és a Nemzeti műsorpolitikája politikai csatározások terepévé válhat?*

- Sajnos teremtődhet. Sajnos. Ami-kor egy művészeti intézmény falai közé a politika ilyen erővel tör be, akkor azok nagyon szomorú idők. De ilyen előfordulhat.

– *Nyilván lesznek olyanok, akik szerint a Nemzeti alapvető feladata, hogy a nemzeti gondolatot a lehető legmagasabb nívón szólaltassa meg, s teret adjon a nemzeti identitás problémáinak, a nemzeti sorskérdéseknek. Az már más kérdés, hogy X. szerző darabjában ezt esztétikai lag is hitelesen teszi, míg Y.-ében publicisztikai szinten.*

– Magyarországon nem tekinthet el attól a Nemzeti Színház, hogy sorskérdésekkel foglalkozzék, és úgymond *-politizáljon.* Azért mondom ezt aláhúzva, hogy politizáljon, mert minden bizonnyal másként kell politizálni a Vidám Színpadon, a Mikroszkóp Színpadon vagy a Nemzeti Színházban. Úgy érzem, most különösen óvatosnak kell lenni e téren, hiszen nap mint nap olyan politikai újdonságokkal találkozunk, amelyektől egy, a naponta megjelenő újabb és újabb sajtóorgánumokon edződött értelmiségi is kapkodja a fejét.

Azt hiszem, a Nemzeti Színháznak nem feltétlenül kell kapkodnia a politizálásban. Nem is tudja ezt megtenni, nem is lehet a dolga egyetlen komoly művészeti intézménynek sem, hogy pártcsatározásokba bonyolódjék. Ezt végezzék el a politikusok. A színháznak sokkal átfogóbban és átgondoltabban kell politizálnia. Maradjunk a sorskérdések témájánál. Magyarországon ma roppant nehéz nemzeti színházat csinálni. Talán sehol nem olyan nehéz a világon, mint éppen Magyarországon, mert ma minden eszmeáramlat azt várja el, hogy az ő nézetei jussanak érvényre egy Nemzeti Színház pódiumán. Félő, hogy egy Nemzeti Színház, bármilyen jól dolgozik is, vagy minél jobban dolgozik, mindenkinek nem fog megfelelni. De azt hiszem, ezzel nekünk nem kell foglalkoznunk. Csinálnunk kell a magunk dolgát. Nem hiszem, hogy a magyar Nemzeti Színháznak bármiféle messianisztikus küldetéstudattal kellene dolgoznia. Sokkal fontosabbnak érzem, hogy *Színháznak* kell lennie. Egy rossz magyar darabban jobban kifejezhető a magyar nemzeti játékszín karaktere, mint Shakespeare-ben? Bizonyára nem.

– *A nemzeti színházak mindenhol a világon a helyüket keresik, és a tradicionális múzeumszínházi funkciót igyekeznek fölváltani a modern színházéval. Ugyanakkor Magyarországon a Nemzetinek mindig egészen speciális, sajátos szerepe volt. Sok olyan feladat is a Nemzetire hárult, ami nem lett volna elsődlegesen színházi funkció. A társadalmi-politikai viszonyokból következett, hogy ezek ráhárultak. Aminek az lett a következménye, hogy a Nemzeti Színház története során számtalanszor hozzá volt rendelve az aktuális politikai kurzusokhoz, és profilja, műsorpolitikája úgy alakult, ahogy a politika kívánta. Tisztelet a kivételeknek, voltak nagy egyéniségek a Nemzetiben, akik szuverének tudtak maradni. Ami azért érdekes szituáció, mert most nemcsak a színház van változóban, nemcsak a Nem-*

zeti társadalmi szerepe változik, hanem ennél sokkal jelentősebb, hogy a politika is alapvetően megváltozni látszik. S ez a megváltozó politikai háttér áll majd ott kisebb vagy nagyobb mértékben a Nemzeti Színház mögött. Mit gondolsz te erről?

- Nyilvánvaló, hogy a politika még jó ideig jelen lesz, sőt, azt hiszem, a társadalom s benne a színház megjavításához anynyi idő kell, amennyi idő alatt azt tönkre-tették. Negyven év alatt nemcsak egy Nemzeti Színház vagy általában a színház ment tönkre, természetesen. Bár az utóbbi időben már csak a színház nem változott. Szinte most is ugyanabban a működésképtelen struktúrában dolgozik, ami-ben korábban. A színház is ott tart, ahol a magyar futball. Abszolút alkalmatlan, működésképtelen struktúrában vesztegel. De ezek ismert dolgok.

Visszatérve a korábbi kérdésre: nem gondolok én valamiféle politikamentes, tiszta művészetre. Távolról sem. Pusztán a politika mostani hullámzásait, csapongásait lesz lehetetlen követni. Es azt hiszem, nem is szabad követni. Egyetemesebb kérdésekkel kell foglalkoznia a színháznak. De nyilván politizálnia is kell, csak nem mindegy, hogy milyen szinten. Úgy gondolom, ha magyar darabot játszunk, akkor annak értékes műnek kell lennie.

Az ország politikai életében bekövetkező változásokat, azt hiszem, a Nemzeti Színház sem hagyhatja figyelmen kívül. Tudni kell mindenről, de nem kell mindig mindenre reagálni. Nem is lehet, hisz kedden még nem lehet kiszámítani, hogy szerdán mi következik be. Egy biztos: amennyit az utóbbi negyven év alatt torzultak az intézményeink, annyit torzult a színház is, és annyit torzult a Nemzeti Színház is. Amikor a Nemzeti Színházról szólva a színházra teszem a hangsúlyt, attól félek, hogy annyi minden deformálódott, annyi érték ment veszendőbe, hogy ha ez most mind megjelenni kívánkoznék, és hirtelen akarnánk bepótolni az elvesztegetett időt, ez szinte követhetetlen lenne. Mire gondolok?

Generációkat fosztottak meg a nemzettudatuktól. Generációkat tanítottak hazug történelemre. Hazug magyar drámára, következésképpen hazug színháztörténetre is. Megfosztották a fiatalságot mindenféle eszmétől, az európaiságtól, elvették a hitét. Ezt nem lehet hirtelen bepótolni. A változásokat persze a lehető legrövidebb időn belül kell véghezvinni. De nem biztos, hogy ezt szellemben és lélekben követni tudjuk. Vagy legalábbis a fiatalok követni tudják. Persze lehet, hogy nekik könnyebb lesz. De annyi jó szándékú változással kellene szembenézni, s annyi mindent kellene megvalósítanunk - legalább a magunk háza táján -, amit, azt hiszem, egy színház egy évadjában csak elkezdeni lehet, de megvalósítani évek során sem, kivált, hogy az évek során a változások láncreakciószerűen fognak kiteljesedni.

– *Szerinted mennyi idő kell ahhoz, hogy egy új nemzeti színházi koncepció meg tudjon mutatkozni?*

– A koncepciónak már az új évadban meg kell mutatkoznia, s három év alatt ki kell teljesednie. A harmadik évben már dominánsan kell megjelennie egy markáns, új Nemzeti Színháznak.

– *A Nemzeti állami színház, eltartója,* vagy *mondjuk így: fenntartója a magyar állam.*

– Én azt hiszem, hogy fenntartója a magyar nemzet, a magyar nép.

– *Ez elvileg így van, de a gyakorlatban?*

– Maradjon csak a magyar nép.

– *Egyetértek veled, csak hát a helyzet mégis az, hogy az állami-miniszteriális apparátus finanszírozza a Nemzeti működését.*

– Nem a fizetéséből. A te adódból is, meg az enyémből is...

- ... *szóval az állami irányítás nyilvánvalóan változóban van, és változni is fog. Nincs-e benned olyan félelem, hogy néhány év múlva az egész politikai környezet megváltozik, és egy plurális politikai és művészeti közegben másféle Nemzetire lesz szükség?*

– Ez lehetséges. Én azonban az évadok folyamán a színházat nem mint mozdulatlan intézményt képzelem el. Mindenféleképpen együtt kell élnie a változásokkal, egyébként holt intézmény, holt színház marad. De amit mondtál, annak van realitása. Ám én nem egy évaddal vagy hárommal számolok, hanem úgy kezdem el a munkát, hogy addig dolgozom, ameddig jól lehet dolgozni, és ameddig szükség van a munkámra. De olyan mértékű változásokra lehet számítani, hogy a váltás szükségessége bármikor bekövetkezhet. Nem baj, csak ne a kontraszelekció jegyében következzék be. Minden mást természetesnek tartok.

– *Az új évadban Szép Ernőt és Osztrovszkijt rendezel. Miért veszed elő újra az* Érdőt?

– Van egy drámai vonulat, amelyhez különösképpen vonzódom: Shakespearehez és a „shakespeare-iánus" szerzőkhöz, Osztrovszkijhoz, Csehovhoz. E szerzők darabjait mély szellemi és formai rokonság köti össze. Osztrovszkijé feltétlenül shakespeare-iánus darab. Nyilvánvalóan van benne valami olyan drámai erő vagy dramaturgiai sajátosság, amelyre alkatilag, szellemileg, ízlésbelileg fogékony vagyok. Ha valaki Shakespeare-t szereti, akkor nem lehet igazán meglepődni rajta, ha mondjuk Beckettet is kedveli, mert Shakespeare-nél - és Moliérenél - abszurdabb szerző azóta sem szüle-tett.

Osztrovszkijt az orosz nemzeti színház atyjának tartják. S az *Erdőben* találkozott legteljesebben az orosz népművé-szettel. Tizennégy évvel ezelőtt már rendeztem a művet Kaposvárott. Tulajdonképpen ez az első darab, amit életem folyamán újra rendezek. Az orosz lélek hihetetlenül tiszta karaktere árad ebből a drámából, s a tiszta népművészet levegője csapja meg az embert közben. *Az ember tragédiáján* kívül nem ismerek hozzá fogható, sodró erejű művet.

Szenzációs szerepek vannak a darabban, tehát alkalmas rá, hogy számos színész jó lehetőséget kapjon benne. Két színész is szerepel a darabban, mind a kettő állás nélküli. Félúton találkoznak. Megtudják, hogy se itt, se ott nincs szín-ház, úgyhogy harmadik helyre kell majd menni játszani. *A Tehetségek és tisztelők*-kel ellentétben e darabban nem a színház szakmai kérdéseiről, nem is a színházi közállapotokról vagy a művészek megaláztatásairól van szó, hanem a színészek emberi, morális nagyságáról. Ezt a darabot nem kell aktualizálni. Nem is szabad, csak kisebbednék tőle. De el kell mondani azt, hogy akik ma színházcsinálásra adják a fejüket, azoktól elvették e szakma társadalmi rangját, megbecsültségét, mind erkölcsileg, mind anyagilag - nos hát akkor az is bolond, aki színész lesz Magyarországon. Ilyen helyzetben megmutatni két színészt, akiben a „civilekénél" is több szeretetéhség és humánum van - s ezt el is játsszák -, azt hiszem, ez morális tett. Ezért esett a választásom *az Erdőre.*

– *Es gondolod, hogy túl tudod szárnyalni a 74-es előadást?*

– Nem gondolok erre, és nem is akarom. Akkor sem akartam sem elérni, sem túlhaladni magam. Dolgoznom kellett, meg kellett csinálnom ezt a darabot. Most megkísérlek teljesebb képet adni róla. Hátha nem múlt el nyomtalanul az eltelt tizennégy-tizenöt év.

– *Eddigi pályádat vidéki színházakban töltötted. Mit gondolsz, megváltoztatja-e életedet vagy a színházhoz való viszonyodat az új életforma? Beállsz-e, úgymond, a sorba, és fogsz-e dolgozni máshol is?*

– Remélem, hogy igen. Persze az lenne jó, ha eleve tudnám, hogy nem kell. De hát a színházi fizetésből manapság lehetetlen megélni. Sem magamtól, de a színészeimtől sem várhatom el - és egyet-

len színházvezető sem várhatja el -, hogy a színészek ne dolgozzanak másutt, ne kezdjék napjukat a szinkronban, és ne fejezzék be a filmgyárban vagy a televízióban. Pusztán a saját lelkiismeretünknek vagyunk kiszolgáltatva, hogy mennyit vállalunk, és itt most elsősorban a színészekről beszélek. Azt hiszem, nagyon-nagyon messze vagyunk attól, hogy egy színész ma a színházi jövedelméből meg tudjon élni, és ne legyen rákényszerítve az idényjellegű munkára. Ez az egyik része a dolognak, de életformává nem ettől válik a vidéki színház. A vidéki színész kevesebbet filmez, szinkronizál, kevesebbet megy a tévébe. Hisz vagy ideje nincs feljönni, vagy nem éri meg utaztatni. Életformává attól válik, hogy reggeltől estig a színházban van az ember vidéken. Előadások után szintén együtt vagyunk.

A sorba beállni? Ahhoz én már öreg fiú vagyok. Ha eddig nem tettem, már ezután sem fogok. Nem is kell. Nem is olyan a sor, ami után tülekedni kéne. Es remélem, változik annyit a színház is, hogy a „sor" felbomoljon, és más sorok is legyenek. De azért örömmel veszek részt egy új színház munkájában, annál is inkább, mert a színház művészeti igazgatója és nagyon sok munkatársa is régi barát, régi munkatárs. Nem érzem, hogy új munkahelyen volnék. A jó színészektől soha nem féltem. Csak a rossz színészektől féltem s félek ma is.

– *De azért a színházi közállapotok nem töltenek el optimizmussal.*

– Már lassan hozzászokunk, hogy mindenütt szerkezetváltásról esik szó, csak a színházban nem.

– *Akkor most szidjuk a struktúrát?*

– Nincs mit beszélni róla, megváltoztatni úgysem lehet. Amíg szabad színházi csoportosulások nem jöhetnek létre, amíg egy menedzser-igazgatónál nincs pénz, amíg ő nem bíz meg egy művészeti vezetőt, amíg az nem szervezi meg a teamjét - amit igazából nem kellene szervezni, magától kialakulna - és amíg a színházak közt szabadabb mozgástér nem jön létre, addig maximum jó társulatokat lehet szervezni. Lám, most is ez történik, mégis minden bizonnyal a születésekor már a halálát is magában hordozza.

– *Elég pesszimista vagy.*

– Végtelenül pesszimista vagyok. Miért is lennék optimista? Mire fel lennék az?

– *Es ha létrejön egy olyan szituáció, amelyben „szabad" színházi vállalkozások alakulhatnak?*

– Semmi jel nem mutat erre. És ha el is kezdődik, nagyon hosszú folyamat lesz. Előbb persze ennek is ki kell tanulni a technikáját, a kultúráját. A jó társulati rendszer hasonlít ehhez. Imitálni tudja, hogy végül is szabad módon szerveződnek a társulatok, egyre szabadabban. De mégis, ha egy struktúrát néha kiszellőztetünk, felrázunk, attól az még nem változik meg.

– *Szóval szerinted le kéne bontani ezt a struktúrát.*

– Itt már nem lehet toldozni-foldozni. Ezt úgy, ahogy van, ki kell cserélni. Nem normális dolog, hogy minden színház valamilyen formában dotációt kap.

– *Azt akarod mondani, hogy bizonyos színházaktól vegyék el a dotációt?*

– Nem. A színház nem tud meglenni dotáció nélkül. Csak nem mindegyiket kellene az államnak dotálnia. Ebben a színházi struktúrában a versenyszellem abszolút mértékben ki van zárva. Ez csak a „biztonsági évadok" létrejöttéhez jó. Szinte csak az önnön lelkiismeretünkkel versenyzünk, és az sokszor kevés.

Magyarországon nem „egyszemélyes" színházak alakultak ki, a Szovjetunióban például egy-egy rendező köré szerveződik egy-egy társulat. Gondolj Ljubimovra, Tovsztonogovra. Nálunk a csapatjáték vezetett az üdvösséghez. Annál színesebb és annál érvényesebb egy színház, minél több jó rendezővel vagy jó tervezővel rendelkezik. A kaposvári és a miskolci színház sikerét vagy érvényességét abban is látom, hogy a lehető legjobb munkatársakkal dolgoztunk, tervezőkkel, zeneszerzőkkel. Csiszár a legjobb rendezőket és tervezőket szerette a színházban látni. Ebben a kérdésben mindenkinek szabad utat biztosított. Ezt érzékelem most a Nemzeti Színházban is.

– *Hogy viszonyulsz a kritikához?*

– Nem hiszek a pártatlan kritikában. Attól hiteles a kritika, ha szubjektív. S az a jó kritikus, aki nemcsak egy előadást elemez, hanem folyamatot is képes rögzíteni. Ami lehet téves, lehet zsákutca is, de mégiscsak egy folyamat. Számomra mindig is a szubjektív kritika volt meggyőző, mert az azt mondja, hogy ennek az embernek a munkáira vagy ennek a színháznak a munkáira kíváncsi vagyok. Az olyan kritikusnak, aki a folyamatokat is elemezni tudja - mert évek vannak a tollában, a szívében, az agyában -, joga van botrányt csinálni, joga van dicsérni és levágni, lesöpörni valamit az asztalról, mert hitele van. Szóval a színház fontos alkotóelemének tartom a kritikát. Én tizenöt éves kritikákból tudok idézni. Ma is emlékszem, amikor 1974-ben, a *Tarelkin haláláról* írva Molnár Gál Péter egy vájdling jelenlétét dicsérte meg a Népszabadságban. Keserű Ilona a saját vájdlingját hozta be, mert az úgy volt kopva, törve, ahogy azt a kellékes soha nem tudta volna megcsinálni. S volt egy kritikus, aki ezt a vájdlingot kiszúrta. Ilyesmit nem lehet elfelejteni.

– *Mire törekszel a rendezéseidben? Arra, hogy hű maradj a darabhoz, vagy hogy megvalósítsd az elképzelésedet?*

– Nekem nincs előzetes koncepcióm. Szeretek remekművekkel dolgozni. Vagy remek anyagokkal. *Az Ahogy tetsziket* remekműnek tartom. Arrabal *Az építész és az asszír császárát* remek anyagnak. A különbség nyilvánvaló. Én az olvasópróbán vagyok a legagresszívebb, amikor felolvasom a darabjaimat, mert akkor még csak magammal és az írott szóval állok szemben. Lehet, hogy rosszul olvasom fel a darabot, jó néhány kollégámhoz hasonlóan, de azért valamire jó ez. A darab alap-hangját valamiképpen érzékelteti. A későbbiekben már egy adott térrel találkozom, ott már csak figyelnem kell, és a színészekkel együtt kell próbálnom. Ott már nincs helye az ilyenfajta agresszivitásnak. Soha nem kényszerítem a színészeimet. Olyan helyzeteket igyekszem teremteni a próbán, hogy a színész úgy szólaljon meg, mintha először mondaná ki azt a szót, úgy üljön le vagy úgy lépjen, mintha először tenné. Nekem nem arra van szükségem, hogy a színészeim a vala-milyen más szerepről vagy önmagukról elképzelt képet jelenítsék meg a színpadon. Számomra nincs semmiféle adott színpadi alak. Az mind az, aki játssza. De ennek kapcsán olyan érzeteket igyekszem felkelteni - magamban éppúgy, mint színészeimben -, hogy úgy nyilatkozzunk meg, mintha az először történne meg az életünkben. Mint ahogy az először és utoljára is történik. Minden esemény, ami életünkben végbemegy, első és utolsó is egyben.

– *Milyen az az ideális színház, amelyet elképzelsz magadnak?*

– Semmilyen színházat nem képzelek el magamnak, soha nem is képzeltem. Én a színházat nem színháznak képzelem el, hanem az életet látom színháznak, és a színházat élem meg iszonyatos, véres, komisz igazságként. Ami az élet legsűrűbb, brutális és gyönyörű valóságát adja. Szóval én fordítva élem meg a találkozást a drámákkal Következésképpen hagyom, hogy hasson rám egy anyag. Az olyan szerzők, akik valamilyen prekoncepcióval vagy valamilyen tendenciózus célzatossággal írták meg darabjaikat, eléggé távol állnak tőlem.

– *Szóval maradsz Shakespeare-nél.*

– Shakespeare-nél és Moliére-nél. Igen, az ő színházukat totális színháznak is szokták nevezni.

– *Ez alatt mit értesz?*

– Azt, hogy az adott műben a szó, a mozdulat, a ritmus és az érzelem azonos értékkel jelenik meg. A nagy művek fantasztikusan zenei természetűek, zenei szerkesztésűek. Egy nagyon jó előadásban - lehet az akár Shakespeare, Madách, Osztrovszkij vagy Csehov - az el-hangzott szó, a szöveg dinamikája, intonációja tökéletes zenét ad ki. Olyan zenét, amilyen az adott mű. A Shakespeare-darabokra feltétlenül igaz ez, de Szép Érnőre úgyszintén. Ha elolvasod, látnod kell, hogy egy zenebalett. Az én munkáim mélyen zenei természetűek.

– *Milyen szerepet tulajdonítasz a közönségnek?*

– A hetvenes évek legelején még nem volt kialakult közönségtábora a kaposvári színháznak. Igazából a fővárosi értelmiség vagy Pécs értelmisége tartotta el. Olyan tervezők dolgoztak akkor ott, mint Pauer Gyula, Keserű Ilona. Nem voltak díszlettervezők, igazából nem is értettek ehhez, de olyan tereket, olyan térkombinációkat, színvariációkat alkalmaztak, amelyek felértek egy szcenikai forradalommal. Nem véletlen, hogy pont a Kaposvár és Szolnok gyökereiből kinőtt társulat emelkedett Európa utazó színházai közé. A sors iróniája, hogy akkor érte el ezt az európai sikert, amikor véleményem szerint már leszálló ágban van. Így volt ez Kaposvárott is: ha akkor a kaposvári és a szolnoki színházból nem jön létre Budapesten egy társulat, Kaposvár is széthullott volna. És nem azért, mert Zsámbéki nem győzte erővel. A legjobb előadások akkor születtek, Zsámbéki csodálatos *Iva*novja abban az évadban volt. De akkor az a színház a széthullás szélén állt. Nem volt már benne belső feszültség. Úgyhogy szerencse, hogy új életre kelhetett. Gondolj bele, olyan ragyogó színészek, mint Koltai Róbert, Pogány Judit, Lázár Kati hagyták ott a színházat. Pedig edzett emberek, kipróbált művészek voltak. Aztán jöttek a fiatalok, akiket még nem koptattak el a kilométerek. Kétszáz kilométerre volt Kaposvár, olcsó volt még a benzin, nyomni kellett a pedált, kattogtak a kilométerek a vonatban, iszonyatos volt, embertelenül sok kilométer... Én eddig háromszázezer kilométert autóztam. Felírtam az eladott kocsik óráját.

– *Szerinted mivel lehetne megújítani a színházat? A struktúra átépítésével?*

– Semmi mással. Már senki nem kapja fel a fejét, amikor azt hallja, hogy az ellenzéki pártok képviselői Londonba mennek tanulni. Intézményekhez, bankokhoz szaktanácsadók jönnek, s arra a rendszerre tanítanak, amely náluk eredményesen bevált. Ne tekintsük őket olyan hülyének, hogy ne vennék át, mondjuk a mi színházi módszereinket, ha ez lenne a jó. Ha ez a betokosodott, bemerevedett színházi struktúra jó lenne, nyilván átvennék tőlünk. A változásokhoz persze pénz kellene, sok pénz. Talán lesz majd kormány, amelyik rájön, hogy ha a színházát, a kultúráját eltapossa, bukásra ítéltetett. Jó hallani Glatz Ferencet a Napzártában. De nekem már nem elég a kimondott szó...

Kicsit félek attól, hogy fővárosi művész legyek. Inkább megmaradok „vidéki rendezőnek". Én ezt egy helyzetnek fogom fel, ahol dolgozni lehet. Sem megtiszteltetésnek, sem különösebb örömnek nem érzem. Sokkal sikamlósabb, nehezebb és kilátástalanabb munkának érzem, mint-ha üresen megkapnánk egy új színházat. De Csiszár kipróbált, tudatos, kemény fickó, ment ő már neki keményebb dolgoknak is. Rajtunk igazán nem fog múlni.

E számunk szerzői:

CSÁKI JUDIT újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

CSIZNER ILDIKÓ szerkesztő

BÉRCZES LÁSZLÓ újságíró, a Film Színház Muzsika munkatársa

ERDEI JÁNOS esztéta

KORCSMÁROS GYÖRGY a Rock Színház főrendezője

KOVÁCS DÉZSŐ újságíró, a Kritika rovatvezetője

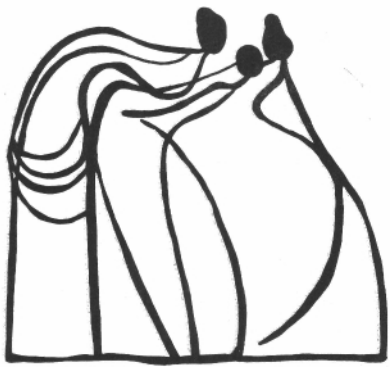
REGŐS JÁNOS a Szkéné Színház igazgatója

STUBER ANDREA újságíró, a Film Színház Muzsika munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

TAKÁCS ISTVÁN újságíró, a Népszava munkatársa

ZAPPE LÁSZLÓ újságíró, a Népszabadság munkatársa



BÉRCZES LÁSZLÓ

A Squat útja

Hamburgi beszélgetés Bálint Istvánnal

- *Úgy tudom, nemrég otthon jártál.*

– Megjelent *a Jelenlét* című antológia, amiben az én írásaim is megtalálhatók. Ebből az alkalomból voltam Magyarországon.

– *Ez volt az első utad 1976 óta?*

– Nem, de nagyon különbözött minden eddigi utamtól. Három-négy év távollét után kezdtem látogatni a szüleimet. De inkább csak bujkáltam Magyar-országon. Most történt meg először, hogy „szociális életet" is éltem. Ez persze nem véletlen. Most érett meg erre az idő.

– *Néhány évvel ezelőtt rendezték édesapád, Bálint Endre gyűjteményes kiállítását a Műcsarnokban. Azt láttad?*

– Arra nem mentem haza. Végül is életem fele az ő gyűjteményes kiállításának „rendezésével" telt.

– *Ez most úgy hangzott, mint egy kellemetlen emlék.*

– Nem, én imádtam ott lenni, amikor ő dolgozott. Nagyon szerettem ezt, ahogy minden kisfiúnak illik szeretnie, amit az apja csinál. Csak annyit akartam mondani, hogy egy kiállítás kedvéért nem mentem haza, hiszen együtt nőttem fel a képekkel. Természetesen szívesen látnám én is együtt a műveit. Őt magát még inkább.

– *A családban maradva: a Squat Színház produkcióját itt, Hamburgban lányod, Bálint Eszter nevével reklámozzák.*

– Jim Jarmusch filmje, *a Stranger than Paradise (Florida, a Paradicsom)* híressé tette őt. Mi viszont nagyon régen jártunk itt, több mint tíz évvel ezelőtt. Akkor a fesztivál kedvence voltunk, de hát erre nem mindenki emlékszik. Különben is, a film populárisabb műfaj, mint a színház.

A hetvenes évek

- *A hetvenes évek első fele nálunk az úgynevezett „amatőr mozgalom" virágkora volt. Ebben ti, a Halász Péter-féle csoport jelentős szerepet játszottatok.*

– Szerintem két fontos színházi kísérlet létezett akkor. Az egyik a Lakás Színház, amit mi csináltunk Halász Péter lakásán, a másik a Najmányi-féle színház. Időnként közösen is dolgoztunk. Molnár Gergely például mindkét társulatnak tagja volt. A többiekkel viszont semmiféle kapcsolatunk nem volt. Illetve az elutazás előtti hetekben láttam Forgács Zsu-

zsa egyszemélyes Cselédek-előadását, az nagyon tetszett. Ezt később, 79-ben a BITEF-en is láttam, akkor már hárman játszották.

– *Furcsa, hogy nem említesz közismert, elfogadott csoportokat, gondolok itt az Universitasra, a Stúdió K.-ra, a Szegedi Egyetemi Színpadra.*

– Az Universitas egészen más dolog. Abban én is dolgoztam, ott Halász darabját is, az enyémet is (Donáth Péterrel írtuk) bemutatták. Igen, ott sündörögtünk Ruszt József körül, de aztán Halász, Breznyik Péter és Kós Anna kiváltak, és egy évre rá én is csatlakoztam hozzájuk. De továbbra is azt tudom mondani, abban az időben csak a Najmányi-féle színház érdekelt. Viccesen a világ második legjobb színházának tartottuk, és nem tudtuk, melyik a legjobb. Magát a Színházat nem nagyon szerettük. Már akkor sem. Azt a szót használtad: „elfogadott csoportok". Számomra akkor Magyarországon mi voltunk a legelfogadottabbak. Bennünket két-háromezer ember maradéktalanul elfogadott, és nekünk ők mértékadóak voltak. Az akkori Magyarországon ők élesztették a tüzet, ők tartották életben az alig pislákoló szellemet.

– *Lakás Színház, Najmányi színháza - e szerinted „legelfogadottabb" két színház tagjai Nyugatra távoztak. Törvényszerű* ez?

– Nem, ezt nem mondanám. Az, hogy valaki otthagyja azt az országot, ahol született, ahol élt, az mindig személyes döntés eredménye. Soha nem mondanám azt, hogy aki jót csinált, annak törvényszerűen el kellett hagynia az országot. Az viszont igaz, hogy aki jót csinál, az nagyon érzékeny az igazságra. Nagyobb a szabadságigénye. Akiket én szerettem, akiket fontos művésznek tartottam, azok elhagyták az országot, megőrültek, meghaltak..

- *...vagy alkoholba fulladtak. Szóval a jó művészet magja, mozgatója a szabadság.*

– Igy van. Mi nagyon jól szórakoztunk Magyarországon, barátaink voltak és szeretőink voltak és dolgoztunk, azt csináltuk, amit akartunk, művészetet, színházat, nevezzük bárminek, szóval úgy éltünk, ahogy akartunk... Mégis, amikor New Yorkban végre egy szabad helyzetbe jutottam, vagy amikor nemrég Budapesten életemben először megtapasztaltam a szabadságot, akkor megéreztem, mekkora nyomás az ember mellkasán, mekkora súly a hátán a nemszabadság. Hogy eltorzítja az ember életét, hogy elszívja a levegőt a szabadság hiánya. Vagy például hogyan roncsolja a nyelvet: idén nyárig egyszerűen nem tudtam Magyarországon kommunikálni. Korábban is találkoztam régi barátaimmal, látogattam a szüleimet, de végül is egyfajta emigrációban voltam, valahányszor hazamentem. Ezen a nyáron „normális' találkozásaim voltak. Abban a pillanatban, hogy az emberek kimondhatják és ki is mondják, amit éreznek, helyrerázódnak az arcizmok, és restaurálódik a tönkretett nyelv. Elkezdtük megérteni egymást. Ugyanazt kezdték jelenteni a szavaink. Ezért hát ezen a nyáron értettem meg igazán, mit jelent nem-szabadságban élni.

A szabadságról

- *Ugyanilyen élményed lehetett, ami-kor 76-ban New Yorkba érkeztél.*

– New Yorkban otthonra leltem, boldog voltam, szerelembe estem - gyönyörű volt, hatalmas, izgalmas és szabad. De amikor az ember egy kis országban éli az életét, és aztán eljut Amerikába, akkor a változás nem ilyen egyszerű és egyértelmű. Annyi új élmény ért, hogy a változást nem szabadságnak, inkább másságnak nevezném. De amikor visszamégy arra a helyre, amit elhagytál, és az a hely szőröstül-bőröstül megváltozik, akkor könnyebb érzékelni a szabadság hiányának és jelenlétének különbségeit.

– *Az a tény, hogy te egy ilyen „új" hely-re térhettél* vissza, *nem azok érdeme-e inkább, akik elfásulva, kiégetten, megőrülve talán, de maradtak?*

– Lehetséges. Számomra kulcsszó a személy, az individuum. A személyes választások, döntések lehetősége a mértékköve egy ország és egy élet értékeinek. A megfogalmazásodat túl absztraktnak érzem. Én elsősorban a saját fantáziám és szabadságigényem kiélésével tartozom magamnak. Lehetséges, hogy igazad van, és a változások az otthoni túlélőknek köszönhetők. De ha megnézem Csehszlovákiát vagy Lengyelországot, akkor azt mondom, hogy sok minden azoknak köszönhető, akik meghaltak. Nálunk véráldozat volt. Ahol nem volt véráldozat, ott nem gyűlt össze az az erő és energia. ami megszüntetheti a gyűlöletet és a rabságot. Úgy gondolom tehát, hogy sokaknak - akik 56-ban meghaltak, akiket meg-gyötörtek, elüldöztek, akik elmentek, megőrültek, alkoholba zuhantak... - mindezeknek sorsa szerepet játszott abban, ami ma történik.

– *Véráldozattal nem szabad, véráldozat nélkül nem lehet.*

– Igen, így néz ki. Így másik, szubjektív szempont korábbi kérdésedre vonatkozóan: miután elhagytuk az országot, a Squat Színház még sokáig benne volt a levegőben Magyarországon. Ha másként nem, mint egy eltávozott szerető, mint egy vágy, egy kép valakikről, akikre szeretettel és egy kiteljesedett sorsra vágyakozva gondolhattak az otthon maradottak. Ily módon igenis részesei vagyunk azoknak az eseményeknek, amelyek a szabadsággal összefüggnek.

– *Itteni előadásotok címére utalva -* „L" train to Eldorado - *ti vagytok tehát azok, akik felültetek az „L"-vonatra, és eljutottatok Eldoradóba.*

– Igy is lehet fogalmazni. Különösen akkor, ha az előadás meglévő pátoszához a benne rejlő iróniát is hozzáteszed.

Eldorado

- *A darab elején James, a főhős kikászálódik a megunt nászi ágyból, és ettől kezdve otthontalanul bolyong a világban. Sorsát automatikusan összekapcsoltam a ti sorsotokkal.*

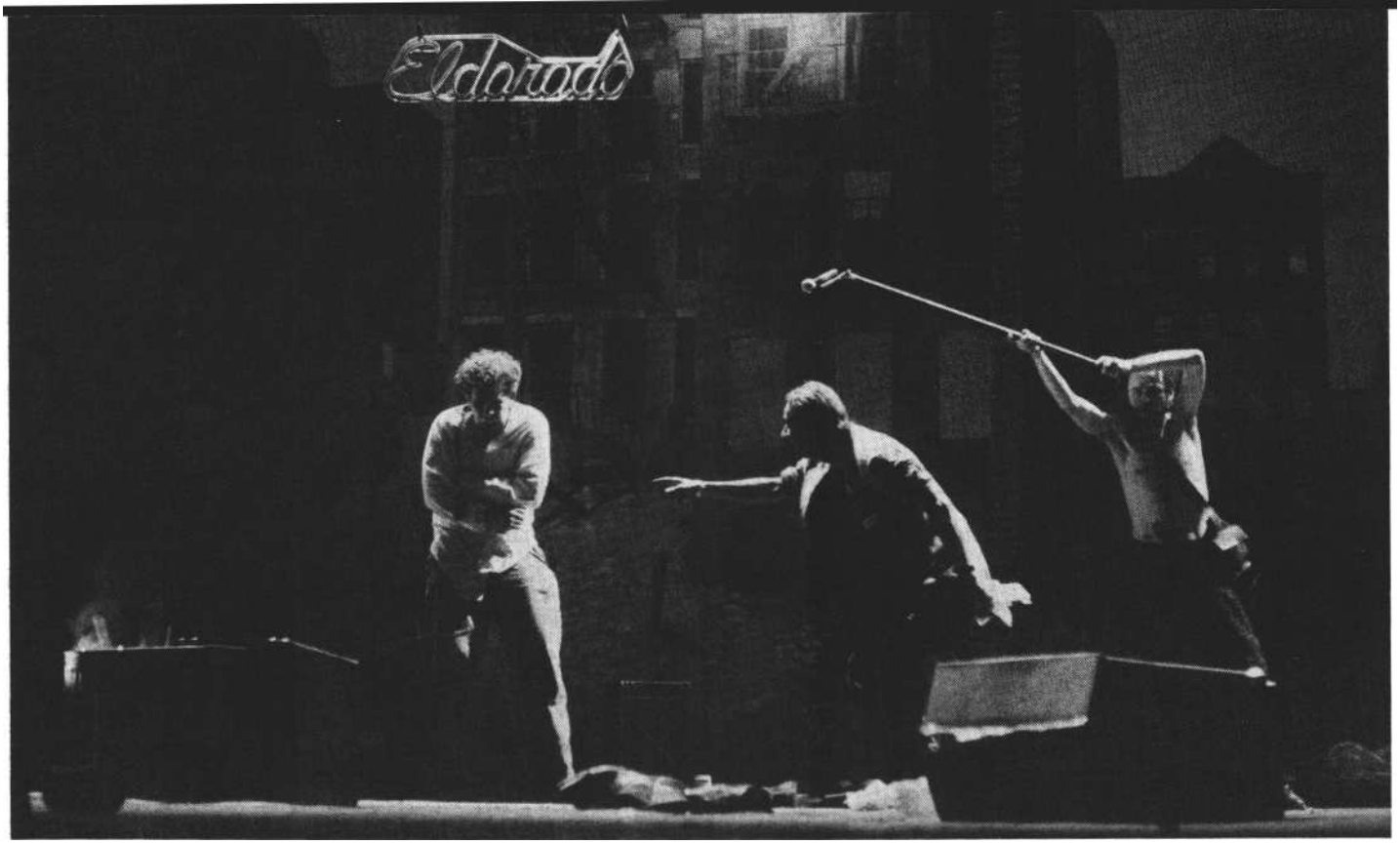
– Érre így, ilyen direkt módon soha nem gondoltam. Éttől persze szerepet játszhatott a saját mindenütt és sehol otthon levésem. Bár Amerika alapvetően különbözik Magyarországtól, többek között abban, hogy az emberek sokkal gyakrabban változtatják lakhelyüket és életformájukat.

– *Ez jó vagy* rossz?

– Én most nem minősítek, csak a tényt mondom. Ott jobban kötődnek a jelenhez. Amerikában benne rejlik még egy új ország, az a lehetőség, hogy az emberek maguk válasszanak otthont, és kitalálják a saját életüket. Nem beleszületnek az otthonba, mint Európában. Van itt még egy tényező: az, amit mi csinálunk és mások is - nevezzük ezt „művészkedésnek" -, mindig a határon levést jelenti. Mindenütt otthon lenni és sehol.

– *A hagyományos értelemben vett Színház határán is álltok. Az* „L" train to Eldorado *színház?*

– Igen, az. Színházban játsszuk, és színházi jegyeket kell venni, nézők ülnek a nézőtéren, és néznek minket. Amikor azt mondom, nem szeretem a színházat, akkor arra gondolok, hogy nézni nem szeretem. Csinálni igen. Többnyire nem hiszem el, ami történik, ezért nem szeretem nézni. Ahogy egy könyvet, egy filmet elhiszek, és benne élek, úgy a színházat nagyon ritkán tudom elhinni. Azt nem tudom megítélni, hihető-e a mi színházunk. De nagyon szeretem csinálni. Az életnek annyi dimenzióját kiélhetjük benne, amennyit sehol másutt. Zenét, irodalmat, színészkedést... és az ember még azt is bebeszélheti magának, hogy ez az igazi élet. Annak az intenzitásait és veszélyeit próbáljuk becsalni a színpadra.



Jelenet az L train to Eldorádo című előadásból

Tudod, ódzkodva használom a szót: művészet. Túlságosan lejáratott, túlságosan nem jelent semmit. A színház esetében különösen óvatosan kell fogalmazni, mert az kicsit több is, kevesebb is. Kevesebb egyfelől azért, mert a létező színházak kilencvenkilenc százalékának semmi köze a művészethez, ezek egyszerűen „second-hand shopok", ócskásboltok, a más művészetekről levett ruhákat öltik magukra - és sehol annyi dilettáns, önkényes és mondvacsinált esemény nem játszódik le, mint ezeken a színpadokon. Másfelől azért kevesebb, mert még a jó színház is nagyon romlandó. Ahogy Szentjóby Tamás barátom mondaná: „efemer". A legjobb előadás is függ a gyorsan változó korszellemtől, a divattól, az emberek pillanatnyi gondolkodásától. Egyszer csak észreveszed, hogy ugyanazok a dolgok, amiken két-három éve nevettek, izgultak, amiktől féltek, most hatástalanok. Ugyanakkor több is, mint a művészet, mert itt élő emberek mászkálnak fel s alá, ami történik, az igazán történik, nem pedig egy absztrakt dimenzióban, mint a celluloidszalag, a könyvlap vagy a hangok világában. Hozzáér az élethez.

– *Előadásotokban az ördög kezében van a kamera, és az ördög-rendező nem éri be az élettel, a főhős valódi szenvedésével, hanem folyton megismételteti a „valóságot".*

– Először egy apró ötlet volt ez, de megszületése után természetesen sok minden következik belőle. Például az, amit mondasz. Az ördög-rendező nem tartja elég művészetnek és nem tartja elég életnek azt, amit a főhős produkál. Itt igaza is van, hiszen színházat csinálunk.

Határsáv

- *Az ördögök egymás közt magyarul beszélnek - többnyire káromkodnak. Gondolom, itt nem valami „koncepcióról!" van szó, egyszerűen szükséged volt egy „nem létező" nyelvre.*

– Igen, különösen New Yorkban. Nem tudtunk nyelvet teremteni az ördögöknek, az artikulálatlan szavak és kifejezések pedig hosszú távon kínná, nyűggé válnak. Igy aztán úgy döntöttünk, a magyarok üvöltözzenek magyarul. De van ott egy lengyel fiú is, ő lengyelül beszél. Egy spanyollal, egy franciával már bajban lennénk - az övék világnyelv.

– *A már említett határon levéshez tartozott, amit a tapsnál tapasztaltam. Vagy jól megjátszottátok, vagy valóban zavarban voltatok.*

– Mindkettő: a zavar és a megjátszott zavar is jelen volt. Mindenki azt csinált, amit akart. Én magam úgy éreztem, hogy nekem nem áll jól, ha pillanatokkal azután, hogy ördögöt játszottam, elkezdek hajlongani a közönség felé. Még benne voltam az ördögben.

– *A címben szerepel az „L" train. Mi ez?*

– Volt egy írásom, ez volt a címe. New Yorkban egyébként van ilyen, pontos neve: LL-train. Megkapott a rímelő hangzás. Ha mindenáron le akarjuk fordítani, akkor azt mondanám: Love train (szeretetvonat), vagy Hell train (pokolvonat).

– *Amikor megláttam a címet, nekem a Last (utolsó) szó jutott eszembe.*

– Az is lehet, valóban.

Budapest - New York

- *Ha mára neveknél tartunk: mit jelent a Squat?*

- Őszintén szólva már nem emlék-szem, hogyan találtuk ezt ki, de az biztos, hogy volt valami köze az állandó vándorlásunkhoz, otthonkeresésünkhöz. A „squatter" bujkálót, jogtalan letelepülőt jelent. 76 után másfél évig jártuk Európát. Az első év nehéz volt. Párizsban éltünk, de azt utáltuk. Nem tudtunk dolgozni, nem tudtuk kitalálni magunkat. A régi dolgaink új változatait játszottuk, de éreztük, hogy nem ezt kellene csinálnunk. Aztán Rotterdamban kaptunk három hónapot és pénzt arra, hogy egy új darabot csináljunk. Hosszas keresés után találtunk is egy színházat, ami nem volt más, mint egy kirakat. Ott akkor hirtelen minden eszünkbe jutott. Megszületett a *Picture Fire,* ami öt kis darabból állt. Az első Sztavrogin epizódja *az* Ördögökből, a második egy amerikai típusú gengszterjelenet, felhasználtunk egy Artaud-levelet is... A lényeg a tér volt, a kirakat kívül és belül. A szituációkból nem lehetett tudni, mi a színház és mi az élet, a járókelőkből nézők lettek, az utcai közlekedés megállt, rendőrök jöttek, emberek léptek be a színházi kávéházba... egy végtelen, élő színház volt. Szóval újdonság, siker, meghívások. Egy francia szaklap a „színházi tér forradalmáról" írt. Aztán elutaztunk New Yorkba, és folytattuk tovább a kirakatban. Eljutottunk Iránba - a sah utolsó éve volt. Teljes őrület: koldusok az utcán, hercegnők benn a „színházban", és először életükben nézték egymást. Több rendőr volt, mint egyszerű néző, végül az általános zűrzavarban coca-colás üvegekkel dobálóztak rendezők, rendőrök és hercegnők. Majd az iráni diákok le akartak bennünket lökni a teheráni egyetem tetejéről, ahol Csehov *Három nővérét* játszottuk. Itt ugyanis már nem

engedték játszani azt, amit Shirazban. Szerintük a kirakatszínház elfogadhatatlanul őrült és dekadens volt. Mindenesetre az itt kapott pénzből kibéreltünk egy üresen álló házat a Chelsea Hotel mellett a 13. utcában. Itt született meg az első amerikai előadás: *Andy Warhol utolsó szerelme* (Andy Warhol's Last Love). Andy Warholról és Ulrike Meinhoffról szólt a darab. Őrületes volt a reakció Németországban, hiszen még nem ültek el a Baader-Meinhoff csoport perének utórezgései. Aztán persze jött az újabb feladat, csakhogy miután Magyarországról eljöttünk, már nem igazán az egy-két személyes, naplószerű happeningek, performance-ok izgattak bennünket, hanem a nagy show, aminek elég erős struktúrája van ahhoz, hogy hosszan lehessen játszani. Így aztán két-három évenként született új produkció. Ez viszont nem kielégítő mint tevékenység. 79-ben megnyitottuk a színházunkat mint klubot. Ez volt az az idő, amikor a klubok voltak a legfontosabbak New Yorkban, itt zajlott minden. Ennek Magyarországon a Jim Jarmusch-film a legismertebb eredménye, de hát még nagyon sok más is szüle-tett ebben az „új New Yorkban". Film, festészet, zene, funk, pop, avantgárd, feketék s fehérek... Egy pici klub voltunk, soha nem tudtunk elég pénzt keresni vele, soha nem voltunk nagy, fényes lokál, de az emberek oda jártak, barátkoztak, közös dolgokat terveztek.

– *Minden színház szeret közösségről, közös munkáról beszélni. Úgy hiszem azonban, hogy mindenütt van egy központi alkotó mag, melytől tulajdonképpen az egész közösség léte függ. A Squatban ki volt a meghatározó ember? Nálunk Magyarországon Halász Péter neve a legismertebb.*

– A konkrét darabok létrehozását tekintve Péter nem volt meghatározó, már Magyarországon sem. A meghatározó mag a *Picture Fire-ig* Breznyik Péter és én, azt követően én és Breznyik Péter voltunk. Ugyanakkor Halász Péter jelenléte, vonzereje nélkülözhetetlen volt. Ő volt a legkarizmatikusabb személy közöttünk.

– *Múlt időben fogalmazol, mert Halász Péter nemrég kivált az együttesből. Ezt* a friss *tényt félretéve éppen az a megdöbbentő, hogy miközben a hetvenes évek elején Magyarországon működő alternatív csoportok már mind szétszéledtek, ti együtt maradtatok. Szerepet játszott ebben az idegen közegben erősebb összetartozási igény?*

– Feltétlenül. Az eljövetel olyan volt, mint egy új színházalapítás. Ha maradunk, hamarosan megszűnünk. Végül is nem tudtunk már annál többet csinálni Magyarországon, mint amit addig létrehoztunk.

– *Ez a belső inspiráció* vagy *a külső engedély hiányából fakadt?*

– lnspiráció hiányából. Azokat a kereteket, amik között működtünk, már kitöltöttük, nem indítottak újabb irányokba, és nem okoztak örömet. Újból a szabadság kérdésénél vagyunk. Annak hiánya egy ideig inspiráció lehet, mert arra kényszerít, hogy mélyen belenyúlj a zsebedbe, és a saját zsebedben próbálj meg olyan szabad lenni, amennyire képes vagy. De végül kiürül a zseb. A fantáziánkat nemigen foglalkoztatta már az a helyzet, amiben éltünk. A kimenetel kaland, vállalkozás, lehetőségek születése volt, ezért merek második színházalapításról beszélni, ami meghosszabbította az együttlétet. Mégis, amit ma csinálunk, töretlen folytatása a kezdeteknek. Annak ellenére az, hogy óriási különbség volt a Lakás előtt, a Lakásban és a Nyugaton készült produkciók között. És még mindig itt van az a négy-öt ember, akik lassan húsz éve dolgoznak együtt.

Lakás-színház

- *Eredetileg hányan mentetek ki?*

– Hat felnőtt. Most hárman vagyunk Buchmüller Éva, Breznyik Péter és én, valamint a lányom, Eszter. Halász Péter Kós Annával megalapította a Love Színházat.

– *Utaltál az előadások közti különbségekre, nekem a helyszínek változásainak iránya jut eszembe: lakás - kirakat - klub... most pedig a Schauspielhaus színpadán játszottatok. Vissza a színházba?*

– Igen, ez így igaz. Mindig is hangoztattuk, hogy számunkra a helyszín a legfontosabb, az a kiindulópont. A színházat úgy fogtuk fel, mint az életet, márpedig az élettér az élet inspirálója. A lakás, a kirakat nem egyszerűen a stílust, hanem a gondolkodásunkat, az életünket határozta meg. A „vissza a színházba" azért nem teljesen igaz, mert mi korábban sohasem játszottunk nagyszínházban. Éppen ezért nagyon inspirál, nagyon új lelkesítő. Egy csomó olyan új elemet kínál, amivel érdemes együttműködni és szembeszállni. Nekünk ez új terület, felfedezzük a nagy, gyönyörű bársonyfüggönyt. Ugyanúgy, mint régen, felfedezzük az új helyszínt. Ez persze a mi belső ügyünk, de biztos vagyok abban, hogy a nézőkre is sugárzik rólunk, hogy nekünk ez még nem konvenció. Kell, hogy ebből az örömünkből valami látható legyen. Azt egyébként, hogy felmegy a függöny, mindig imádtam. Szól egy Wagner-nyitány, és emelkedik a függöny - ettől nekem megáll a szívverésem. A probléma akkor kezdődik, amikor bejön az első színész balfenékről, a másik jobbfenékről, és valamit mondanak. Es nem hiszem el, kik ők, mit mondanak, mit csinálnak. Mi játszani akarunk ezzel a helyszínnel, mások ezt nem teszik, számukra minden magától értetődő. Ellene is játszunk, nemcsak vele. Olyan ez, mint amikor a lakásodat újra fested, itt egy falat leveszel, ott egyet elállítasz. Elvezed azt, hogy ez a te otthonod, a te állandóságod, ugyanakkor olyas-mit csinálsz vele, ami megváltoztatja a mindennapiságát, akkor, amikor már észre sem veszed azt, hogy van.

A helyszín

- *Gondoltatok-e már arra, hogy Magyarországon játsszatok? Nem hiszem, hogy bármi akadálya lenne.*

– Szerintem sincs akadálya. Ez csak szervezési, technikai, anyagi kérdés. Talán jövőre összejön.

– *A helyszínek színházat-életet meghatározó szerepéről beszéltél. Most felfedezitek a „régi helyet", a színház épületét. Idén nyáron újra „felfedezted" Magyarországot. Nem lehet ez az ország számotokra inspiráló erejű, régi-új helyszín?*

– Egyelőre nem... nem jutott eszembe. Már csak azért sem, mert túlságosan megszerettem az angol nyelvet. Túlságosan szeretek ezen írni, játszani. Számomra a nyelv még mindig ösztönző erő. Ez az egyik ok. A másik az, hogy én már nem tudnék egy „fehér" országban élni. Képtelen lennék élni valahol, ahol csak fehérek laknak. Számomra ez unalmas, elavult. Úgy érzem, hogy alszik, saját levében fő. Túlságosan sok kultúra van benne, és kevés kultúrateremtő mozzanat. A különböző fajok, színek együttléte nemcsak jólesik a szememnek, hanem energiaforrás is. Ha én elmennék New Yorkból, akkor olyan helyre mennék - Szingapúrba, Hongkongba stb ahol többféle nép, alkat, vágy található együtt. Ez a fontos és jó New Yorkban is.

– *Vannak-e benned bármiféle megfogalmazható hiányok Magyarországgal kapcsolatban?*

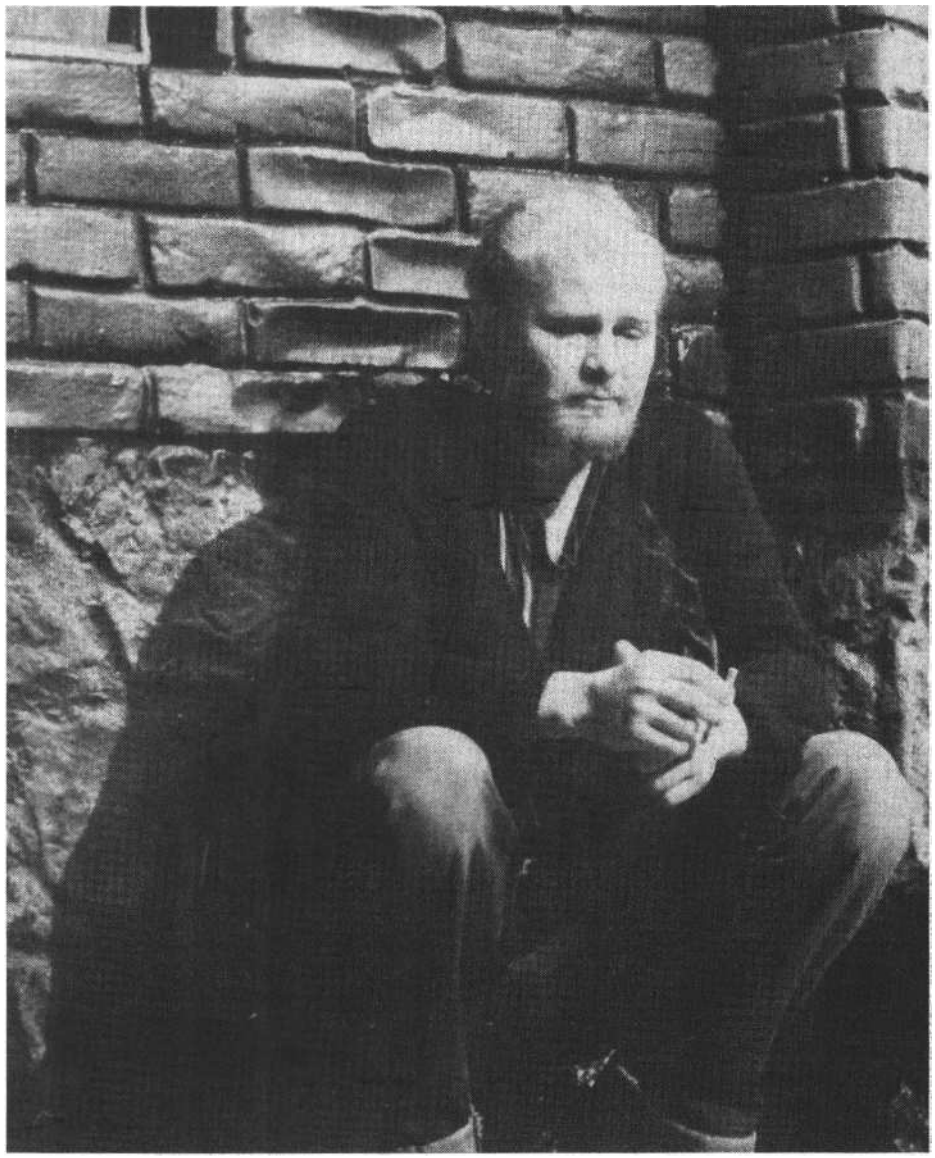
– Nincsenek. Az első években voltak, a barátaim miatt. Az emberek... nekem mindig az emberek hiányoztak. Egyébként nem, nincsenek hiányaim. Különösen most nem, amikor Magyarországot sokkal közelebb érzem magamhoz, mint bármikor. Sokkal elérhetőbb - elvileg is és konkrétan is -, sokkal inkább magaménak érzem azt, ami ott történik. Igy viszont még kevésbé érzem hiányát, az értelmét annak, hogy én ott éljek.

színész és szerep

E. J.

A gondolkodás bizánci kapujában

Sipos László alakításai



Sipos László

Spiró György *Csirkefejének* pécsi előadása után egyik vezető szociálpszichológusunk, Csepeli György tőle is szokatlan gyilkos iróniával mondta a Sipos László formálta Apáról: „Ők az igazi választópolgárok. Őket kellene megkérdezni, hogy akarnak-e köztársasági elnököt, s ha igen, milyet tartanának megfelelőnek; erőset vagy inkább csak reprezentatívat." Színikritikus barátja csak annyit jegyzett meg: „Hát igen, félelmesek a spätjei."

És valóban. Nehezen feledhető az a partnerei megnyilvánulásaitól szinte minden alkalommal hol összébb szűkülő, hol pedig tágabbra nyíló tekintet, mely mégsem változtat az arc eredeti, a másik megszólalása előtti kifejezésén. Nem csupán két tetszőleges érzelmi állapot közötti váltás, de a váltásra okot adó reakció megértése is szinte meghaladni látszott az általa formált figura szellemi képességeit. Botond, amint a gondolkodás bizánci kapujának betörésére kényszerül éppen.

Ez az alakítása azonban nem egyszeri remeklés, hanem évek hosszú során át végzett szokatlanul következetes színészi munka eredménye volt. A már jelzett eszköz sokáig szinte monomániásnak tűnő alkalmazása végül nem csupán ki-tágította annak alkalmazási körét, de egy olyan, legnagyobb erővel általa képviselt típust honosított meg - immáron visszavonhatatlanul - színpadainkon, mely csakugyan a lehető legtöbbet árulta el arról a mind szélesedő rétegről, mely a politikusok vágy- és rémálmaiban „csendes többségként" szerepel. Mindenképpen méltó hát a figyelemre és így az elemzésre is Sipos utolsó szerepei tükrében.

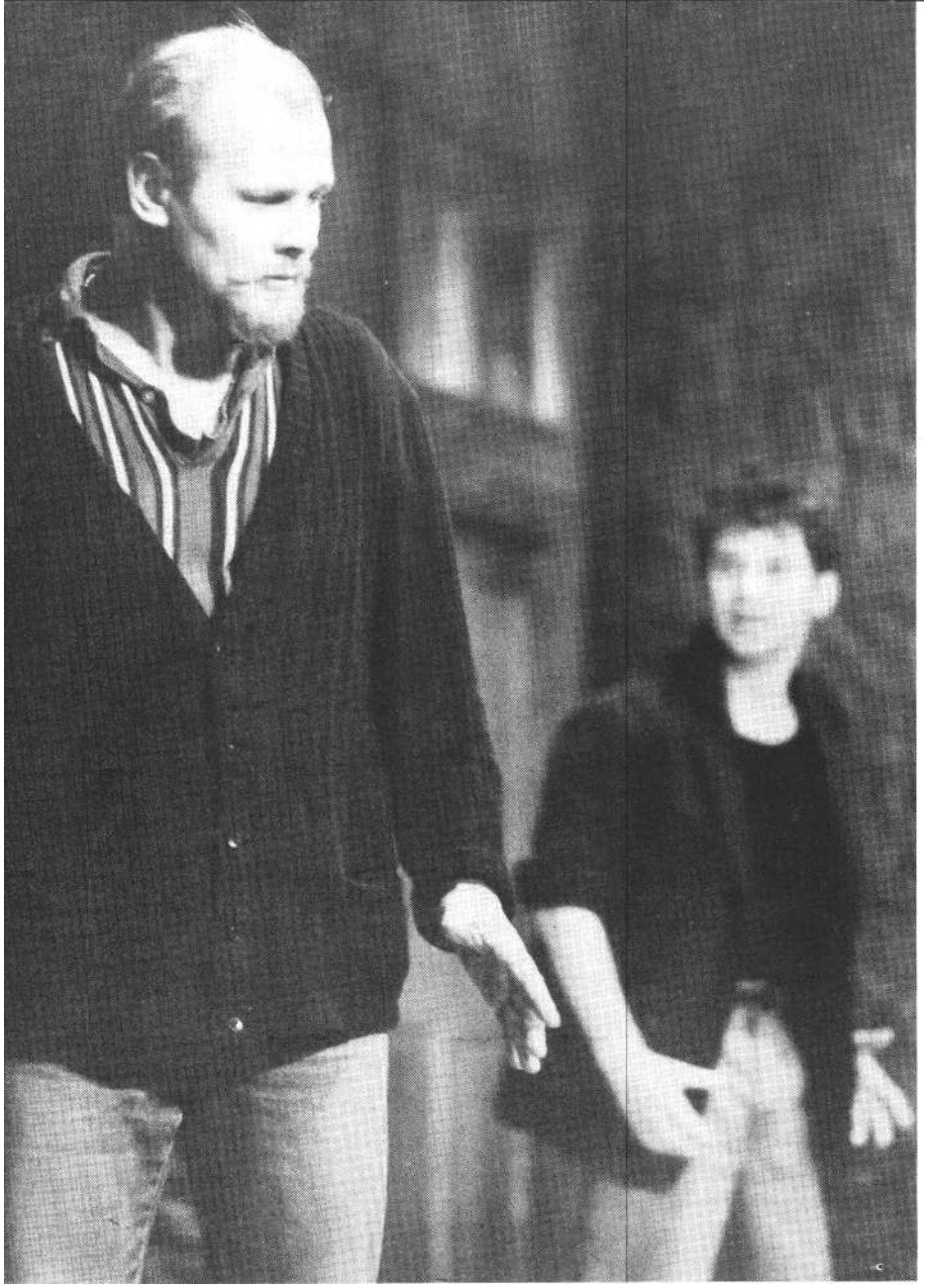
Túlnyomórészt még köznapi tapasztalatainkhoz mérten is rendkívül bárdolatlanoknak látszottak az általa megjelenített figurák. Bárdolatlanság azonban, amiként butaság is, rendkívül sokféle van. S tisztelet a szinte csak Sipos László által képviselt kivételnek, legtöbb színészünk ilyenkor a félreértésre helyezi a hangsúlyt. A megidézett figurák a nézők számára könnyen dekódolható arckifejezéssel is jelzett módon valamit félreértenek. Lehet hát rajtuk nevetni, hiszen nevetségesek: mást hisznek, mint amit a néző - a számára átlátható színpadi helyzettől vezettetve - tud vagy tudni vél. A Sipos által csaknem mindig a karikírozást elkerülve megjelenített alakok a tudatlanságnak a karikírozhatónál jóval elemibb fokát tették láthatóvá. Azt, amelyikben még a leghétköznapibb, a legegyszerűbb közlések is szinte felfoghatatlanok.

Amikor például Gogol *Háztűznézőjé*ben a színre lépését követő monológja után Anucskin (Pálfai Péter) megkérdezi: „...Szép ország az a Szicília?", Sipos hosszú másodperceken keresztül nem válaszol. Úgy mered partnerére, mint egy elmebetegre. Ő a köpenyéről beszélt, ez meg itt Szicíliát hozza szóba. (Hogy monológja elején ő maga említette, azt látható módon régen elfeledte.) Még a fenyegetően hosszú szünete után sem szólal meg azonnal. Sorra vizslatja a színpadon lévők tekintetét, érti-e valaki, hogy mit akarhat a kérdező. Szinte észlelhetetlen, mert észlelhetetlenül lassú átmeneteken keresztül enged fel a megmerevedett arc, de ez sem a kérdés megértésének a jele. A fenyegető tompaságú agyat a kérdés nyomán Szicília képzete uralja el. Vigyorog hát, vigyorog, és szinte elbődül: „Gyönyörű!"

Talán a leírás is érzékelteti, hogy Sipos szerepépítkezéseiben nem csupán a figurák karikírozását kerülte, de azt is, hogy szerepeinek alapkarakterét azok pszichopatológiájából eredeztesse. Épp a figurák látható és eredendő normalitása tette úgyszólván lehetetlenné, hogy azok nevetségessé váljanak. A színész egyszerűen nem tudott olyan hosszú csöndet tartani, hogy ezzel a nézőt nevetésre ingerelje. Szokatlanul hosszan kitartott

csöndjei ugyanis a mindannyiunkban - ha kisebb mértékben is - lakozó kulturálatlanság torokszorító következményeit tették láthatóvá. Szinte nem is embernek, hanem olykor állatnak hatott az általa megformált Zselavkin éppúgy, mint a Dezsényi Péter rendezte *Amerikai bölényben* játszott Walter Cole, ámde csak szinte! Az alak esetleges és beteges lélektani torzulására utaló s mindenkor a közönség hálás röhögését kiváltó (tehát olcsó) gesztusok elkerülése nyomán az vált láthatóvá a színpadon, ami egyre köznapibb tapasztalatunk: a kényszerűen állati körülmények között élő ember, aki azonban nem torz, nem patologikus, hanem tudatlan. (Nem tud, mert nem volt hol még megtapasztalnia sem őket, az emberhez méltó életfeltételek-ről.) Az együttélés elemi formáit sem is-merve, mindent, a köszönés módját, a legtársaságibb kérdésre adott - mások, szerencsésebbek számára a lehető legegyszerűbb - felelet formáját is ott és akkor kell *felfedeznie*. Sipos szinte minden mozdulata és megszólalása annak az embernek a heroikus és éppen ezért torokszorító küzdelme, akinek a bomló konvenció, a széthulló kultúra maradéka is emészthetetlenül sok. Elemei ugyanis az ő számára nem tanult ismeretek, hanem éppen tapasztalt tények. S mivel bomló konvencióról s széthullott kultúráról van szó (Gogol világa óta ezt aligha túlzás állítani), ezek az elemek tapasztalati úton egyszerűen elsajátíthatatlanok. Minden egyes ember ugyanis a bomlás más, individuális fázisát testesíti meg, így azután hiába alkalmazkodik az egyik partneréhez, a másik másként bolond; friss ismeretei mit sem érnek. Innen, hogy Sipos játékát mindenkor tragikus színek festik át. Hősei ugyanis, tudatlanságuktól félre-vezetve, a tanulhatatlant igyekeznek megtanulni: hogyan illik viselkedni egy lényegét tekintve illetlen társadalmi közegben, hogyan kerülhető el az azonnali botrány egy valójában botrányos világban.

A fentiek fényében belátható, hogy szinte jutalomjátékként játszhatta el Csiszár Imre rendezésében Brecht *Egy fő az egy* főjének Link Lajáját. A föntebb már körvonalazott színjátszási mód-melyet nyugodtan tekinthetünk annak megnyilvánulásaként, amit művészi alázat-nak szokás nevezni, hiszen a színész minden szerepét szinte teljes habitusával látszott megajándékozni -, nos mindez egyetlen elemmel gazdagodott a bemutató estéjén: a fokozással. A hibátlan tempójú előadásban Laja egyre gyorsabb és gyorsabb reakciókra kényszerült. És Siposnak volt színészi ereje annak



Sipos László a pécsi Csirkefej Apa-szerepében (a háttérben **a Srác:** Görög László) (Tóth **László felvételei)**

érzékeltetésére is, hogy az általa formált figura egy idő után nem győzi a tempót. Pályafutása során szinte egyedülálló módon az általa játszott alak fokozatosan ellágyult, szinte lekvár állagúvá puhult. (Színpadilag érthető módon: a hadseregben nem csupán elvárják a megfelelő viselkedést, de meg is mondják, hogy a parancsosztók szerint milyen az.) S ebből a szinte ájulással határos tudatvesztésből azután a záróképben Laja nem egyszerűen magához tér, de rádöbben arra, hogy bármit tehet. Tehát fel- és elszabadul. Bármit tehet, hiszen előzőleg az emberi létezés szinte valamennyi megalázó stációján végigkergették. Így szörnyeteg, a pusztítás démona bújik hát elő Laja bőréből. (Hogy a nézők valóban ezt érzékeljék, arról persze a kontraszt is gondoskodik. A rendezői instrukcióknak megfelelően Sipos Lajája ugyanis nem közelít a szörnyeteglét felé. Attól látszólag távolodva - valósággal belerobban.)

A kultúra alatti létezés stációinak szerepekkel történő feltérképezése nyomán Sipos László játékában kényszerű esendőségként tűnt fel az, amit a köznapi életben is és a köznapi élet felszínéhez kötődő színjátszásban is szimpla aljasságként vagy jobb esetben alattomosságként vagyunk hajlamosak azonosítani. A tapasztalatok ugyanis a kultúrából kizártak felett sem múlnak el nyomtalanul. A Sipos által formált s a gondolkodás határáig kényszerített alakok ugyanis nem törődnek bele, hogy kulturális hátrányaikért újra és újra egzisztenciális vereséggel fizessenek. A már említett Walter Colenak van egy terve! Egy ötlete! S a tudatlanságnak abban a feneketlen mélységében, ahol ő vegetál, ez olyan valószínűtlen csoda, hogy ennél többet még remélni is elfelejt a néző. Morál? Ugyan! (Semmiképpen sem azoktól várható el egy köbgyökvonás hibátlan elvégzése, akik épp most tanultak meg, ráadásul maguktól, összeadni.) Nem túlzás azt írni, hogy Sipos László a romantika korában megkövesedő népkultusz eleven cáfolataként töltötte legjobb pillanatait a színpadon.

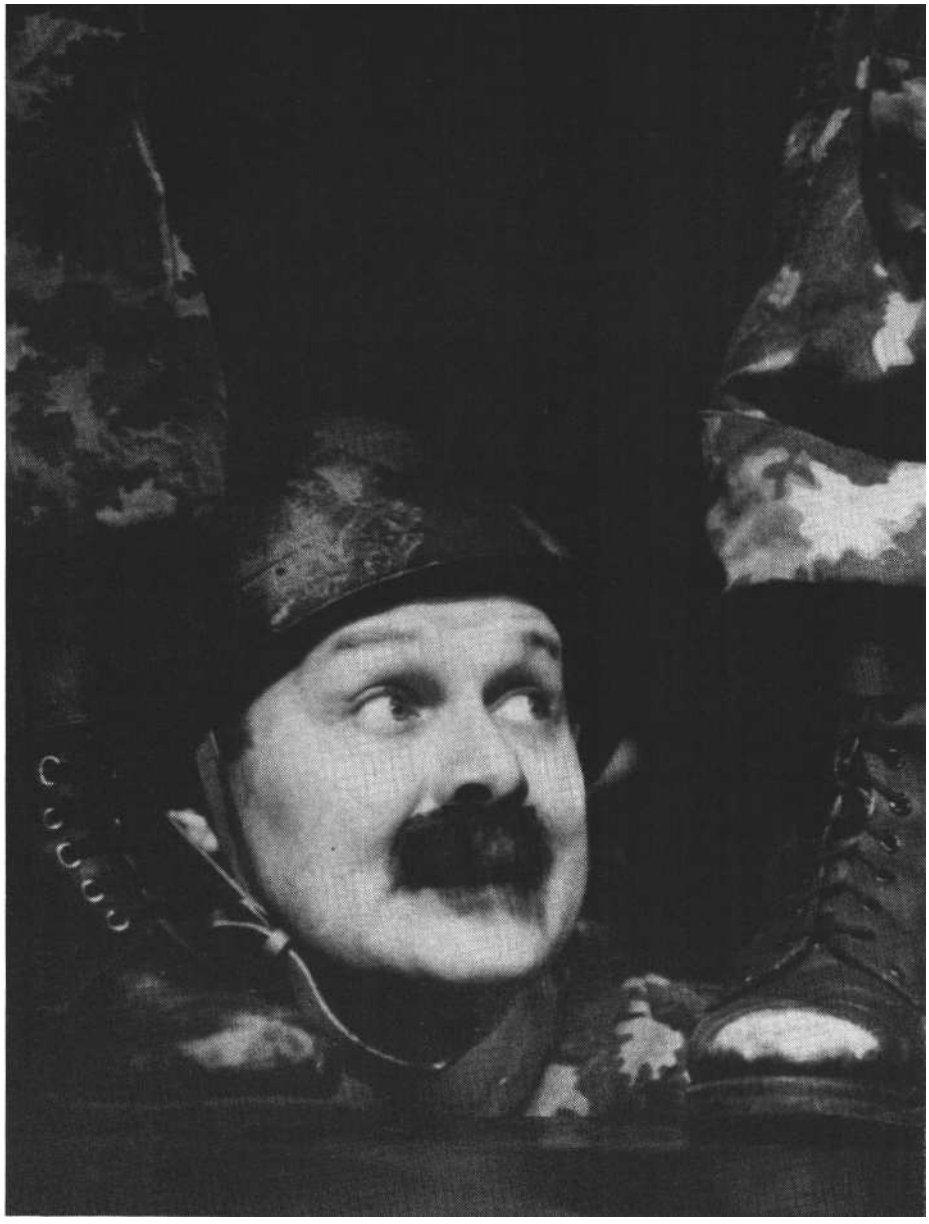
A Csirkefejben nyújtott alakításában az aljassággal és alattomossággal is fémjelezhető morális rosszhoz vezető út szinte szükségszerű állomásai váltak láthatóvá. Az általa formált robusztus Apa ugyanis fél (!) az előkerült, egyébként törékeny testalkatú fiától (Görög László). Ez a mármár lidérces hatású, apa és fia között feszülő gyanakvás robban az-után semmivé az előadás egyik legszebb pillanatában. Az Apa egy téglarakásokkal jelzett, rögtönzött futballkapuba áll, s megpróbálja hárítani fia elemi erővel meglőtt konzerves dobozát. Végre egy pillanat, amely veszélytelen, amelyhez az újra és újra felbukkanó rendőröknek nem lehet közük. Sipos Apája hát olyan végsőkig felajzott felszabadultsággal készül a lövés hárítására, ahogyan talán a fénykorában levő Grosics várhatta Tichy fogadásból leadott negyvenméteres bombáját. A védés azonban nem sikerül. Átvitt értelemben sem: az újra fiaként kezelt srác öl. Ezt még talán ki lehetne bírni valahogy. Azonban előtántorog a végletekig leépült kocsma-maca feleség is. Külön színészi és rendezői (Vincze János) remeklés, hogy a testet öltött önértékével szembesülő Apa Sipos megformálásában még itt sem törik meg, ekkor sem roppan össze, s éppen ezáltal kényszeríti a nézőt arra, hogy a kibírhatatlannal szembesüljön. A pillanat ugyanis nem oldódik cselekvéssé vagy akár gesztussá: kimerevedik.

Nem lenne teljes a kép, ha nem szólnék arról is, ami az elmondottak alapján mármár magától értetődő. Ezek a figurák tudnillik nem csupán alatta vannak az úgynevezett kultúrának, de ráadásul kívül is állnak azon, amit európai tradíció-nak szokás nevezni. Ugyanis végletesen humortalanok. A szokottnál teljesebb-nek ható azonosulás, a distancia látható jeleit nélkülöző játékmód megfosztja a nézőket azoktól a fogódzóktól, amelyek segítségével okkal kinevethetné őket. Azonban ez a humortalan létezés egészen szokatlanul intenzív és súlyos színpadi jelenlétként kamatozott majd minden alakításában. Egyszerűen el-szoktunk az ilyennyire *egész* emberek látásától, s nem csupán a színpadon. Ez az egészség viszont egy, az újkori európai tradíciótól merőben idegen jelenség megnyilvánulása: a kételytelenségé. (Ha szociális kényszer „eredményeként" is, de ezek az alakok egyszerűen nincsenek abban a helyzetben, hogy választhassanak. Mivel semmit sem kaptak, nincs is mit kockáztatniuk, egyszerűen nincs mit eljátszaniuk.)

Ez a kultúránktól egészen napjainkig, de legalábbis közelmúltunkig merőben idegen magatartásmód egy egészen szokatlan minőséget segített megszületni a Lengyel György rendezte (és az erőteljes húzások következtében meglehetősen felemás) *Antonius és Kleopátrában*. Sipos Enobarbusa nem csupán Antonius-hoz (Héjja Sándor) mérhetően erőteljes figura, de valóban csupán csak neve (te-hát születése és abból is következő szerencséje) különbözteti meg őt vérbő gazdájától. Az inkább csak státusukban létező különbségeket azonban Sipos Enobarbusa szerencseként éli meg. Nem neki kell ugyanis vesződnie a nagypolitika életveszélyes s minden öröm ízét megkeserítő gondjaival. A legcsekélyebb kétely nélkül szolgálja hát gazdáját, de mivel minden gond gazdáját sújtja, olyan pogány, teljességgel felszabadult örömmel élvezi az élet apróbb és nagyobb ajándékait, hogy egy idő után a manapság már ismeretlen intenzitású életöröm fényei gyúlnak ki a színpadon.

Az ember azonban büntetlenül nem lehet hűtlen önmagához, szól Shakespeare példázata, s ez a telivér figura egy bravúros monológban nem csupán elhalkul, de árulása nyomán meghasad a szíve. Nem csupán önmaga addig szerencsésebb sorsú alteregójához lett ugyanis hűtlen, de árulásával maga emésztette el azt a szálat, melynek ragyogása az ő számára is láthatóvá s ezáltal élvezhetővé tette mindazokat a dolgokat, amelyek árulása nyomán is megszűntek azok lenni, amik - immár csupán politikai játszmáknak gondolkodásra kényszerítő elemei.

Link Laja szerepében Brecht: Egy fő az egy fő című drámájának pécsi előadásában (Tér István felvétele)



REGŐS JÁNOS

A halál kilovagolt Perzsiából

Sipos László utolsó előadása

Néhány nappal a pécsi Harmadik Színház március 20-ra tervezett *Emigránsok-elő*adása előtt hívtak fel telefonon: nem lehetne-e ugyanaznap éjszaka még egy előadás, egy Hajnóczy-est? A kérés egyáltalán nem volt erőszakos, úgy is mondhatnám, csupán szerény óhajként vetődött fel a színész néhány barátjában, akik szerettek volna még találkozni vele, mielőtt a pécsi Nemzeti Színház társulatával együtt hazatér a fővárosból.

- És ki csinálja? - kérdeztem a szokásos aggodalommal, mely mindig elfog, ha „önálló est"-tel jelentkezik valaki.

– Egy pécsi színész, Sipos László - volt a válasz.

– Nem ismerem - mondtam én, mire a vonal másik végén beszélő máris készen állt a dolog lemondására, hiszen jól ismert, tudta, hogy nem szeretem az ilyen típusú esteket.

– Igaz is, ilyen rövid idő alatt tényleg nem lehet közönséget találni, pláne késő éjszakára-mondta mintegy helyettem is. - Akkor vedd tárgytalannak az egészet.

Es ekkor a magam számára is váratlanul - talán mert ingerelt ez a gyors visszakozás, és mert a Szkénében eltöltött tíz év alatt kialakult bennem egy feltételes reflex, hogy igent mondjak minden olyan kérésre, mely az igen és nem között a döntést ténylegesen rám bízza - ezt válaszoltam:

- Xeroxszal majd csinálunk egy kis cédulát, és széthordjuk. Diktáld az adatokat.

Íme a lapocska másolata:

Rendkívüli előadás a Szkéné Színházban:
1989. március 20-án (hétfőn) este fél 10-kor
A HALÁL KILOVAGOLT PERZSIÁBÓL
színpadi játék Hajnóczy Péter műveiből
előadja: Sipos László, a pécsi Nemzeti Színház tagja
színpadra alkalmazta: Güth János

- A közönségszervezésben segítünk, különösebb előkészületet sem igényel, az esti Emigránsok-díszletben meg lehet csinálni. Köszönöm Siposék nevében is.

A halál kilovagolt Perzsiából. Hajnóczy Péter művéből készült önálló est - Sipos László utolsó szerepe (Mánfai György felvétele)

Aznap este kicsit kötelességszerűen ültem be Mrożeket nézni.

Az alagsori odút a színház egyik sarkában, egy fekete festékkel vakká tett hatalmas ablak előtt rendezték be: emeletes vaságy, komód, asztal, rozoga székek, falikút - a jól ismert bútorok és kellékek. A tér fölött egyetlen meztelen izzó, sápadt fénye fárasztó, belenézni pedig vakító, körülötte drótkerítésháló. Olyan az egész, mint egy állatkerti ketrec vagy inkább egy tyúkól kifutója. Mivel emberek tanyáznak benne, legyen hát börtöncella vagy zárt osztályi szoba, hiszen úgyis mindegy, errefelé elég jól is-mert enteriőr. Az előadás nem tudott benn tartani a színházteremben. Fáradt is voltam. Akkor jöttem ki, mikor az emigránsok és a közönség e képzelt szilveszteréj kívülről beszűrődő zajai között meghallották a Hofi-számot bejelentő konferanszié hangját.

A büfében már üldögélt néhány hozzám hasonló „partra vetett". Latolgattuk, vajon hányan jönnek össze a késő éj-szakai szeánszra. (Akkor már szinte biztos volt, hogy egy órával később kezdjük a tervezettnél.) Tompán időztem ott, elképzelhetetlennek tartottam, hogy még egyszer visszamenjek ugyanabba a térbe színházat nézni. „Igaz, itt kell maradnom, szolgálatban vagyok. Bemegyek mégis"' - döntöttem, talán azért is, mert a Hajnóczy-prózáról való emlékeim nagyon közel álltak ehhez a mostani hangulathoz és helyzethez. Eszembe jutott még az a Melis László zenéjére készült, döbbenetes „balázsbélás" film is, amelyikben az író

dolgozó-lakószobáját látjuk úgy, ahogy halála után hagyta.

Amikor az irodából feljöttem, *az Emigránsok* már befejeződött. Húsz-huszonöt ember álldogált az előcsarnokban. Benyitottam a színházterembe. Az előbbi „díszletben", az alsó ágyon ott feküdt egy nagydarab, erős és szívós férfi, haja tüskés, csaknem kopaszra nyírt, cigarettázott. Elcsigázottnak, szinte tompának tűnt, ahogy ott hevert. A teremben kórházi csönd, zárás előtti hangulat, semmi jele a szokásos, előadás előtti feszültségnek.

– Itt van már? Vagy mégsem tartják meg? - kérdeztem az ajtón beleső technikus kollégámat. (Totya volt az, aki már nincs közöttünk. Egy hónapja motorbalesetben halt meg.)

– A Sipos? Igen, azt hiszem, ő az - mutatott az ágyra. - Kiküldött mindenkit a teremből. Fél órát kért a pihenésre, elfáradt az esti előadástól. Ne keltsd föl, gyere ki te is. -Azzal kitessékelt a teremből. - Hogy mi lesz itt! Technikust nem hozott, a darabot nem ismerem, szövegkönyv sincs. Így nem lehet világítani, sem hangot beadni, ráadásul nem is látok le a színpadra, a paravánok kitakarnak mindent - panaszkodott már kint.

– Ez egy ilyen előadás lesz! - próbáltam megnyugtatni. - Azért valamit csak mondott?

– Igen, hogy ő majd rávág egyet a szín-padi kapcsoló melletti falra, ha kapcsolnunk kell, meg hogy integetni is fog. Ez lesz a jel. Mit szólsz?

– Ne izgasd magad, biztos belekalkulálta a dologba ezt is - feleltem, hogy megnyugtassam őt vagy inkább magamat.

Az est alatt valóban nagy csúszások voltak. Sipos többször fel is kiáltott a fülkébe, hogy adják már be vagy vegyék ki a fényt. Mindez azonban - a sok egyéb esetlegességgel együtt szerves részévé vált ennek a nem mindennapi előadás-nak. Egy idő múlva mintegy akaratlanul már lehetetlen volt elválasztani a színpadi történést attól, ami itt és most történik.

A nézőket körülbelül fél tizenegykor eresztették be a terembe, ahol majdnem teljesen sötét volt. Negyven-ötvenen lehettünk, ismerősök, barátok, Hajnóczy tisztelői. Ez a kis nézőcsoport tapogatózva kereste helyét, végül lazán szétszóródott a kétszáz fős nézőtéren, s megtalálta a maga kis „magánzárkáját". Valami azt súgta, hogy a színpad (holléte csak sejthető volt ebben a félhományban) is csak egy lesz ezek közül. Ösztönösen most is az első sor szélére, az ajtó közelébe ültem, bár úgy éreztem, ezúttal maradok - végig. Teljesen sötét lett. Ez a sötét a Szkénében valóban az, ami: totális világelvonás. Hosszú percekig ültünk így. Az ilyenkor szokásos mocorgást, fészkelődést lehetett hallani: „Talán túl korán vették ki a nézőtéri fényt." Aztán, ahogy szememet a színpad felé meresztettem, valami halvány parázsfényt vettem észre. Többször egymás után behunytam, majd újra kinyitottam a szemem. Látom-e, amit látni vélek? Cigarettázik a sötétben. Már a füst szagát is érzem. Nyugodtan elszívja, mintha itt sem lennénk. Ez az attitűd - a nyilvánosság előtt szinte szemtelenül vállalt privát időben élés, a „minden addig tart, amíg a végére nem érek" ego-ista gesztusa - mindvégig jelen maradt az estben. Rendkívül kimerítő lehetett számára.

Aztán az ágyrugó nyikorgását hallottuk, a forgolódás zaját, s végül a Hajnóczy-regény lidérces látomásainak egyike bontakozott ki a kezdetben alig érthető szövegmorzsákból. Ez a látomássor mindig sötétben hangzott el, de - mint említettem - az a tény, hogy a színésznek sokszor kiabálni kellett, hogy „Oltsátok el a villanyt!" meg hogy „Fényt kérek, fényt!", különös kezdetet és véget adott ezeknek a részeknek. Mintha még valaki - talán a Sátán, a Halál - ülne a terem-ben, akinek úgy dobja oda a kesztyűt, mint akinek esélye van a győzelemre, és akivel mintegy a fejünk fölött, de a jelen-létünket tudatosan beszámítva vív meg. Hajnóczy Péter maga így tudósít erről: „Az ember... él, és látja önmagát, ahogy él. Létezik, és tudja, hogy meg fog halni. Saját életének szemlélője is. Színész és néző egy személyben. Egyik lábával a színpadon áll, s a másikkal a nézőtéren. Alapjában magányosnak és mulandónak érzi magát. Ennek a furcsa kötéltáncos-nak egyensúlyoznia kell a kötélen, igyekeznie kell előrejutni, holott ugyanakkor tudja, a kötél a legváratlanabb pillanatban is elszakadhat. Igy keletkezik a félelem. Kezdetben csendes, könnyed és vékony hangocska, amely pulzusunk verésének ritmusában egyre hangosabbá válik, s egy idő múltán, amikor a kötél már rövid lett, oly hangossá válik, hogy szinte szétrobban a fejünk..." (Hajnóczy Péter: *A parancs.* Szépirodalmi, Bp. 1982. 449. L)

Emlékszem, egyszer az egyik ilyen villanyoltást jelző falcsapkodás közben - mivel a technikusok nem reagáltak - egyszer csak felénk fordult, s ujjait a kerítésrácsba akasztva, izzadó arcát a drótháló-hoz préselve még ki is szólt nekünk, nézőknek: „Mondják már meg nekik odafönt: SÖTÉT! SÖTÉÉT!!" (Vajon ez tényleg csak a technikusoknak szólt? Most már szinte biztos vagyok abban, hogy nemcsak nekik.) Ugyanilyen fatális módon avatkozott be az előadásba a már említett falikút, mely a színpad balján, a bejárat mellett volt. Eleinte még csordogált belőle a víz, később már csak csöpögött. Sipos többször is használta volna a csapot, de az csak nem akart működni. Homlokáról patakokban folyt az izzadság; miközben „bort és szikvizet" ivott - éreztük-, egyre szomjasabb egy kis csapvízre. Es nincs. Közben hallani lehetett, hogy a színpadi csaphoz futó ideiglenes vezetékből - nyilván szétrepedt -ömlik a víz a színpad alá, és hogy valaki kivülről kétségbeesetten próbálja megjavítani vagy legalább elzárni. A falikút - ahányszor csak Sipos odanyúlt hozzá, mindig valami számára is meglepőt produkált. Megmozdult, mondjuk, vagy magától folyni kezdett, hörgött stb. Ezt Sipos mindig le is reagálta, de korántsem valamiféle mesterségbeli fölénnyel, mintegy beledolgozva az „építménybe", hanem ellenkezőleg, úgy, mint aki-ami ördögi incselkedésével belerondít ebbe az egész, csuszamlós és ellenőrizhetetlen helyzetbe.

Amikor végül is felgyulladt az a bizonyos izzó, Sipos kiment, és hamarosan visszatért a regényben is felbukkanó neccszatyorral, benne több üveg „tájjellegű termelői borral" és „ásványi anyagokban gazdag szikvízzel". A hős valósággal végigissza az előadást, a delirium tremens határán egyensúlyozva várja és rettegi a Halált, amelynek fizikai jelenléte felől nem hagy kétséget. Es nem kevesebb erővel éreztem ezt a jelenvalóságot, mint a legnagyobbak műveiben: Shakespeare *Macbethjében,* Dosztojevszkij *Karamazovokjában,* Goncsarov *Oblomovjában* és Bulgakovnál Pilátus, a Mester és Woland háromszögében. Az igazán nagy formátumú művészek mindig is a Halált ültetik le asztalukhoz. Ez a viadal mindenkor heroikus és fölemelő. A túlélők erőt merítenek belőle, talán, hogy jobban el tudják viselni majd e számukra is kikerülhetetlen és reménytelen küzdelmet. De a nagyok korábban elmennek, elragadtatnak - a normálisak számára többnyire „tragikus hirtelenséggel".

Sipos László 1989. március 20-án éjszaka valóban a Halállal nézett farkasszemet a fejünk fölött, annak a Hajnóczy Péternek a szövegeit használva, akinek úgyszólván egész életműve a Halál társaságában íródott.

Az előadás után még beszéltem vele. Újabb előadásra szerettem volna meghívni. Siettek haza, Pécsre.

Így látták ők...

Londoni visszhang

A budapesti Katona József Színház 1989 nyarán heteken keresztül Londonban vendégszerepelt. Részt vett a LIFT-en, a Londoni Nemzetközi Színházi Fesztiválon, s mint a kinti szakma tanúsítja, előadásaival emelte a találkozó rangját, fényét.

A rutinos külföldjáró társulat e legutóbbi turnéjáról természetesen sokszor és sokat írtak a lapok, részletesen méltatva-elemezve nemcsak a két előadást - ezúttal az Ascher Tamás rendezte *Három nővért,* valamint a Zsámbéki Gábor rendezte *Revizort* mutatta be a társulat az Old Vicben -, hanem az együttes egészét s a színház szerepét, jelentőségét a hazai színházi életben.

Az alábbiakban a vendégszereplés kritikáiból közlünk részleteket.

Jane Edwardes (World Theatre)

A Katona József Színház

„Á színház nem halt meg" - hirdette az egyik helsinki újság, miután egy estét töltött a Katona József Színházzal. A magyar társulat két olyan előadást hoz el a LIFT-re, amelyeket a kritikusok világszerte Peter Stein legendás *Három nővér-rendezésével* helyeztek egy sorba.

Magyarországon 1949 óta csaknem minden színházat szubvencionálnak, a mi mércéinkhez képest meglehetősen jól, noha az infláció terjedését, az árak növekedését lassan a színházak is megsínylik.

Ellentétben az angliai szubvencionált együttesekkel, Magyarországon olyanok is akadnak, amelyek „üzleties", nagyon ismerős műsort kínálnak: *Macskák.* Noël Coward, Agatha Christie... Ám a Katona József Színházban nem ez a helyzet. Ez a társulat a betegeskedő Nemzeti Színházból vált ki 1982-ben, és azóta, Jan Kott lengyel kritikus szavai szerint, „energikusan konfrontálódik a klasszikusokkal". Kis színház, Budapest egyik legforgalmasabb főutcájának közepén. Igen alacsony helyáraival fiatal, de nem lázadó közönséget vonz, és mint mondották. 107 százalékos látogatottsággal bír, ami meglepőnek látszik egy olyan országban, ahol, hinné az ember, az utcákon épp elég a dráma és az izgalom, semhogy ezt a színházban kellene keresni. Lehet-e valami drámaibb, mint Nagy Imrének, az először becsmérelt és most rehabilitált, egy 1956-os (sic!) kirakatper után kivégzett és szeméttelepre dobott magyar vezetőnek egészen sajátos újratemetése? Ám a Katona József Színház munkásságának és különösen Zsámbéki Gábor rendkívüli Revizor-rendezésének szellemét éppen az az óvatos cinizmus járja át, amellyel a magyarok a régi ellenségük koporsója fölött a közönség kegyeit kereső politikai vezetőiket figyelik.

Itt nálunk Gogol klasszikus orosz bohózata általában kedélyes tréfa egy koldusszegény moszkvai semmittevőről, akit a cári Oroszország egyik kisvárosának korrupt lakosai összetévesztenek a rettegett revizorral. (...) Zsámbéki rendezése azért olyan kivételesen nagyszerű, mert miközben könyörtelen, mohó világot ábrázol, melyben az emberek fuldoklókként, kétségbeesett elszántsággal kapaszkodnak a hatalomba, ugyanakkor groteszkül mulatságos is. A valódi revizor megérkezése után hátborzongató befejezés következik, amelyen Gogol bizonyára csodálkozott volna, de amely el-szánt komorsággal kapcsolódik a mai Magyarországhoz, amelybe Zsámbéki az előadást helyezte. Viharvert fém öltözőszekrények és postaládák, plasztikszatyorban szorongatott italosüvegek, plasztikheverő, anorákok és szürke esőköpenyek. E csúf, kopott tárgyak sötét, baljós világot fejeznek ki, amelyben a tisztségviselők automatikusan lecsatolják nadrágszíjukat, és felkészülnek saját letartóztatásukra. Zsámbéki a megalázott kereskedők és parasztok iránt sem érez részvétet; felfedezi, hogy ezek pusztán csak irigylik a hatalmon lévőket, és arra sóvárognak, hogy ők forgathassák a botot.

Es mégis, e lehangoló kafkai környezetben kacagtató bohózat játszódik, amelyben a társulat egyes tagjai olyan fizikai és akrobatikus képességeket mutatnak, mint egy Mack Sennett-film statisztái; műveleteiket könnyen megértheti az olyan közönség is, amely egy szót sem tud magyarul. Különösen vonatkozik ez Bán János Hlesztakovjára, erre a gyáva és ábrándos fickóra, aki valóságos pohártengeren töri át magát, miközben a lenyűgözött társaságot a moszkvai életről szóló kitalált, agyonszínezett leírásaival traktálja, egyszersmind szemezve a polgármester feleségével és lányával, majd hintázni kezd egy felfüggesztett ruhaakasztón, vagy megbabonázva nézi. hogyan forog pohara a mennyezeti ventilátoron. Méltó partnere a polgármesternét játszó Básti Juli, aki egy éhes piranha elszántságával cserkészi be Hlesztakovot, nagy ugrással a heverőre teríti, hogy aztán később visszatérjen, és frissen mosott. még csöpögő bíborszínű bugyiját a ruhafogasra akassza. Furcsa módon valamennyiök között a legemberibb jelenség Blaskó Péter polgármestere, aki bármilyen megaláztatást kész eltűrni, csak hogy megtarthassa hatalmát, és beleegyezően szemléli feleségét és lányát, amint azon versenyeznek, melyikük csimpaszkodjék ostoba vendégük nyakába. Különös paródia ez egy apáról, aki mást sem akar, mint családját boldognak látni.

A Revizor egyszerre érkezik Ascher Tamás szenvedélyes, aprólékosan kidolgozott, érzékeny *Három nővér-rendezésével,* amely immár négyéves, de most is csordultig tele humanizmussal, együttérzéssel és belső tűzzel. Zsámbéki szerint épp jókor találkozunk most a színházzal, mert változások vannak készülőben. A Katona József Színházat az a veszély fenyegeti, hogy áldozatává válik saját sikerének, az egymást érő külföldi vendégjátékok megrövidítik a próbaidőt, és a népszerű színészeket egyre sűrűbben „lopja el" a film és a televízió. Láttam egy Vízkereszt-próbát, ahol a vezető színészek egymás mellett játszottak főiskolásokkal; bátor elképzelés, de a technika szempontjából az „öreg" oszlopos tagok a padlóra küldték a feltörekvő fiatalokat. Bármi legyen is a jövője e társulatnak - amely az ország többi lakójával együtt próbál megküzdeni a pénzügyi stabilitás hiányával, az inflációval, sőt a szponzorok keresésével is -, a londoniak ritka alkalomhoz jutnak, amelyet nem szabad elmulasztani: két csodálatos, lüktetően izgalmas előadást láthatnak, amelyek még a legfásultabb színházba járót is megejtik és tűzbe hozzák majd.

Steve Grant (Time Out):

A Revizor az Old Vicben

Azon a héten, amikor Bush Budapestre látogatott és azon az estén, midőn Laurence Olivier meghalt, megrendítő és egyszersmind megnyugtató érzés volt ott lenni az Old Vicben, Olivier legnagyobb színpadi diadalai színhelyén és nézni egy nagyszerű magyar társulatot, a Katona József Színházat. Időnként hajlamosak vagyunk túldicsérni a keleti tömb orosz klasszikus produkcióit, megfeledkezve a mai drámák ínségéről, de jelen esetben Zsámbéki Gábor rendező egy minden pórusából excentricitást és életszerűséget árasztó színészcsapat segítségével sokatmondó, modern megvilágításba helyezi Gogol örökzöld komédiáját, a rászedhetőségről, a képmutatásról és a korrupcióról. A gyűlésteremben játszódó első jelenet már megüti a hangot: piszkos, csatahajószürke öltözőszekrények, használaton kívüli postaládák, csöpögő tető,

csökönyös és lassan forgó ventilátor és egy kollekcióra való elcsigázott pártfunkcionárius, a szokásos viharvert Kari Marx C and A-egyenruhában: képtelen egyenruhájú rendőrfőnök, óriási pulóverbe bújtatott kígyószerű bürokrata, egy másik bőrzakóban és napszemüveggel. Gogol annak idején azt mondta, hogy ebben a darabban „egy halomba akarta gyűjteni mindazt, ami rossz Oroszországban", és ebben az előadásban feltétlenül sok minden árulkodik a vasfüggöny mögötti élet rossz oldalairól; e tekintetben nem sok változott. Es Bán János Hlesztakovja, mint valami megnyújtott Tommy Steele, a maga akrobatikus részegségében, vagy amikor egyszerre akarja megkettyinteni a polgármester feleségét és leányát (Básti Juli és Bertalan Ágnes pompás munkája), szükségképp fordítja előnyére a kitárulkozó erkölcsi fertőt. Az atlétikusan mozgékony, aprólékosan kidolgozott és Andrzej Wajda filmjeihez hasonlóan megcsavart előadásban a nyelv kevésbé fontos, mint az alkalom fölötti öröm és az új értelmezés bátorsága és szenvedélye.

Irving Wardle (The Times):

Komikus társadalmi korrupció

(...) A budapesti Katona József Színház (a Magyar Nemzeti Színház kamaraszínházának) (sic!) előadása erőteljes vígjátéki színészetet nyújt. Nem nyújt viszont összefüggő társadalomképet.

Gogol hajdani cári kisvárosa helyett Zsámbéki Gábor a XX. századba tolja előre a cselekményt, de ennél pontosabban nehéz elhelyezni azon találomra összeválogatott groteszk figurák bandáját, akik a polgármester asztala köré gyűlve megtudják, hogy úgy lehet, idejük lejárt. A bíró lompos paraszt, az iskolaigazgató koldusra emlékeztet; korántsem hasonlítanak helyi szerencselovagokra, akik megszedték magukat a korrupción. Ezzel ellentétben a kórházi gondnok (Balkay Géza) napszemüvegben és bőr-zakóban feszít, fensőbbségét fitogtatva a többi harácsolóhoz képest. A kép mindenestül összetörik, amikor megérkezik a polgármester lánya és felesége (Bertalan Ágnes és Básti Juli), két elegáns szépség, akik a legkisebb siker nélkül igyekeznek vidékies közönségességet mímelni. Végi 1 a (meg nem nevezett tervezőtől eredő) színhelyet festetlen, vakolt falak veszik körül, melyekhez viharvert öltözőszekrények támaszkodnak; ennek következtében nincs semmilyen kontraszt Hlesztakov nyomorúságos szállodai szobája és a jómódú polgármesteri ház között.

Sinkó László és Szirtes Ági a Három nővérben

A Revizor legfőbb rugója Hlesztakov és a polgármester párviadala; és itt már az előadás sínre kerül. Blaskó Péter polgármestere hiperaktív rágcsáló, Bán János Hlesztakovja pedig széles együgyűséggel vigyorgó, nyakigláb tékozló fiú; és első találkozásuk - amikor mind-kettő retteg a másiktól - bámulatosan van fizikai nyelvre átültetve. (...)

Charles Osborne (Daily Telegraph)

Csak látni a vicceket

(...) Zsámbéki Gábornak, a társulat egyik alapítójának rendezése az 1830-as évekből a mába helyezi át a cselekményt. Ezzel nincs is semmi baj, hiszen bátran mondhatom, ma éppen annyi a korrupció, mint hajdan. Szellemesebb és bátrabb rendezői megoldás lett volna azonban, ha Zsámbéki a drámát saját országának környezetébe helyezi.

Ha a néző - mint jómagam is-elsősorban hallani akar a színházban és nem látni, akkor jól teszi, ha folyékonyan beszél magyarul. Rendelkezésre áll ugyan egy tökéletlen angol nyelvű fülhallgatós kommentár, de egy előadás vizuális mulatsága hamar érdektelenné válik, ha elszakad nyelvétől.

Bán János bohózatosan energikus revizor; mint polgármester pedig Blaskó Péter vezeti az igen életteli különcök társaságát.

Michael Billington (The Guardian):

Amikor az ember ott ült kedd este az Old Vicben, lehetetlenség volt nem emlékezni Olivier hősi igazgatói éveire e falak között, a Nemzeti Színház kialakulásának éveiben. De amit a színpadon láttunk, önmagában is rendkívül impreszszionáló volt: Gogol lidércnyomásos komédiája, *a Revizor* a budapesti Katona József Színház előadásában. (A színház hat rövid éven belül európai téma lett.)

Nem annyira az orosz vidéken vagyunk, mint inkább valamely megpenészedett modern csatlósállamban. A színpadon a rothadás képei bűzlenek: lyukak szaggatta vászontető, egy sor rozsdásodó fém öltözőszekrény, amelyek a ki- és bejöveteleket is szolgálják, egy rekeszekből álló fal, amely nyilván elévült levelekkel van tele, s egy rézsutos ódon lift, amely a jelek szerint az örökkévalóságig megrekedt két emelet között.

Zsámbéki Gábor rendezése Gogol nagyszabású személytévesztési komédiáját nem a múlt, hanem a jelen elemzésére használja. (...) Zsámbéki rendezésének alapja az a gondolat, hogy ebben a fajta dekadens, rozoga, lepusztult társadalomban a félelem az uralkodó tényező; ennek megfelelően Bán János Hlesztakovot nem valami imponálni képes piperkőc-nek játssza, hanem abszolút és totális senkinek, aki egyszerűen el sem akarja hinni, micsoda szerencse érte. (...)

Zsámbéki megváltoztatja Gogol befejezését, hogy azt sugallja: az állampolgári romlottság a gyilkosságtól sem retten vissza. De ez megbocsátható, mivel az előadás nem klasszikus szövegként kezeli a darabot, hanem úgy, mint sürgető erejű, mai érvényű parabolát; alig különbözhetne élesebben attól a nyájasan és semmitmondóan bohózatos verziótól, amelyet hat évvel ezelőtt a moszkvai Szatíra Színházban láttam.

Claire Armitstead (Financial Times):

A Revizor

A budapesti társulat - a Magyar Nemzeti Színház vibráló erejű mellékága (!) - két produkcióval jelenik meg a LIFT-en. Ez

az első minden várakozást megkoronáz, ahogy káprázatosan lényegre törő módon és kifogástalanul megvalósítva hatol be Gogol korrupciós labirintusába. Az alapkép a hátsó szobákban szürke eminenciásként munkáló bürokrácia, roskatag plafonnal, lerobbant öltözőszekrények sorával, amelyek rögtön érzékeltetik a városi rothadás légkörét: itt hódolnak szenvedélyes alázattal a görnyedt, koszlott öltözékű, összement nadrágokba és kinyúlt kardigánokba csomagolt bürokraták egy opportunista dandynek, akinek több kilométeres lábszára kanáriszínű edzőcipőben végződik. (...)

Ám az ember nemcsak akkor érzi, hogy nagy színházat lát, ha ilyen kis gyöngyszemekben van része, hanem érzi abból a pontosságból is, ahogyan minden egyes színész beilleszkedik Zsámbéki Gábor kiemelkedő rendezésének átfogó tervébe, a városi tisztviselők vesztett ügyet képviselő sorától Básti Juli erőszakosan közönséges polgármesternéjéig, aki mohón szeretné kiszorítani a nyeregből csinos, de szexuálisan jellegtelen lányát, és Horváth József csavargószerű Oszip szolgájáig.

Blaskó Péter koronázza meg az egészet mint polgármester; a színész olyan arcgimnasztikára képes, amely a kedélyességtől a könyörgésig, a lapító alázattól a behízelgő kedveskedésig terjed oda-viszsza, néhány másodpercen belül. (...)

Mint minden nagy szatírában, a legmulatságosabb pillanatok általában a legkegyetlenebbek, és e produkció mérgezett tüskéje a legvégére marad, amikor is, ihletett módon eltávolodva Gogol eredeti szövegétől, az előadás színre hozza az igazi revizort. A kifejlet - amelyet nem akarok, elővételi jogommal élve, elárulni - olyan hirtelen, olyan sokkoló, és olyan merészen kommentálja a mai politikai valóságot, hogy ilyesmivel klasszikus előadásban csak nagy ritkán találkozhatunk.

Michael Ratcliffe (The Observer)

Fényhozók

(...) A Katona József Színház Old Vic-beli *Három* nővér-előadásán van egy kivételesen meggyőző erejű Natasa, aki könnyedén fejlődik suta, könnyes szemű szubrettből egy karneváli szánkóban házasságot törő fiatalasszonnyá, majd a tűzvész éjszakáján öntelt hárpiává, s a be-fejezés érzelmi megsemmisülésekor el-hanyagolt külsejű várúrnővé. Natasa a testet öltött antipatikus meny. Fejlődési útjában azonban nincs semmi titokzatosság: energiája egyszerűen ellenállhatatlan.

Udvaros Dorottya játékának tartalmas logikája, érzelmi és részletgazdagsága és önzetlensége jól reprezentálja azt az eleven és rugalmas budapesti társulatot, amely Csehovot a Londoni Nemzetközi Színházi Fesztivál vendégeként játssza egy héten keresztül, felváltva a *Revizor*-ral. Á Katona József Színház a LIFT eddig legnagyobb létszámú „mainstream" klasszikus társulata, és éppígy otthon lenne a Nemzeti Színház nemzetközi vendégjátékain is.

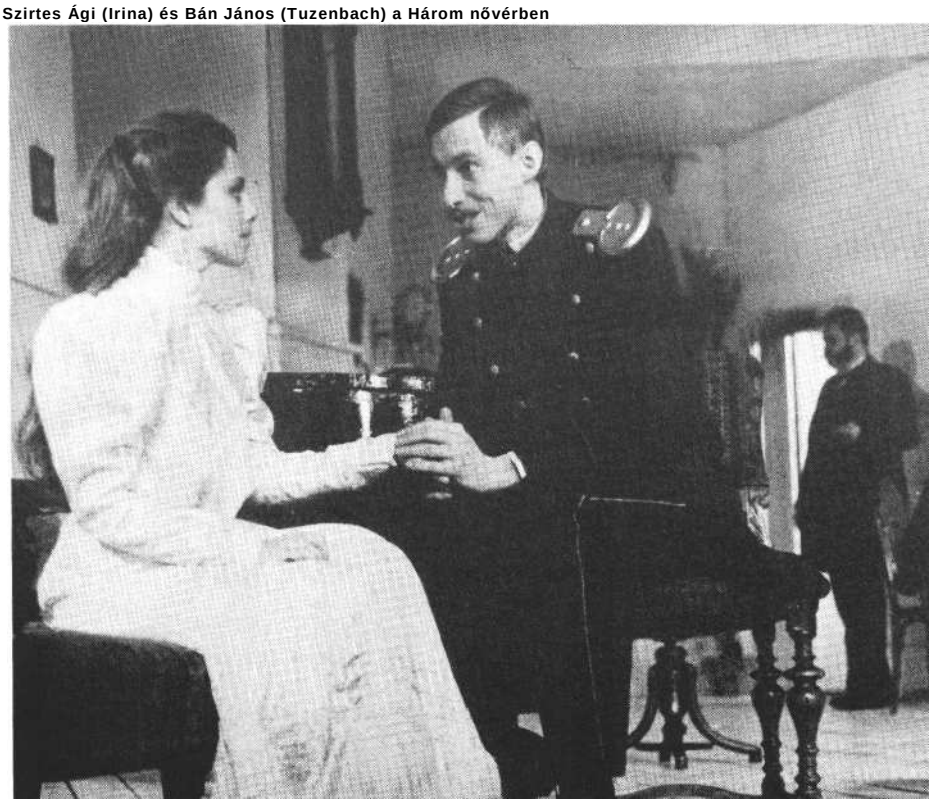
Persze éppúgy beleillik Olivier Old Vicjébe. A Gogol-előadásban van legalább egy káprázatos alakítás, amelytől elismerően csillant volna fel az öreg fiú (tudniillik Olivier- Sz. J.) szeme. Egyetlen európai országban sem szerették és tisztelték őt jobban, mint Magyarországon, és amikor múlt kedden valamenynyien tiszteletteljes felállással adóztunk emlékének, a budapesti színészek is meghajtották fejüket az ő nevét viselő páholy felé. Ezt az estét nem lehetett volna jobb helyen tölteni.

A szóban forgó alakítást Blaskó Péter nyújtja. Vékony termetű, megjelenését illetően nem túl sajátosan egyéni színész; annál sokoldalúbb a hangja, amelynek révén Gogol komédiájának középpontját elhódítja a címszereplő Hlesztakovtól (Bán János). Ő a polgármestere annak a piti Mucsának, ahol az ifjú jampec kiköt, mert úgy tönkrement, hogy nem tud továbbutazni. Bán nyers és izgatott, villogó fogú opportunistának játssza Hlesztakovot, nagyon jól (a pénz a szó szoros értelmében tapad a kezéhez), de Blaskó proteusi polgármestere jelenti az előadás sötét komikai lelkét. (...)

Zsámbéki Gábor csodálatosan mulatságos rendezésének átfogó stílusa könnyedebb, szárazabb, naturálisabb és klasszikusan tisztább, mint ahogy az angol rendezők és színészek az ilyen típusú darabokhoz közelítenek, de az egész előadáson át dúsan burjánzik a fantázia: Hlesztakov Bobcsinszkij és Dobcsinszkij alázatos válláról pontosan és egyenesen beleugrik a nadrágjába; a német orvost, egy többnyire néma epizodistát gondosan félreültetik, mint fura múzeumi tárgyat, a nyelvi meg nem értés és egy vaskos szivar dupla korlátja mögé. A cselekmény egy düledező bunkerben játszódik, zsákvászon rongyok és egy kopár, garantáltan szerelemmentes hencser között; a színészek feje fölött hatalmas ventilátor szabdalja ernyedten a romlott levegőt, és szinte érezni lehet a zsír és a por szagát.

Blaskó Péter játssza Fedotik hadnagy parányi szerepét a *Három nővérben* - *ő* az a fényképészetért bolonduló katona, aki a tűzvészben mindenét elveszíti, és akár Tuzenhach báró és Szoljonij, szemmel láthatóan szerelmes Írinába; ezúttal szeretnénk még többet is megtudni róla. Bán játssza a bárót, emlékezetesen, mint kényszeres vihogót, akit nemsokára elbúsít Irina barátságos közönye, és kijózanít az eljövendő küzdelmes élet. Maga Irina (Szirtes Ági), aki a darab elején még vidáman táncolja végig névnapját, Ascher Tamás rendezésében hamar elcsügged, akárcsak Olga (Bodnár Erika), akinek

Szirtes Ági (Irina) és Bán János (Tuzenbach) a Három nővérben



vigasztaló szavait a végső összeomláskor elnyomja a katonai rezesbanda. Mása (Básti Juli) durcásabb és fanyarabb, mint megszoktuk, bár amikor összeomolva, ököllel csap le a közönyösen távozó Versinyinre (Sunkó László - ez az egyetlen rossz írásmód, Sz. J.), ez a jelenet heves, vad és megrendítő.

Paul Taylor (The Independent):

Magyar dobás

A Katona József Színház helyesen döntött, amikor két darabot hozott az Old Vicbe. Gogol Revizorjában elég erősek a cselekmény körvonalai, és épp elég ben-ne a fizikai cselekvés ahhoz, hogy átugor-ja a nyelvi korlátokat, Csehov *Három nővére* pedig olyan jól ismert, hogy alig-hanem még egy magyar nyelvű rádióköz-vetítés is élvezettel és új felismerésekkel gazdagítaná a hallgatót.

Mindkét előadás merészen fantáziadús, és olyan csodálatos fizikai jelenléttel, olyan kifinomult, szenvedélyes energiával játsszák, hogy ennek fényében az angol színjátszás fölöslegesen óvatoskodónak tűnik. Ugyanakkor mindkét előadás átfogó koncepciójában van hiba. Ascher Tamás szenvedélyteli *Három* nővérével az a baj, hogy monomániásan kizár minden eleven természeti vagy évszakváltási benyomást. Csehov mind a négy felvonást igen gondosan más-más szezonba helyezte, hogy mélyáramlatként ciklikus ritmust érzékeltessen. A költöző darvak-ra való utalások például, vagy a fák, amelyek Tuzenbach halála után árnyékot borítanak majd rá, emlékeztetnek, hogy az önmagát megújító természet szélesebb, vigasztaló perspektívába ágyazza Prozorovék és baráti körük gyötrő sóvárgását.

Ám ezek a díszletek alig engedik bekukucskálni a külvilágot. Semmit sem látni, még kevésbé havat, a II. felvonás ablakain át, és a szereplők valami módon megoldják, hogy úgy hatoljanak át a havazáson, hogy egy hópihe se tapadjon kabátjukra. Odabenn pedig, valami kertészeti csoda folytán, örökzöld girland díszlik, és egy vázában egy csokor nyári virág.

Zsámbéki Gábor modern ruhás *Revi*zorának tervezői munkájában viszont az a hiba, hogy eltörli a szükséges társadalmi distinkciókat. Roskatag, lyukacsos benyomást kelt az egész, rozsdás, kimustrált öltözőszekrények sorakoznak, és a ravaszul érzékeltetett összeomlás általános légköre utal mind Hlesztakov szegényes szállodai szobájára, mind a polgármester házára. Mivel a darab feltételezése szerint a polgármester megszedte magát a megvesztegetési pénzeken és a törvénytelen mellékeseken, az ember eltűnődik, ugyan miféle mélységig süllyedne még a díszlet, ha a polgármester makulátlanul tisztességes lenne. Korrupt tisztviselői, akik egy munkanélküliek nappali otthonának rosszul öltözött lakóira emlékeztetnek, még egy telefon működtetésére is képtelennek tűnnek, nemhogy lukratív üzleti manővereket tudnának bonyolítani. A deklasszáltság áradatában nehéz elhinni, hogy aggódhatnának kispolgári respektusuk esetleges elvesztén.

Básti Juh (Mása) és Bodnár Erika (Olga) A Katona József Színház Csehov-előadásában

De a vígjátéki színjátszás elsőrangú - kivált a revizornak hitt jelentéktelen kistisztviselőt, Hlesztakovot játszó Bán János és a revíziótól való rettegésbe valósággal belebetegedett vidéki polgármester, Blaskó Péter között. Első találkozásuk alkalmából a két színész briliánsan játssza el a valósággal megbabonázott kölcsönös rémületet. Blaskó kacagtató polgármestere, szüntelen rögeszmés gondok foglyaként, otthonába térve azt tapasztalja, hogy Hlesztakov egyszerre enyeleg a lányával, és fogdossa hitvese mellét. Tökéletesen jellembe vág, hogy Blaskó egyik tevékenységet sem tartja illetlennek.

Bán Hlesztakovja, ez a csupa élet égimeszelő, nagy szakmai tudással oldja meg a vígjátéki átmeneteket a kezdeti értetlenség, a részeg delírium és a keménykezű kizsákmányolás között. Miközben pénzt présel ki mindenkiből, aki csak feltűnik a láthatáron, meztelen mellére ragasztja a bankókat, mintha valami kapzsisági versenyben nyert kitüntetések lennének. S egy végső, nem Gogoltól eredő csavarban kiderül, hogy az igazi revizor már ott volt inkognitóban köztük az egész zárójelenetben.

Irina, égő kétségbeesésének eloltására, egy teljes kancsó vizet önt saját fejére Ascher *Három* nővérének III. felvonásában (Szirtes Ági bravúros alakítása). Impulzív gesztusa levezeti a benne dúló heves szenvedélyeket, és nyers indulatiságában az egész előadást jellemzi. Amikor Versinyin (Sinkó László) és Mása (Básti Juli) utoljára elbúcsúznak, mert a dandár elvonul, a hangulat a szavakat nem lelő fájdalomból a dulakodás csúf erőszakosságába csap át. Ez a Mása őrjöngő ütésekkel halmozza el szeretőjét, aki ilyenformán vörös arccal, az őt ért gyalázaton felháborodva vonul ki az asszony életéből.

Időnként ez a teljes gőzzel való megközelítés tévesnek tűnik. Kuligin, ahelyett hogy tehetetlen, lagymatagon papucs felszarvazott férjként jelennék meg, Vajda László alakításában nagydarab, konfrontációt kereső, uralkodni akaró fráter, aki dühtől izzó tekintettel méregeti versenytársát. Holott Mása épp azért tiszteli férjét egyre kevésbé, mert az olyan gerinctelenül belenyugszik viszonyába; az asszonyt az az érzelgős hazugság irritálja és ejti csapdába, amellyel férje szüntelen bizonygatja, mennyire boldog. Vajda viszont, boldogságát mennydörgőn bizonygatva, kis híján összetör egy széket, és a „boldogság" szó is fenyegetésként hang-

zik ajkáról. Értelmezési kérdésekben lehet vitatkozni - például a három nővér közötti nagy távolságon az utolsó pillanatokban vagy a túlforszírozott pesszimizmuson, amely Olga zárómonológját katonazenébe fojtja, de ez az előadás mégis teljes négy órán át képes lekötni a néző figyelmét, s arra készteti, hogy újra meg újra mindent átgondoljon.

Álmok az elutazásról

Barney Bardsley beszélget Ascher Tamással.

„Az izgalmas dolgok mindig másokkal, másutt történnek." E mélabús felismeréssel vezet be bennünket Ascher Tamás, az egyik élvonalbeli magyar rendező Csehov világába: De a Katona József Színház előadása azt ígéri, hogy megcáfolja a fenti idézetbe csomagolt törékeny unalmat. Ez itt egy másfajta Csehov..

Kelet-Európában, akárcsak Angliában létezik egy bizonyos „Csehov-iskola", amely, mint Ascher mondja, „csak a szláv lélek melankolikus oldalát tárja fel, csodaszép környezetben, miközben távolról Chopin zenéje hallik". Ascher számára azonban ez pusztán a felszín. „Én azt a nagyon is valós feszültséget akartam feltárni, amely Csehov költészete alatt rejlik. A mélyebb rétegekben egy tragédia zajlik." Es ezt a tragédiát a rendező tökéletesen modernnek érzi: az összezúzott remények és álmok tragédiája ez, a „való életé", amely mintha mindig valahol másutt zajlanék. Így rendezésében az első két felvonás fanyar, könnyed hangulatban bontakozhat ki - hogy aztán „a harmadik felvonás egyszer csak *robbanjon"*.

A realizmusnak és az expresszionizmusnak ilyetén heves keveredése jellegzetes vonása Ascher munkásságának. Minden rendezését úgy jellemzi, mint amelyek kötélen táncolnak álom és lidércnyomás között. (...)

Minden újabb Ascher-rendezés jelentős esemény. Próba közben rögeszmés és beszédes - gondolatok és magyarázatok véget nem érő sorával ugrál a színpadon; dühös, ha mellélő, és könyörtelenül intenzív, ha a varázslat működni kezd.

Ugyanakkor nyitott és „nagyszívű" rendező. Akár a mi Deborah Warnerünk, nagyon szoros együttlétben dolgozik színészeivel, soha nem jön előre megállapodott elképzelésekkel az első próbára, és még akkor sem válik meg a produkciótól, amikor az már olajozottan illeszkedett a műsorba. *A Három nővér* például ma már három és fél éves, és Ascher még most is változtat rajta. (...)

Ascher munkásságának legmeghökkentőbb vonása talán a vizuális színgazdagság és a fizikai erő. Két újabb keletű jelentékeny kaposvári rendezésében, Erdman *Az* öngyilkosában és a lengyel Gombrowicz keserűen abszurd *Yvonne, Burgund hercegnője* című művében például lélegzetelállító volt az előadásnak a puszta monumentalitása, az általa ügyesen színpadra koreografált nagyszámú színész, a világítás és a jelmezek szépsége. Nem meglepő, hogy valaha filmrendező akart lenni; a magasan fejlett vizuális érzék minden rendezésében megmutatkozik. (...)

Akár a magyar színházi rendezés másik három nagyja, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor és Babarczy László, Ascher is az 1970-es években kezdett hozzá úttörő munkájához, amikor a hatvanas évek ellenkultúrája által elindított kísérletező hullám kezdett megszilárdulni.

Az idő tájt a „mainstream" színház könnyűsúlyú volt, és biztonságra játszott, de néhány kulcsfontosságú vidéki színházban és Budapesten már moccanni kezdett a „forradalom". Ascher és kollégái tudatosan kezdték provokálni a közönséget, hogy faggassa meg komolyabban a saját műveltségét. Mivel a kormány nem engedte, hogy kortársi politikai drámaírókat játsszanak, az új rendezők a klasszikusokhoz nyúltak, és új tartalmakat préseltek ki az archetipikus szereplőkből és helyzetekből. Ily módon a forradalom előtti írók- mint Csehov - egyre határozottabban felforgató üzeneteket kezdtek sugallni.

Aschernak nincs kétsége afelől, hogy ő és a nemzedékéhez tartozó színházcsinálók akkoriban fontos kulturális és politikai szerep letéteményesei voltak: „Jelzéseket adtunk az embereknek, hogy valami nem stimmel." (...)

Es most? A nyolcvanas évek „glasznosztyában" vajon még ugyanilyen fontos-e Magyarországon a színház? Ascher meglepő őszinteséggel válaszol: „Nem. Csak néhány évvel ezelőtt is a cenzor mindenütt jelen volt. Most az élet sokkal közvetlenebbül az *utcán* zajlik, izgalmas politikai változások kovácsolódnak. Az élet maga olyan izgalmas, hogy a színháznak új helyet kell keresnie a maga számára. (..)

Michael Billington (The Guardian)

Három nő, aki a bőre alatt is testvér

Bravózás harsogott az Old Vicben a budapesti Katona József Színház előadása, *a Három nővér* végén. Ami a színészi játékot illeti, a tetszésnyilvánításra dúsan rászolgáltak. De Ascher Tamás rendezése nem az én „káposztám". Nem volt meg benne Zsámbéki Revizorának döbbenetes eredetisége, és bár nem akarom a művészetet pontszerző játékká változtatni, hiányzott belőle Peter Stein berlini rendezésének letaglózó hatása.

Mi a különbség? - kérdezte tőlem a Vicben valaki. A dolog részben a vizuális fantázia kérdése. Stein minden csehovi jelenetet végtelen részletességgel valósított meg (addig menően, hogy a második felvonás télies sötétben kezdődött, s csak fokozatosan világosodott meg, mi-közben egyre több ember lépett a nappaliba). Ascher verziója képileg meglehetösen jellegtelen. De másfelől Stein elkapta azt az egyensúlyt is, amelyet Csehov realizmus és szimbolizmus között létesít.

Történetesen mindkét előadás ragyogóan oldja meg azt a pillanatot, midőn a vendégek Irina névnapi vacsorájától elrohannak, hogy a búgócsigát figyeljék. A különbség az, hogy Stein a játékszer hangját végigvitte az egész estén, mintegy szimbolizálva a szereplők reményeit és azt, ahogy az élet kegyetlenül és szüntelenül gúnyt űz belőlük.

Ascher rendezése akkor a legjobb, amikor a szereplők kétségbeesésének intenzitását tolmácsolja. Az első két felvonást, őszintén szólva, elég konvencionálisnak éreztem.

Igy is feltűnt néhány eleven részlet, például a vadság, amellyel Szoljonij a boldogtalan Irinára veti magát, és Sándor Böske kivételesen szép alakítása az öreg dada szerepében: testes, megnyugtató öreg házi bútordarab, aki bölcs bagoly-ként kukucskál ki hatalmas szemüvegén az életre.

De Sinkó László hófehér üstökű Versinyinje részben túl öreg, részben nem utal arra a páváskodó hiúságra, amely pedig szükségszerűen kíséri a dandárparancsnok filozofálását.

Ez az előadás igazából a két utolsó felvonásban kel szárnyra; ahogy a szereplők sorsa lehanyatlik, úgy nő fel Ascher az alkalomhoz.

Ritkán láttam ilyen jól ábrázolva Mása ellenséges érzelmeit tanár férje iránt; van egy ragyogó perc a tűzvész után, amikor Básti Juli arca Versinyin láttán felizzik az erotikus boldogságtól, majd azonnal sötét viharfelhőkbe borul, amikor férje a birtokos gesztusával kettőjük közé ül.

Szirtes Ági Irinája ugyancsak bámulatosan fejezi ki az ifjonti kétségbeesés halálos kínjait, amikor a földön fetreng, majd úgy csitítja el hisztériáját, hogy leönti magát egy kancsó vízzel.

Az ilyen erejű színjátszás áttör a nyelvi korlátokon, és eszünkbe juttatja, hogy Sztanyiszlavszkij színészeinek sokszor némán kellett próbálniuk - hadd derül-

jön ki, hogy arcuk és testük ugyanolyan jól játszik-e.

A Prozorovék kertjében játszódó utolsó felvonást sem őszies pátosszal, hanem szenvedélyes, mindent elsöprő intenzitással játsszák. És mintha az atmoszféra elektromos töltete ragályos volna, Udvaros Dorottya Natasája visít a hisztérikus nevetéstől, mikor megpillantja a tanárt az álszakállával.

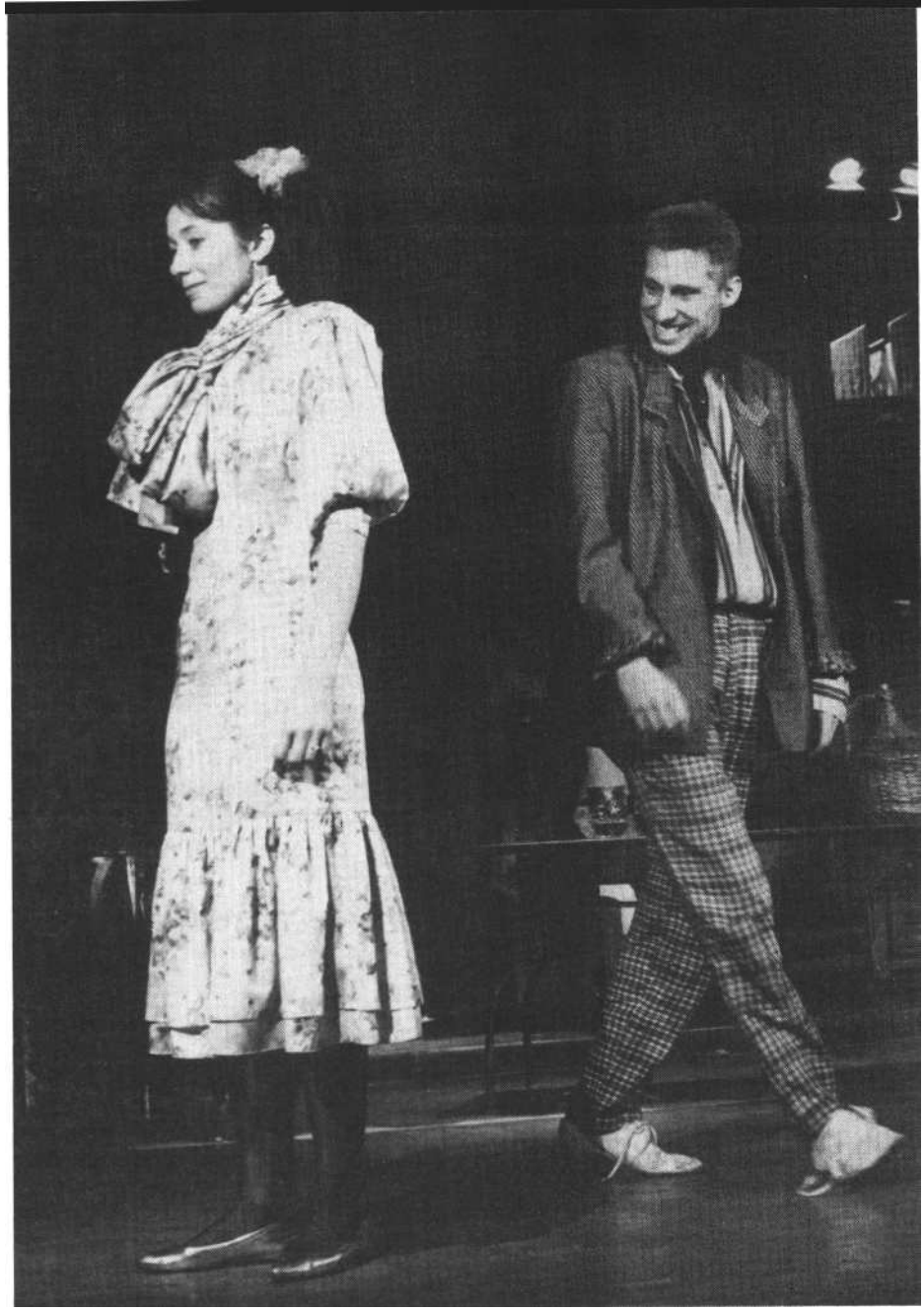
Egyetlen kétségem a záró pillanatot illeti, amikor a katonazene, ahelyett hogy elhalkulna, egyre erősebbé dagad, és elfojtja az utolsó szavakat. Csehov ugyanis pontosan tudta, mit csinál, amikor Olga béke- és boldogságlátomását kontrasztba állította Csebutikin szavaival: „De hát úgyse számít az egész, úgyse számít."

Csehov itt alternatívát kínál, amelyet azonban a rendező „megszerkeszt", arra utalván, hogy a katonai hatalom le fogja győzni az emberi optimizmust.

Az előadást azonban (még ha négy órát tart is) feltétlenül és mindenképpen látni kell, már csak azért is, mert ezek a magyar színészek legnagyobbrészt olyan totális, begombolkozástól mentes, önfeledt odaadással játszanak: ez Csehov, kesztyű nélkül.

Ascher *Három nővérét* az általam látott legnagyobb előadásoktól (Stein, Krejča és Nunn rendezéseitől) az választ-ja el, hogy nem jön létre benne hangzás, világítás és színpadkép amaz egysége, amely egy letűnt világot teremt újjá szemünk előtt.

Robert Hewison (The Sunday Times)



Szalai Krisztina és Bán János a Revizorban (Ikládv László felvételei)

Fény vetül Moszkva árnyaira

A Katona József Színház egyfajta „nem Nemzeti Színháza" Magyarországnak. 1982-ben alakult, miután alapító rendezői megbuktak abbéli kísérletükben, hogy magát a nemzeti társulatot megreformálják. (...)

A Londonban látható produkciók jellemző módon nem magyar, hanem orosz klasszikusok. Mind Csehov *Három nővére,* mind Gogol *Revizora* a vidéki élet kulturális szegénységét leplezi le. Magyarországnak mint a Szovjetunió csatlósának helyzete külön pikantériával ruházza fel a provincializmust, amelyet az egyik mű tragikusan, a másik komikus formában leplez le.

Pusztán a cselekmény ismeretének birtokában és egy, az alapokra redukált audionarrációval nehéz megítélni a magyar szövegeket. De a szem szabadon érzékelheti a társulat nagyszerű együttes teljesítményébe befektetett fizikai aprólékosságot. Ascher Tamás rendezésében a *Három nővér* sokkal több lesz, mint Olga, Mása és Irina fuldoklása egy XIX. század végi helyőrségi városban; egy teljes katonai és polgári társadalom esik szét szemünk láttára, önmaga számára felfoghatatlan okokból.

Álljon itt egyetlen kép a rendezői megközelítés jellemzésére. Az első, viszonylag még derűs felvonásban az Irina névnapi ünnepségére gyülekező vendégek lenyűgözve figyelik az ajándékba kapott csiga pörgését. Mindenki dermedten figyel, mígnem a csiga felborul. A következő három felvonás során (hosszú az este) a szereplők egyre mélyebben zuhannak a kétségbeesésbe.

Káprázatos a végső *coup de théâtre.* Minden bukott remény, féltékenység, kisszerű házasságtörés ellenére a dráma végén Csehov azt mondatja a nővérek-kel, hogy az életnek tovább kell mennie. Ebben az előadásban ezeket a monológokat elfojtja a katonazene, a katonák lábdobogása és egy további zaj, amely gyanúsan emlékeztet a tankok motorjáéra.

A Három nővérben Moszkva a menekülést jelenti; *a* Revizorban Szentpétervár, a régi főváros maga a fenyegetés. A bohózati szituációt Zsámbéki Gábor modern környezetbe helyezte, amely úgy illik a darabra, mint egy rossz szagú zokni.

A nagyjából ugyanazon szereplők által tolmácsolt fergeteges, fizikai játékban bővelkedő komédia nem szorul fordításra. A plasztik aktatáskáikat szorongató és a szerencséjét először hinni se képes nyakigláb kistisztviselőtől korbácsot kunyeráló helyi tisztségviselők nyalizó öncsalása pedig nem igényel politikai lábjegyzeteket. Ám a társulat ismét baljós és eredeti befejezést produkál. Amikor megjön az igazi revizor - megölik. A Katona József Színház társulata szemmel láthatóan úgy véli, hogy a liberalizálás még Magyarországon is borotvaélen táncol.

Fordította és összeállította:
Szántó Judit

SZÍNHÁZ

THEATRE

A theoretical and critical monthly review on theatre art
Edited by the editors' board

SUMMARY, 1989/11

Ildikó Csizner: Teatro Ragazzi

Our critic was present at a festival of children's theatre in Battipaglia, South Italy. Beside Bulgarian. Belgian, Cuban, Dutch and of course Italian groups two Hungarian companies were also present and had a fair success: the Theatre of the Moon performed the fairy play *Morning-glory and Hyacinth or Miss Eel* and the Arany János Theatre the well-known story of *Puss in Boots*. In spite of this success the critic calls attention to the lesson of the festival: the range of themes and styles in our children's and youth theatre is much narrower than this particular category could afford.

György Korcsmáros: Russians and Italians

Another festival of children's theatre was held in May in Torino, with the participation of Italian and Russian groups. In his account Mr. Korcsmáros, director and theatre manager points out the impression the glasnost-inspired Soviet performances made on him. He was particularly impressed by the play *Square*, depicting the mass deportations of the Stalinist era and performed by the Children's Theatre of Vilnius.

István Takács: Seven Days in the Children's World

The critic participated in the events of RITEJ (Rencontre Internationale du Théâtre et des Jeunes Spectateurs) in Lyon which was held in May and June 1989. He saw productions by Australian, French, Guatemalan, German, Mexican and Soviet groups and he also became convinced that Hungarian children's theatre does not exploit the extremely wide possibilities of different themes and styles offered by this type of theatre.

Judit Szántó: But Where Is Our Margaret?

Summer fare in Veszprém was a new play by István Kocsis about a popular Hungarian saint and princess, entitled *Saint Margaret of Hungary*. The author portrays his heroine in a political function which she never held and develops on this basis a system of political allusions which remains largely irresolvable.

Dezső Kovács: Jolan and the Consolidation

In his play *Jolan and the Men*, written in 1977 but banned from the stage until now, István Eörsi confronts history to private life during the period of the consolidation following the 1956 uprising. After some vicissitudes – an accident, a change of director – the summer premiere at the Gyula Castle could be rehearsed only for two weeks and surely this takes care of some the flaws of the performance.

I. Cs.: Lament for a Statue

For the 140th anniversary of the defeat of our war of independence of 1848/49 the Gyula Castle Theatre revived *The Magnificent Death* by György Száraz, a play concerning the thirteen executed generals of the war. Originally the play had been created at this very place, with the same director. Unfortunately Ferenc Sík restricted himself to reconstructing his one-time staging, thus giving up the possibilities of a new reading.

László Zappe: Who Is Józsiás and Who Is Bakszén?

In 1952 the cultural authorities refused the permission for the staging of the allegorical fairy play *Józsiás, Killer of the Devil* by Áron Tamási. The more the pity that this year's summer performances in Pécs and Eger didn't make use of the now extremely topical comments of the play; instead, the public in Pécs could see an innocent entertainment and those in Eger a solemn folkloristic ritual.

Judit Csáki: Kapolcs and Its Environs

Kapolcs, this little Transdanubian village, has joined the summer theatre circuit. The organizator of the "Kapolcs Art Days", the eminent composer István Márta set up a programme of exhibitions, concerts, one-man-shows and professional meetings. Theatre was represented by *Mrs. Karnyó*, a classical Hungarian farce by Mihály Csokonai Vitéz, in a fresh and amusing performance by Imre Csiszár.

Andrea Stuber: M,O,I,A

At the summer festival of Miskolc István Iglódi tried his hand at Shakespeare's *Twelfth Night* for the third time in his career. His is a romantic performance with much music, but only Sándor Szakácsi's Malvolio, built up with loving care says something to the public about the more complex aspects of the text.

János Erdei: Comics and Ritual

Iván Markó's dance theatre presented its last production. *The Children of Paris*, dedicated to the memory of the French revolution, within the framework of the Szeged Open Air Festival. It is a splendid theatrical vision, realized through a series of brilliant solo achievements, marred however by some dramaturgical inaccuracies.

I. T.: Summer Opera

The critic examines three opera productions. Verdi's *Aida* has been revived on the Open Air Stage of Margaret Island; Leoncavallo's *I Pagliacci* was done in the courtyard of the Castle Theatre and directed by internationally famed Hungarian singer Dénes Gulyás, while Puccini's *Turandot* was a highlight of Szeged's Open Air Festival.

D. K.: "It Will Be No Fault of Us..."

After long years spent in the regions director István Szőke – who is interviewed here by our critic – joins now the new team brought together by the new managing director Imre Csiszár at Budapest's National Theatre. Szőke sums up at first his experiences gained in the regions and talks then about his ideas on how a National Theatre in Hungary should be made here and now.

László Bérczes: The Journey of SQUAT

The critic met in Hamburg István Bálint, one of the leaders of SQUAT, this group of Hungarian origin but residing since 1976 in New York. In the interview Mr. Bálint talks about the eventful history and the artistic ambitions of this widely known avant-garde group, its recent productions and its contacts to Hungary.

J. E.: Before the Byzantine Gate of Thinking

The critic tries to define the acting of László Sipos, a highly gifted young actor of the Pécs theatre, recently deceased owing to a fatal car accident. The critic establishes the specific character of Sipos' acting as a theatrical presence of unusual intensity, particularly effective in the portrayal of ignorant or naive characters who are trying to understand the complexities of life.

János Regős: Death Rode Out of Persia

The managing director of the theatre "Skéné" recalls the evening when, after the evening guest performance, László Sipos, consenting to the request of friends, undertook a late night one-man-show which directly preceded his fatal journey back to Pécs.

That's How They Saw It...

The Katona József Theatre took two of its widely appreciated productions – Tchekhov's *The Three Sisters* and Gogol's *The Government Inspector* – to this years LIFT (London International Festival of the Theatre). Hungarian readers will surely be interested in the fresh approach of English critics to these well-known performances.

Ára: 30 Ft