SZÍNHÁZ

A R R A B A L

XXV. ÉVFOLYAM 1992. ÁPRILIS

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

ÖRKÉNY '80
M. Christian Heppinstall: PISTI A NYUGATI PARTON 1
Földes Anna: HELYÜNK E SZÁZADBAN
(Beszélgetés Mácsai *Pállal)* 5

Magyar Judit Katalin: PISTI A RENDSZERVÁLTÁSBAN
(Örkény István: Pisti a vérzivatarban) 7
Kovács Dezső: PÉLDÁZATOK AZ ÖNVIZSGÁLATRÓL 10
Geréb Anna: OIDIPUSZRA VÁRVA
(Szophoklész: Oidipusz király) 12
Orsós László Jakab: GYORSAN, HOGY ÉRTSÜK
(Shakespeare - *Dürrenmatt: Titus Andronicus)* 13
Széky János: KELET KELTÁI
(Synge: A nyugati világ bajnoka) 15
Stuber Andrea: SZOLGASORS
(Goldoni: Két úr szolgája) 17
Tarján Tamás: KÜLVÁROSHÁZA
(Shelagh Delaney: Egy csepp méz) 18
Kállai Katalin: TESSÉK SZAVAZNI!
(Paul Portner: Hajmeresztő) 19
Molnár György: LEVÉLFÉLE AZ ÓZRÓL 21
Babarczy Eszter: ÁLKULTÚRKRITIKA
(Joe Orton: *Amit a lakáj látott...)* 23
Zappe László: SZENT HARAG ISTEN ELLEN
(Peter Shaffer: Jonadáb) 24

Eörsi István: A TÚLÉLÉS BÁJA 26
Tarján Tamás: CASUS 1992
(Eörsi István: Sírkő és *kakaó)* 27

Nagy András: PÉCSI TRANSZPARENCIÁK 29

Kompolthy Zsigmond: HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL
(Fehér Klára: *Ez az ország eladó)* 32

Szigethy Gábor: ANNO 1952 34

Szántó Judit: A GYEREK NEM ÖREGSZIK
(Beszélgetés *Fernando Arraballal)* 36
Peter Brook: AZ ÖRDÖG NEVE: UNALOM II. 38
Jan Nowicki: SZÍNÉSZMONOLÓG 43

Az Oidipusz király a Független Színpadon (10. oldal)

Amit a lakáj látott... a Pesti Színházban (23. oldal)

Arrabal-darab a Kamrában (36. oldal)

XXV. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1992. ÁPRILIS

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi *titkár)*
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10., 1054.
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj egy évre 680 Ft, fél évre 340 Ft. Egy példány ára: 68 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat Az Akadémiai Nyomda végezte (92.20970) Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Kovásznai György: Csontváry

A címlapon: Fernando Arrabal
Kemény György terve

M. CHRISTIAN HEPPINSTALL

PISTI A NYUGATI PARTON

Ha még közöttünk élne, április 5-én lenne nyolcvanéves Örkény István. De hiszen közöttünk él, ott van napjaink minden csúfondáros és siralmas, tragikomikus és groteszk mozzanatában. A darabjai is élnek, érvényesek, új tartalmakkal telítődnek. Születésnapján kortársunkra emlékezünk, akinek bölcsességére, megértő humorára, szeretetére változatlanul szükségünk van.

Örkény István (Koncz Zsuzsa *felvétele)*

M. Christian Heppinstall harminckét eves amerikai rendező 1990 őszén Seattleben, a The *Annex* Theatre-ben színpadra állította Örkény István *Pisti a vér-***e** ~ *zivatarbah* című drámáját. A végzettségét tekintve színházrendező Heppinstall diszszertációját a hatvanas-hetvenes évek magyar drámairodalmából írta, noha nem beszél magyarul. Az 1991-92i-es tanévben a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem angol tanszékének vendégtanára volt, akkor beszélgettem vele.

- *Mi késztette* a Pisti *színrevitelére,* és ho*gyan találkozott a darabbal?*

- A dráma zavarba ejtően talányos és összetett volta nagyon izgatott. Leginkább az ragadott meg, ahogyan Örkény a címszereplőt ne-gyedekre osztotta, ami a drámairodalomban rendkívül szokatlan dolog. A darabbal úgy találkoztam, hogy kérésemre a magyar ARTISJUS-tól Kenedi Anita ás az ITI-től Gábor Júlia küldött nekem huszonöt angolra fordított mai magyar drámát. *A Pisti-* már említett összetettsége miatt - kiemelkedett ebből a kínálatból. Ugyanakkor szerkezetében emlékeztetett a Woyczekre (amit nem sokkal korábban rendeztem), mert a jelenetek itt is rövidek, tömörek, és sokszor nem egy egyenesvonalú logika alapján kapcsolódnak egymáshoz, hanem inkább epizodikusan, ám a linearitás mégis jelen van a műben. Az is foglalkoztatott, hogy megírása után a darabot tíz évig nem engedték bemutatni. A legjobban azonban Pisti alakja izgatott. Pisti, véleményem szerint, a modern dráma rendhagyó, kiemelkedő figurája. Nagyon kevés ilyen összetett, csodálatos, mélyen emberi, jól megformált szerep van a drámairodalomban.

– *Milyen dramaturgiai munkát* végzett a szö*vegen?*

– Egyetlen tennivalóm volt, a brit angolságú fordításban az anglicizmusokat amerikanizmusokra kellett cserélnem, a szöveg kissé avult angolságát az amerikai közönség mai nyelvére kellett átültetnem. Ez egyrészt azért volt fontos, mert az amerikai nézők nem méltányoltak volna egy olyan magyar darabot, amelyik brit angolsággal szólal meg. Ez zavarta volna őket. Más-részt ez olyan egyetemes érvényű történet, amit szerettem volna, ha az amerikaiak is a maguké-nak éreznek. Azt hiszem, ez a szöveg-átigazítás nem sikerült rosszul. Más változtatást nem esz-közöltem.

– *Ebben a* rendezésében a *cím sem* Pisti in the Holocaust *volt, hanem* Pisti in the Blood-Bath.

– Igen, mert ez közelebb áll az eredetihez, és nem köti a címet ahhoz a történelmi pillanathoz, ami a holocaustról mindenkinek eszébe jut. A

fordítással kapcsolatban elmondok egy érdekes történetet. Az elég pocsékul gépelt szövegben a lapok nem voltak megszámozva. Fél évig, mialatt a darabot többször is elolvastam, nem vettem észre, hogy a kéziratból hiányzik egy lap. Az egyik oldalon még a Szőke lány mondott valamit, a következőn pedig már egészen másról volt szó. A próbákon aztán rájöttem, hogy itt valami nem stimmel, és végül arra következtettem, hogy hiányos a kézirat. Írtam Gábor Júliának, hogy küldje el a hiányzó (azén számításom szerint) negyvenkettedik oldalt, ha van ilyen. Ő előbb írt egy nagyon vicces levelet, aztán megküldte a hiányzó lapot.

– A szereposztás *néhány ponton eltér a darabtól: férfiak helyén nőket* szerepeltet. A Szőke *lányt* két színésszel, *egy lánnyal* és *egy fiúval fel-váltva* játszatja, a magatartás-Pistik *közül pedig a* Félszeget alakítja színésznő. *Miért folyamodott ezekhez a* változtatásokhoz?

– Mintegy száz jelöltből válogattam össze a szereplőket. Művészeti tanácsadóim, akik ebben segítettek (mindenekelőtt a koreográfus, Samuel Y. Parkinson), felhívták a figyelmemet, hogy van két színész, egy férfi és egy nő, akik nagyon hasonlítanak egymásra, körülbelül egyforma magasak, hosszú szőke hajuk és kékszemük van. Mindketten nagyon jók voltak, és a darab végül is lehetővé teszi ezt a fajta szereposztást. A Félszeg esetében pedig az történt, hogy a szerepre kiválasztott színésznővel korábban már dolgoztam együtt. Nagyon szerettem volna, ha játszik a darabban, de alkata szerint ő nem volt sem Rizi, sem a Mama, sem a Szőke lány. Így aztán arra gondoltam, hogy az egyik magatartás-Pisti szerepét osztom rá. A színésznő személyisége és adottságai olyanok, hogy nagyon jól tud félénk, kétbalkezes, nevetségesen ostoba, melankolikus karaktereket játszani. Így aztán a Félszeg szerepét adtam neki.

– *Nincs ez* a *megoldás ellentétben a Háremjelenettel, ahol a* Félszeg *eunuch?*

– Hadd folytassam válaszomat az előző kérdésre. A mai amerikai színházban és operában van egy olyan tendencia, hogy a szereposztás váltakoztassa a nemeket. Nemcsak a sokkolás kedvéért, hanem annak érzékeltetésére is, hogy mindannyiunkban benne van a Jing és a Jang princípium, a férfiasság és a nőiesség. Úgy vélem, ha Örkény 1991-ben írta volna a darabot, tovább ment volna a Pistiben lakozó női sajátosságok kifejtésében; de húsz évvel ezelőtt figyelem-be kellett vennie bizonyos társadalmi konvenciókat. Mint ahogy én is figyelembe vettem Örkény megoldását, és úgy vélem, a Szőke lány kettéválasztása nem idegen a darabtól.

– *Ki tervezte a* díszletet és *a jelmezt,* és *mennyire* adott *szabad kezet a tervezőknek?*

- A díszletet Michael D. Adams festőművész tervezte, akinek ez volt az első színházi munkája. Nagy terekkel dolgozik, ami megkönnyítette a színpadhoz való alkalmazkodását. Rajongója a német kultúrának és Wagnernek, és nagyszerű díszletet tervezett. Miután elolvasta a darabot, azt mondtam neki, hogy menjünk vissza a korai szovjet szocreálhoz. Legyen a színpadkép plakátszerű, utaljon a nácizmus és a kommunizmus militáris jellegére, és arra, hogy ez az erős fiatalember vezeti-képviseli Magyarországot. A színpadkép így egy triptichon lett, középütt egy meztelen, kezében a magyar zászlót tartó fiatalember fekete-fehér, szoborszerű képével. Balra a nácizmus jelképei: horogkereszt, alatta tankok és rohamsisakok sziluettje. Jobbra sarló és kalapács, alatta szuronyok árnyképei. Pisti fölött egymásba kapcsolódik a vörös színű sarló és kalapács és a horogkereszt.

A jelmeztervezővel, Maggie Wojiechkel, abban egyeztünk meg, hogy olyan ruhákat készít, amelyekkel végig tudjuk járni a különböző korszakokat, a második világháborútól a hetvenes évekig. Rizi időtlen alak, egy női Akárki, így is kellett öltöztetni, semlegesen. A szereplők maszkjával, ezzel a fehérre festett mímes arccal az volt a célom, hogy jelezzem a kórus semlegességét (mint amilyen a görög dráma kórusa). Ez a kóruselem nagyon erős a Pistiben, ezért semlegessé kellett tenni az arcokat.

– *Mit ért a* görög *kórusjelenlétén* a Pisti *ben?*

– Sokszor, sok jelenetben a szereplők a cselekedeteket úgy kommentálják, mint azt a kórus teszi a görög drámában. A hős és az ellenhős kapcsolatában, szerepcseréiben is jelen van ez a - nézetem szerint - erősen klasszikus mozzanat.

– *Nagyon meggyőző, amit a díszletről mond, de hadd kérdezzem meg, nem érzi-e didaktikusnak a* sarló és *kalapácsnak színpadi jel(kép)ként való használatát? Nem* zavarja-e ez a *megoldás azt* a jelenetet, *amelyben Pisti az éttermi ablakra* fest sarlót és kalapácsot?

– Nem hiszem. Az amerikaiak elég tájékozatlanok az itteni - háború utáni, sőt, alatti - dolgokról. Így fontos volt olyan jelképeket mutat-ni nekik, amelyekhez kapcsolódni tudnak. Az amerikaiaknak nincs viszonyuk az elnyomás-hoz, legfeljebb a gazdaságihoz. Vannak szegények, feketék, a faji előítéletek áldozatai, de nincs tapasztalatunk olyan társadalmi elnyomásról, amilyenről nektek itt van. Az olyan jelképek, mint a horogkereszt vagy a sarló és kalapács azonban valamit ott is jelentettek, bizonyos mértékű gyűlöletet vagy félelmet ma is keltenek. Az előadás tereként voltaképpen a kísérleti szín-ház fekete dobozát használtuk, és ezért fontos volt ezeket a jelképeket behoznunk. Kidolgozott, részletező díszlet nélkül csak így lehetett utalni az időpontra, a két totalitárius elnyomó rendszer-re. Szerintem az amerikai nézőknek szükségük volt ezekre a jelzésekre.

A bemutatóra a Jóakarat Játékok idején került sor, amelyhez művészeti fesztivál is kapcsolódott, több szovjet-amerikai közös rendezvennyel. A történelemben először működött együtt ezen a nagy kulturális és sporteseményen a két nagyhatalom. E fesztivál kellős közepén léptünk fel mi Seattle-ben. Az utcákon, épületeken mindenütt jelképek: egymás mellett a szovjet és az amerikai zászló. Óriási dolog volt látni ezt a hihetetlen barátságot a két korábbi ellenség között.

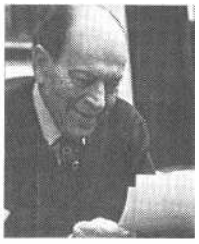
– Az előadás *kezdete* előtt a *Pistit játszó* színész *valamiféle bevezetőt mond a* közönségnek. *Miről* beszél, és *miért van erre szükség?*

– Az adott színháznak van egy olyan hagyománya, hogy az előadások előtt tájékoztatják a közönséget. Elmondják, miről lesz szó. Ez ugyanis nemcsak egy színház, hanem nagyon sokféle rendezvény színhelye. Van itt művészeti galéria, rendeznek dzsesszkoncerteket, humoristák estjét stb. Így, amikor elkezdődik a műsor, mindig az egyik résztvevő tájékoztatja a nézőket. Nagyon érdekes, hogy Örkény is ezzel kezdi a darabot. Amikor a főszerepet játszó színész, Jason Lambert már Pisti szavait mondta, minden este más és más volta reakció: néha tovább beszéltek a nézők, néha azonnal elcsendesedtek. Mindig máshogy és másutt kezdődött el az előadás.

– Az előadás *valamiféle brechti stílust,* tech*nikát képvisel, például a színváltások/jelenetváltások megoldásainál, a* szereplők színpadon *tartásában. Mindez bizonyos epikus* színházi jelleget ad az *előadásnak. Ez* azért *van igy, mert ezt a* Pisti *világával rokonnak érzi, vagy ez* a saját rendezői stílusa? *Honnan ered az* előadásnak ez a jellege?

– Ez nem *az én* stílusom, de ez az a stílus, amelyben otthonos vagyok. Az olyan darabok, minta *Woyczek vagy a Pisti* bizonyos szabadságot adnak. Olyan sok jelenettel kell bennük dolgozni, hogy úgy érzem, szükségem van arra a szabadságra, amit a brechti stílus technikailag nyújt. Ott vannak a színházépület technikai korlátai is - jelen esetben egy fekete dobozban játszottunk, hátsó színpad és függöny nélkül. Ezért a játékot a nyitott színpad adta lehetőségekre építettem. A reflektorokat olyan közel hoztuk a nézőkhöz, amennyire csak lehetett, s egészen alacsonyan helyeztük el őket. Az átöltözések a nézők szeme láttára történtek. Azt akartam, hogy mindez a színházi élmény része legyen, hiszen, végül is, a *Pistit* realisztikusan nem lehet előadni. Az egyes jeleneteken belül lehet realisztikusan vagy naturalisztikusan játszani, de a forma egésze mindkettőnek ellene hat. Hiszen a mű nem ebben a stílusban íródott, inkább valamilyen brechti vagy más, talán impresszionisztikus formában.

- *Nagyon sokféle zene* szerepel az *előadásban, Händel* Messiásától *náci indulókon, Nina*



Hagen, Nino Rota zenéin át a magyar Muzsikás együttesig. Hogyan illeszkednek ezek az előadásba?

- Ez *az egyik* arisztotelészi elem, *a* hat *színházi* elem *egyike, a „rhythmos", ami a* látvánnyal, *az* „opsis"-szal kapcsolódik *össze. Az ilyen* drámák esetében ezeknek *az* elemeknek *a* felhasználásával segíteni lehet *a* közönséget *az* átélésben *és a* megértésben. Mivel *a* Pisti több korszakot ölel *át, úgy* vélem, fontos a zenékkel *is segíteni* az *egyes* korszakok felismerését. Ez a török-vés a látványhoz *is* kapcsolódott: *a* „hármasol*tár"* két szélén *a* nácikkal *a negyvenes, a* kommunistákkal a negyvenes, ötvenes, hatvanas, *és* középütt Pistivel, *a jövő* ígéretével, *a* hatvanas *és hetvenes években.*

Mielőtt *az* előadás megkezdődött, félórás elő*zene* szólt, amely *a* harmincas évek slágereivel kezdődött, Marlene Dietrich, Edith *Piaf,* Maurice Chevalier dalaival, Glenn Millerrel *és a nagyzenekari* tánczenehangzással. Sajnos korabeli *magyar* zenéhez *nem* sikerült hozzájutnunk. *Az*

A Pisti washingtoni, seattle-beli előadásának színrevivői. Középen térdel M. Christian Heppinstall

tán politikusok beszédeiből *is* bejátszottunk részleteket, amikor Roosevelt *a* háborúról beszélt, aztán Hitlertől, Mussolinitől, De Gaulle-tól. Ezekkel *a* beszédekkel *és a* zenékkel akartuk eljuttatni *a* közönséget abba *a* korszakba, amelyben *a* darab elkezdődik.

– *Mindez a színházteremben szólt?*

– *Ott is és az* előcsarnokban *is.*

– *Most szeretnék az előadás néhány kisebb rendezői részletére kitérni, amelyeket érdekesnek találtam. Így arra, hogy a második rész elején, amikor Pisti vákuum, akkor egy hosszú nyakú üvegben „van", és az üveg nyakát egy kis nyakkendő díszíti.*

– Igen, csokornyakkendő, méghozzá kék, mivel *fiúról van szó.* Lánynak *rózsaszín* kellene.

– *Aztán, amikor Pisti vizeletmintájára van szükség, a Félszeg, aki a mintát adja, odaáll pisilni a színpad Pisti-képe alá, és a feje épp a Pisti-kép péniszével kerül egymagasságba.*

– Ez véletlenül lett *így.* Két hét volt *még a* be-*mutatóig, és már* mindennel *készen* voltunk. Szóval Dawn *Warren (a* nőnemű Félszeg) odaáll *a* falhoz pisilni. Mi nézzük *a* jelenetet, *ő egyszer csak* fölemeli *a fejét, és* épp Pisti *pénisze van* előtte, *rájön, hogy mi is az - nagyot* nevettünk, *egy* darabig *a* próbát *sem* tudtuk folytatni. *Aztán* megkérdeztem Dawnt, *hogy nem érzi-e* kényelmetlenül magát, *ha* ezt *a* poént benne hagyjuk a jelenetben. Ő azt mondta, *nem, így* belekerült az előadásba.

– *Egy másik jelenet, amit nagyon érdekesnek találtam, az '56-os forradalom, amelyben különböző eredeti hangfelvételek, rádióbeszédek szólalnak meg. Hogy sikerült hozzájutni ezekhez a felvételekhez?*

– Seattle közkönyvtárának, *ami nagyon nagy, igen jó fonotékája van, és itt* akadtam *rá* ezekre *a* lemezekre. Tudtam *Nagy* Imre beszé-

déről, korábban már hallottam is, és úgy véltem, fontos, hogy szerepeljen a jelenetben. Ugyanezen a lemezen volt egy Eisenhower-beszéd, amelyben a magyar és a lengyel válságról beszél, azt is fel tudtuk használni. A Szőke fiút játszó Julian Rogers, aki hangtechnikus és zenész is, vállalkozott az előadás hangzó anyagának technikai összeállítására. Többször megnézte az '56-os jelenet próbáit, majd megszerkesztette a bejátszásokat. Amikor a lakásán először lejátszotta nekem a kompozíciót, egészen meghatódtam. Felhangzanak ebben az összeállításban a Tienanmen téri tankok dübörgése, a lövések és az emberek sikolyai, együtt Nagy Imre és Eisenhower beszédeinek részleteivel és korabeli zenei részletekkel. Felhasznált rockzenét is, a Pink Floyd A fal koncertjének egyik felvételét, erről hangzottak fel a tömeg kiáltásai. Mindez együtt egyszerre volt elvont és megindító. Aztán a koreográfus együtt dolgozott egy darabig a színészekkel, és létrehozták a jelenet mozgásvilágát. Számomra ez az '56-os jelenet volt az előadás legfontosabb részlete. Ezt volt a legnehezebb megcsinálni, ez volt a legabsztraktabb, de egyben a legmeghatóbb is. Az a néhány magyar, aki látta, az előadás után azt kérdezte tőlem, hogy amerikai létemre hogy tudtam ezt megcsinálni, hogyan tudhattam mindarról, amiről itt szó van.

– *Milyen volt az* előadás *visszhangja? Hogyan* fogadta a *közönség,* és jelentek-e *meg kritikák a produkcióról?*

– A kritikusoknak névre szóló meghívót szoktam küldeni, és meglepetésünkre, ezúttal mind el is jöttek. Talán amiatt, hogy magyar dara-bot játszottunk, s mert akkor zajlott ez a művészeti fesztivál. És, azt hiszem, jól is reklámoztuk az előadást. Úgy ismertettük a *Pistit,* hogy ezzel átvágyat csináltunk a kritikusoknak. Nagyon kedvező fogadtatásban részesült a produkció, jókat írtak róla, annak ellenére, hogy az első héten rossz volt a légkondicionáló, és 35-40 fok volt a teremben. Ez balszerencse volt. A kritika remekül fogadta az előadást, de a közönségnek nehezebb dolga volt, hogy megértse a darabot. Nem mintha az amerikai közönség általában hülye volna, egyébként is a Pistire nem az átlagközönség jött el, nem is a felsőközéposztály, ha-nem azok az értelmiségiek, akik nyitottak az efféle különös, bizarr színház iránt.

– *Váltsunk* témát, *beszéljünk* mosta *disszertációjáról. Kik szerepelnek benne?*

- Örkény, Eörsi, Karinthy Ferenc, Sarkadi és Szakonyi.

– *Egy-egy drámájukat elemzi?*

– Igen: *az Adáshibát, az* Oszlopos *Simeont, a* Sírkő és *kakaót, a Bösendorfert* és a Pistit.

– *Időrendben tárgyalja őket? És milyen szempontok szerint?*

– Sarkadival kezdem. Egy mondatban ösz szefoglalva: ez a könyv a szocializmus alatti magyar dráma elemzése. Elolvastam a beszélgetés elején említett huszonöt drámát, és ezt az ötöt emeltem ki, mint amelyek a leginkább érzékeltetik azt a valóságot, amelyet a magyar emberek a hatvanas-hetvenes években átéltek.

– A *huszonöt drámát huszonöt szerző írta?*

– Örkény öt drámáját olvastam el, de úgy éreztem, nem volna méltányos a többi drámaíróval szemben, ha őt előtérbe állítanám. A tanulmány arra az előfeltevésre épül, hogy a dráma alkalmas eszköz egy társadalom tanulmányozására, az ott uralkodó értékek feltárására és elemzésére; abból indul ki, hogy a műveken keresztül az adott kor valamiféleképpen elsajátítható. Olyan ez, mintha az Erzsébet-korból vennénk példákat, mondjuk, elolvasnánk öt Marlowe-, Jonson- és Shakespeare-darabot, és ezekből következtetnénk az Erzsébet-kori világszemléletre, az akkor uralkodó társadalmi értékekre. Ugyanezt mondhatom a magyar drámának erről a korszakáról is.

– *A kiválasztott korszakot* és *műveket jónak* és *elég jellemzőnek tartom, de a könyv bizonyos megállapításaival vitatkoznék. Mindenekelőtt* azzal, *hogy az itt a korszak sajátosságaként* megjelölt ,,szocialista *realizmus" akkor már nem tekinthető jellemző* ábrázolási *módnak,* és - *többek között - éppen a könyvben elemzett szerzők és darabok hoznak új hangot a magyar drámairodalomba.*

– Ez minden bizonnyal így van, de talán a szocialista realizmus mást jelent Magyarországon, mint Amerikában. Én ezzel nem annyira egy esztétikai sajátosságot, mint inkább egy ábrázolásmód társadalmi vonatkozásait akartam érzékeltetni; vagyis azt, hogy ezek a szocializmusban létrejött művek hiteles, ha úgy tetszik, reális képét adják a magyar társadalomnak.

– *Milyen lehetőségei vannak egy fiatal rendezőnek Amerikában?*

– Elsősorban az egyetemek színházaiban lehet dolgozni. Rendeztem néhány operát is, Puccinikat, de az opera nagyon költséges műfaj, és nehezen is adnak pénzt egy fiatalembernek. A Woyczeket a saját zsebemből fizettem, amikor Salt Lake Cityben színpadra állítottam. A pénz mindig gond. Nincsenek pályázatok, nincsenek támogatók, nincs kormányzati segítség. Joseph Papp is most halt meg; vele az amerikai színház egyik legnagyszerűbb alakja távozott, s hiánya érződni fog az amerikai színházi kultúrában. Ő nagy védelmezője volta művészszínház eszmé-nyének, harcolt az értékes művek bemutatásáért. De most majd még inkább vért kell izzadni ahhoz, hogy valamilyen értékes darab bemutatójára összegyűljék a pénz.

– *Mi is efelé haladunk. Végezetül* mostani *munkájáról szeretném kérdezni. Milyen oktatói múltja van?*

- Utah-ban a színháztanszék opera- és drámaprogramjában voltam gyakornok, én voltam felelős a diákok rendezéseinek koordinálásáért és felügyeletéért. Átlagosan harminc alsóéves és hat-nyolc elsődiplomás rendezőszakos diákom volt, és hétről hétre az ő próbáikat és rendezéseiket kellett felügyelnem. Ez nagyon sűrű program volt. Eközben én is tanultam, ezenkívül pénzt kerestem, hogy a tandíjamat fizetni tudjam.

- *Hogy érzi magát Magyarországon?*

– Nagyon fontos, hogy itt lehetek. Már régóta szerettem volna eljönni. Nagyapám az első világháború táján ment el innen, de a családból még soha senki nem jött vissza. Én vagyok az első. Ittlétem valamiféle tapasztalat a történelemről. Látom a változásokat, a törekvést a szocializmusból való kikecmergésre. Mindez az átmenetiség nagyon izgalmas. De azért vannak nehézségek. Az élet itt - hogy is mondjam - kissé régimódi. Én egy technikailag magasan fejlett társadalomból jöttem, ahol a dolgok könnyen és gyorsan elintézhetőek. Itt viszont minden olyan lassú. Szóval az időtényező például itt más. Aztán a társadalmi érintkezésben is vannak különbségek: a magyarok, amikor beszélnek hozzád, belemásznak a képedbe. Itt az emberek állandóan egymást bámulják, s közben nem mosolyognak. Ha a bámulásra mosollyal válaszolok, idegesek lesznek. Néha megszólítom azt, aki rám bámul: „Helló, hogy hívnak?" De ezzel már végképp nem tudnak mit kezdeni... Amerikában, ha megnézel valakit, akkor rá is mosolyogsz. Szóval ezek lényeges különbségek. Aztán az egészség értéke is nagyon alacsony itt. Mi Amerikában küzdünk a tisztább levegőért, a tisztább vízért, az egészségesebb élelmiszerekért, a dohányzás és az alkohol ellen, nálunk állandóan folynak egészségügyi kampányok. Itt viszont a levegő rettentően szennyezett, a csapból rozsdaszínű víz folyik. Ha Budapesten járok, alig kapok levegőt. És ezt nemcsak én mondom és tapasztalom így, hanem a magyarok is. New Yorkban sokkal tisztább a levegő, mint itt.

– *Milyennek* talja *a magyar diákokat?*

– Amerikai drámát, illetve amerikai civilizációt tanítok. Az előbbiben a programot a csoport összetételéhez igazítottam. Mivel huszonkét lány és két fiú jár az órámra, a drámák *feminista* megközelítésével foglalkozunk, írónők drámáit elemezzük, és a darabokban szereplő nőalakok problémáit vesszük szemügyre. A diákok egyébként sokallják az olvasnivalót. A tematikám megfelel a Brown University követelményrendszerének, de a diákok szerint ez nekik túl nehéz. Kisebb engedményeket tettem, mert tudom, hogy az angol nem anyanyelvük, de vendégtanár kollégáimmal együtt úgy érezzük, hogy sokan a dolgok könnyebbik végét szeretnék megfogni.

Az interjút készítette: P. Müller Péter

FÖLDES ANNA

HELYÜNK E SZÁZADBAN

BESZÉLGETÉS MÁCSAI PÁLLAL

Örkény István Pistije, a tízmillió magyar Pisti egyike, miután százszor belehalt a vérzivatarba és százegyedszer is feltámadt - bejárta Pécset, Szolnokot, Debrecent, Kaposvárt és Washingtont -, tizenhárom évvel a színháztörténeti jelentőségű ősbemutató után hazatért Budapestre. Mácsai Pál rendezte a Madách Kamarában.

- *Életkorát tekintve ön Örkény unokája lehet*ne. De *ahhoz mégsem* elég *nagy az időbeli* távolság, *hogy a friss* klasszikust *megillető tisztelettel nézzen fel rá. Mi* vonzotta *rövid időn belül immár* másodszor *Örkény Istvánhoz?*

– Az embernek mindig az az igazán sajátja, amivel korán találkozik, amiről egész fiatalon megérzi, hogy neki és róla szól. Engem gimnazista korom óta ilyen vonzalom fűz Örkényhez. Mindent elolvastam tőle, De akkoriban elsősorban még csak prózaíróként szerettem, és inkább csak tudomásul vettem, hogy az a fajta próza, amit ő művel, színpadon is megél. Ezért volt, hogy a főiskolai felvételi vizsgára egyperceseket is vittem. Örkény nekem azt jelentette, amit a világ számára Chaplin. Életművének rétegezettsége hasonló a nagy clownéhoz. Az Örkényírásnak is megvan a maga könnyed, nevettető felszíne, de a mélyén komoly filozófia rejlik. Minden igény kielégülést talál; mindenki a maga módján érti és értelmezi.

– *Bizonyára nem* véletlenül választotta először a Macskajátékot.

– Nem én választottam, a veszprémi színház ajánlotta a darabot, még a szereposztást is eltervezték. Kész elképzeléssel mentem le Veszprémbe a próbákra. Kedvelem ezt a munkamód-szert, a színészek kevésbé örülnek neki... Dobos Ildikó, akivel a próbák alatt nagyszerű munkakapcsolatunk alakult ki, bevallotta, hogy eleinte némi idegenkedéssel fogadott: „Ez a nyálas szájú Romeo akar engem megtanítani Orbánné igazságára, arra, hogy mi a magány és mi az öregség?" Később azt mondta, lehet, hogy én valójában öreg vagyok és magányos. Talán ezt érezték meg mindannyian. Azt hiszem, hogy ennek az előadásnak - az alakítások mellett - az volt az erénye, hogy sikerült a darab legalább négyszínű dramaturgiai szövetének (párbeszéd, telefonok, levelek és monológok) tarka foltjait összhangba hozni. A módszer az volt, hogy „műfajától" függetlenül akcióvá bontottunk ki szinte minden színpadi szöveget.

- *Nem mindenki értett egyet* azzal a cselekvéssorral, *amely Orbánné* és a többiek *szövegeit kíséri.*

– Én nem tettem mást, mint követtem Örkény szöveginstrukcióit. Valójában ő sugallja a leírt lelkiállapotokkal a megfelelő cselekvést. Számomra például a grízgaluska és a fánk emlegetése felér egy-egy instrukcióval. Elárulhatom azt is, hogy nekem a szituáció is, a lakás is ismerős. A mi családunkban is akadt egy olyan idős hölgy, akihez élete végéig eljárt enni a maga Csermlényije. A díszletbeli konyhaszoba is onnan való. Ami családunkban elég sok volt az idős ember, és sok időt töltöttem ilyen jellegzetes, le-robbant polgári lakásokban.

– *Számomra* az előadás csúcspontja maga a „macskajáték" *volt.*

– Itt is csak Örkény szövegéhez tartottam magamat, illetve a produkciót. Nem tudom, megfigyelte-e, hogy nálunk Orbánné az utolsó jelenetig nem lépte át a színpadi felezővonalat - ameddig a díszletekben az ő lakása tart. Eleinte Giza tolókocsiját is képtelen keresztültolni ezen a virtuális határon. A „szenvedéstörténetet" lezáró aktus, a nyávogás rítusa viszont hirtelen áttör minden gátlást, és a macskajáték szertelen szer-tartássá válik, amelyben a nyávogó nők birtokba veszik az egész színpadot. Az a furcsa őrület, ami akkor kitör, tele van agresszióval, örömmel, szexualitással, mindannyiunkban lappangó mazochizmussal és szadizmussal; megpillantjuk, amit akkor látnánk, ha észrevétlenül átléphetnénk a lakások falain: a lélek minden torz titkát.

– A Pisti a vérzivatarban *sem maga* választotta?

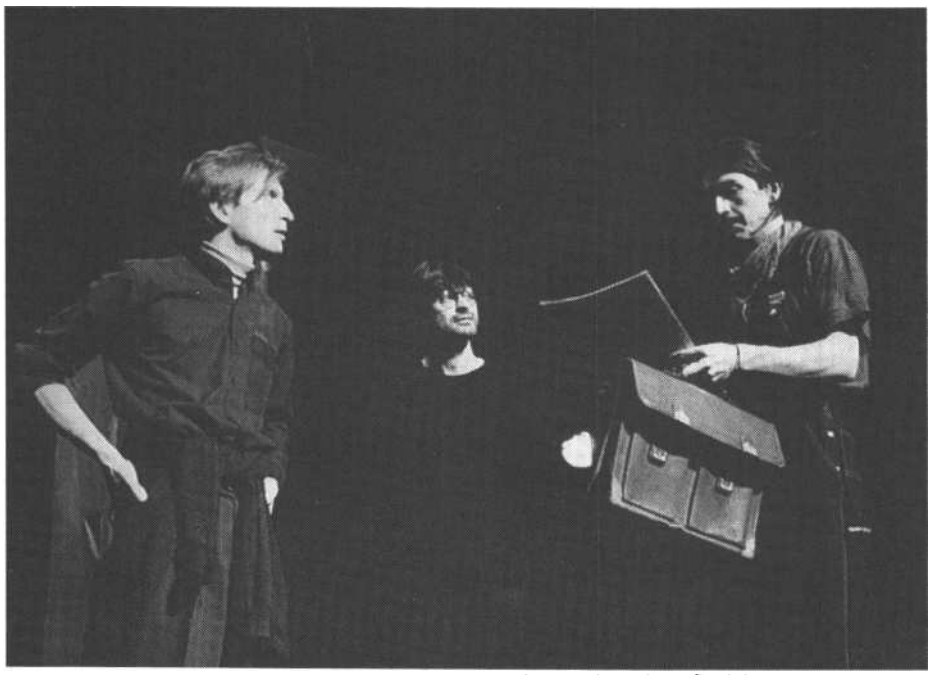
– De, azt igen. Én ugyan nehezen és vívódva választok darabot, de *a* Pistivel megpróbálhattam kifejezni a magam monomániáját; lehet, hogy nagyképűen hangzik, de igazán mindig az izgatott, hol ami helyünk a huszadik század világában, hogy milyen szabályok szerint keletkezik jelenünk a múltból és belőlünk a jövő. Még a Zárójelentés című lemezem dalai is ezt firtatják. Né-ha arra gondolok, valahogy „genetikailag" bennünk van az a személyes emlékezetünket meghaladó múlt is, amit a szüleink, sőt a nagyszüleink éltek át.

– *Ezt az emléktartományt* kereste, *vizsgálta Örkény drámájában?*

– Ezt is. De még fontosabb volta darab szigorú őszintesége, hogy nem idealizál és nem vádol egyetlen nemzedéket sem, egyaránt elveti a kollektíve bűnös és a kollektíve bűntelen nemzet fogalmát. Örkény szemléletének és szerintem a történelmünknek is lényegét fejezi ki a mottó, hogy „hősök és gyilkosok vagyunk *egyszemélyben".*

Biztos bizarr, ha most azt mondom, hogy a *Pisti a* rendszerváltások drámája, pedig a darab épp azokról a pillanatokról szól, mikor ez az ember - vagyis ez a nép - belehalt a történelembe, majd feltámadott.

Jónás Rita (Egérke), Kakuts Ágnes (Giza) és Dobos Ildikó (Orbánné) a veszprémi Macskajátékban (Ilovszky Béla felvétele)



Mácsai Pál a Pisti próbáján (Sárközi Marianna felvétele)

- *Úgy érzi, hogy Örkény István* felhatalmazta *önt a végrehajtott dramaturgiai* változtatásokra ?

– Jóval kevesebb volt a beavatkozás, mint ahogy az első pillantásra látszik. Inkább csak rövidítettem, és két olyan egyperces került a darabba, ami eredetileg nem volt benne. A legtöbbet egyébként a darab expozíciójával, az első négy jelenettel kínlódtam. Egészen addig, amíg meg nem találtam a választ arra, hogy mi a funkciójuk, hogy miért éppen a vizen járó író jelenetével kezdi és miért a nemi felvilágosítással folytat-ja Örkény a jelenetsort. És miért kerülnek Pisti feleségei épp ezen a helyen a darabba? Miért nem mindjárt a történelemmel, pontosabban a Duna-parti jelenettel indít?

– *Kiváncsi vagyok a* válaszra! *Már* csak *azért is, mert volt,* aki bírálta, egypercesek laza szöve*tének,* sőt *füzérének tekintette a drámát.*

– Szerintem Örkény zseniális trükköt alkalmazott. Ezekkel a magánéleti történetekkel hozza személyes közelségbe későbbi hősét. A Pisti körül keringő nők is csak a darab érzelmi expozícióját szolgálják. Egyszerűen az a cél, hogy megszeressük Pistit, hogy azonosuljunk vele: hogy aztán a mi arcunkon is csattanjanak az őt érő pofonok, és hogy majd megbocsássuk az árulásait.

– Az előadás *jellegzetességét* mégis a törté*nelmi tablónak a jelenhez való* közelítése adja. *Már a bemutató estéjén akadtak olyan ítészek, akiket irritált, hogy a* rendező tovább *szőtte a cselekményt,* egészen a *választásokig.*

– Amikor Örkény megírta a darabot, átívelt a cselekménye a korabeli jelenbe, sőt a távoli, megsejtett jövőbe is. Ha más nem, az atomtámadás víziója alapot ad arra, hogy Örkény (és Madách) szellemében „továbbírjuk" a drámát.

- *Az egérinvázió a finálában* eléggé hátborzongató *jövőkép. Amikor láttam,* arra *gondoltam: Mácsai Pál ennyire* pesszimista *lenne?*

– Szerintem ez is a szerző instrukciója.

- A *később színpadra* idézett *Mickey Mouse mintha oldaná* ezt a *lidércnyomást.*

– Az eredeti darabnak is többször van vége. Először akkor, amikor Pisti célul tűzi ki, hogy végre egy Pistivé váljék. Másodszor az egérinvázió által sugallt végítélet zárja le a történetet, hogy harmadjára megszülethessen a színpadon valamiféle - sokat vitatott - feloldás. A próbák során még azt terveztem, hogy a darab mindhárom végét hangsúlyosan eljátsszuk, és három önálló tapsrenddel zárjuk le az előadást.

– *Végül mégsem született meg* ez a *furcsa* változat. *Miért?*

– Később feleslegesnek tartottam. Arra gondoltam, hogy eléggé kifejező látvány a színpad-képbe beúszó, lila Barbie-villamos.

– Biztos, *hogy mindenkinek az?*

– Számomra mindenesetre olyan volt, mint egy gyomronrúgás. Mármint a valóságban, amikor először láttam a Körúton. Szándékom szerint ez a jelenet arról szól, hogy bizonyos hagyományainkat, jelképeinket, például a pesti villamos sárga színét nem szabad eladni! De az előadás valójában nem ettől pesszimista - ha az egyáltalán.

– Hanem?

– Szerintem az a legszomorúbb, hogy nem szerepel Rizi.

– *Vagyis* szerepel - *Gobbi Hildát halljuk hangszalagról,* a pesti *színházi ősbemutató felvételéről*

– Azén verziómból azért maradt ki ez a szereplő, mert ezt az előadást csupa fiatal játssza. Vagyis ez egy nemzedéki vállalkozás. Méghozzá ami árva nemzedékünké. És én nem ismerek olyan élő személyt, aki a problémáinkra érvényes választ tud adni, akinek a hagyományát megítélésem szerint folytatni érdemes. Nem fogadok el - de mondhatnám azt is, hogy nem fogadunk el - jóslatokat.

– Az előadás tele *van példaképpel, Igaz, egyik-másik* eléggé *ironikusan vagy éppen polemikusan kerül megjelenítésre.*

– István királynak, Berzsenyinek, Gobbi Hildának én hiszek, az őket kisajátítóknak viszont nem. Innen a polémia...

– *És hogy kerül Berzsenyi Dániel Örkény színpadára ?*

– Örkénytől. A címbeli „vérzivatar" szóösszetétel Berzsenyi *A magyarokhoz* című verséből való.

– *Végül is, hogy állt* össze *képzeletében* ez a sok *különböző hangú és hangulatú emlékmotívum ?*

– Nehéz erről világosan beszélni. A racionalizmus és az objektivitás nem a színház dolga: a színház érzéki-érzelmi „televény". A felkészülés során többet hallgattam az ösztöneimre és az álmaimra, mint az eszemre. Ezért aztán, amikor az egyes jelenetek szimbolikáját nekem kell szavakban kifejezni, zavarba jövök. Egyébként ez a szabad - vagyis „felszabadított" - vizionálás is Örkénytől származik. Ő írja, hogy legtermékenyebb pillanatai az ébredés előttiek, amikor szürreális összefüggések támadnak a valóság és a fantázia között. Innen származnak az előadásban látható „szabad asszociációk". De végeredményben a történelmet is úgy éli meg az ember, mint érzéki-érzelmi benyomások halmazát. Nem tudományosan értékelt tények maradnak meg bennünk, hanem indulatok, sokszor a fények, a szagok vagy az időjárás. A személyesen átélt történelem ritkán tisztul a fejekben objektív valósággá.

– *Örkénynél a* vaskos valóság és *a szürreális* lebegés *együtt jelenik meg. Ez teszi a* többi *között elbűvölővé Rizi alakját. A maga* előadásában *Rizi, éppen mert Gobbi Hilda hangját egy néma gyerekangyal kíséri, abszolút szürreális.*

– Rizi egy, a túlvilággal kapcsolatot tartó jósnő és egy pesti kofa keveréke. Mi megidéztük az előadásban az első, az igazi Rizit. Szándékom szerint ez a megoldás: játéka halállal. Az a tény, hogy ma Gobbi Hilda „velünk játszik", a darab szellemében jelzi, hogy aki meghal, bármikor feltámadhat. Ha gyengül is ezzel a megoldással a szerep kettőssége, ha hiányzik is így az a bizonyos kofa, nagyon felerősödhet a szellemi, a „megfoghatatlan". Márpedig ez a transzcendens vonal alapvető a darabban - ennek mentén halad a főszereplő.

– *Gondolom,* számolt *azzal, hogy egyesek kifogásolhatják a* választásokra utaló *jelenetnyílt politikumát.*

– Én nem „szavazok". Épp csak Örkénnyel és Pistivel értek egyet, én sem akarok többé ket*téválni.* Viszont ebben a világban élek, tehát mást sem látok, minta közösségek, sőt az egyes emberek kettéválását.

– *Ezért megy el az aktualizálásban odáig, hogy folyton kicseréli a színpadon* az utcatáblát? *Hiszen, ha jól figyeltem meg, akkor Pisti utcáját hol* Szent *Pisti utcának, hol Sztyepán utcának hívják, és végül „Istip"* nevét *hirdeti.*

– Szerintem minden pirossal áthúzott utcatábla egy Örkény-egyperces...

MAGYAR JUDIT KATALIN

PISTI A RENDSZERVÁLTÁSBAN

ÖRKÉNY ISTVÁN: PISTI A VÉRZIVATARBAN

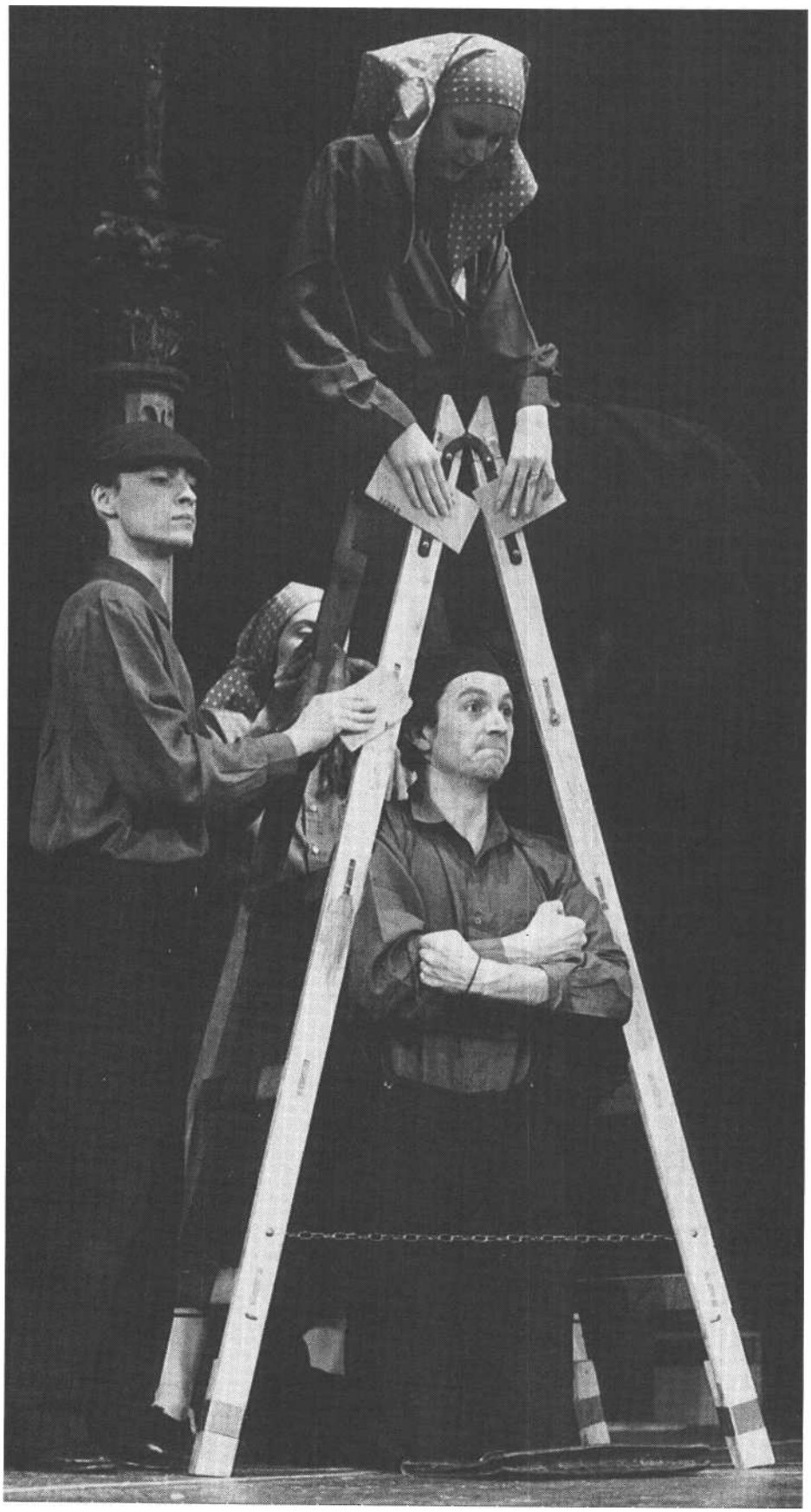
„A nevetés voltaképp sokkal mélyebb, mint az a bizonyos köcsögkalapos úr, aki hasra esik"
(Ö. I.: A nevetésről)

Mácsai Pál *a Pisti a vérzivatarban nagy* történelemvízióját *a* rendszerváltások sorozatának láttatja *a* Madách Kamarában. Ezt *a* koncepciót jeleníti *meg* Horesnyi Balázs díszlete, amely konkrét és egybenelvont játékteret varázsol a színpadra a *Sugárút-Andrássy út-Sztálin út-Magyar Ifjúság útja-Népköztársaság útja-Andrássy út* (remélem, *nem* felejtettem *ki* semmit) óriásmakettjének segítségével. Az út mint perspektíva a Hősök terébe torkollik (még Gábriel arkangyal is ott áll oszlopán a színpad közepén), csak éppen Pistiről van elnevezve, ezt variálják az újabb kurzusok idején más és más táblák, a Szent előtaggal kiegészítve, németesen, cirill betűkkel stb. A soknevű utca állandó hátterül szolgál a történésekhez akkor is, ha szobában vagyunk vagy falun; a változásokat néhány bútor és a szereplők egyenszürke jelmezét kiegészítő ruhadarab, kellék jelzi, melyek a zenekari árokba mint sírgödörbe hajigáltatnak a múlt rekvizítumaiként.

Az előadást dramaturgként is jegyző Mácsai Pál a darab szövegét saját igényei szerint szabja-varrja. Az ősbemutató óta eltelt tizenhárom év és a gyökeres társadalmi fordulat indokolttá is teszi a művel való szembenézést. Mácsai beavatkozása azonban felemásra sikeredett. Megfejt-hetetlen és esetleges, hogy miért maradnak ki *éppen azok* a jelenetek, amelyek kimaradnak, például az apróhirdetés és az idegenvezető, miképp hiányozhatnak az események megértéséhez fontos mondatok, és miért éppen a Budapest Orfeumból ismerős kabaréjelenet beiktatására volt szükség?

Jogos, hogy '56 nagyobb hangsúlyt kap az

Pisti: Dörner György



Jelenet a Pisti a vérzivatarban című Örkény-drámából

előadásban; Örkény, aki maga is részese volt a forradalomnak, a magyar történelem fél évszázadának felvillanó képei közé csak óvatosan illeszthette be *a polgárháború* eseményeit. Az utcai harcokról megemlékezik ugyan, de az azt követő megtorlásokról nem beszélhet; a halandzsa nyelvű koncepciós per helye logikátlan az eredeti szövegben: a személyi kultusz *múltával,* a Vákuum-Pisti ledöntése *után* következik Pisti tárgyalása és kivégzése, majd újratemetése és a forradalom. A rendező felcseréli a jeleneteket, ezáltal a Rajk-per helyett Nagy Imre tárgyalására asszociálhatunk; de Mácsai nem elégszik meg ennyivel: itt *piros a* vér a *pesti* utcán (vörös szerpentinek dobálása jelzi a lövedékeket, majd a szétterült papírszalagok befedik a flasztert), Pisti *drótkeretes* szemüveget tesz fel, kivégzése után pedig az őt jelképező összetekert pokrócot megkötözik és bedobják a gödörbe. Van azonkívül sok kis táblácska parcellaszámokkal ellátva, majd mindegyiket vöröscsillagos tányérsapka takarja el, beiktatva a kalapvásárló egypercest *(Választék).* Itt kérem minden be van mutatva és szájba van rágva. A korszak túldimenzionálttá válik a többi rovására, és ezáltal felbillen a darab egyensúlya.

Örkény maga is utalt Az ember tragédiájával fennálló szerkezeti párhuzamokra. Mácsai nemcsak észreveszi a kihagyásos dramaturgiájú, tézis-antitézis elvére épülő két darab egymásra rímelését, de kombinálja is őket. A Dunába lőtt áldozatok felett a néző legnagyobb megdöbbenésére Éva monológja hangzik fel a *Tragédia* londoni színéből: „Mit állsz, tátongó mélység, lábaimnál!...". De nem hiányzik az Úr hangja sem: Rizit a szó szoros értelmében túlvilági hang helyettesíti, özvegy Varsányiné szerepét ugyanis Gobbi Hildára osztották.

A gesztus az előadás egyik dramaturgiai, technikai és rendezői problémája. Ehhez Rizit mint cselekvő személyt ki kellett iktatni több jelenetből, pedig ő nemcsak vátesz, hanem megosztott, sokarcú személyiség is, akárcsak a Pistik. Testi mivoltát egy Fellini-filmből szalajtott keménykalapos angyalka hordozta, éles fénnyel megvilágított szék helyettesíti. Transzcendenssé zsugorodott szerepe funkcionálna, ha valóban égi hang lenne csupán. Ám a színészek úgy tesznek, mintha Rizi valóban ott ülne az üres széken, s ezáltal az ötlet *nem* működik: művi és nehézkes dolog szituációt teremteni, párbeszédet folytatni egy magnóhanggal; ráadásul Gobbi lassú, patetikus beszéde élesen elüt a többi szereplő játékstílusától. Különösen kilóg a lóláb, ha a hangszalagon nem érthető szöveget az élő szereplők készségesen megismétlik.

A stilizálásra törekvő játékban sok az ügyet-

Dörner György, Galbenisz Tomasz és Juhász Róza (Koncz Zsuzsa felvételei)

lenkedés, túl hamar lepleződik le a rendőr hátára festett sarló és kalapács, a szédítő magasságról álmodozó rendőrfőkapitány pedig furcsa módon még a sámliról való leugrálást is csak imitálja. A poentírozott rendezésbe még „posztmodern" színházi idézetek is bekerülnek: *A három nővér* búgócsigájára, *az István, a királyra,* a kaposvári Pisti-előadásra és a Tom Jonesra való utalások csak a bennfentesek számára jelentenek humorforrást, mások számára érthetetlenek maradnak.

Mácsai ötletei rátelepszenek Örkény szövegére. Ha a New York-i főrabbi Pistiben véli felfedezni a Messiást, és azt mondja, „Hozzák be a csipkebokrot", az önmagában groteszk, ám ha ekkor egy csipkefátyollal borított ágat állítanak elénk, az egyenlő a vicc hatványra emelésével, s már nem is az eredeti poénon nevetünk, hanem az adalékán. Viccet nem lehet röhögve mesélni, a bohóc is csak fapofával játszhat. A látványos színházra való törekvés nem helyettesítheti a gondolatot. Hiába mondják fel a darab mottóját kétszer is, hiába citálja Berzsenyit egy kisfiú, hogy imé, innen származik a *vérzivatar,* hiába készült Mácsai hosszú ideje e rendezésére, keze alól kabaré, brettli kerül ki, ahol „fecseg a felszín, hallgat a mély".

A Madách zsinóron rángatott, jobb sorsra érdemes színészei a rendező által kiötlött koreográfiát tanulták be, *játékra* már nem jut energiájuk. A hol brechtire, hol mesejátékra hangszerelt, de leginkább unalmas előadásban Dörner Györgyis csak néha villan fel, s lassanként talál magára. Kizárólag Dengyel Iván nem hagyta magát megerőszakolni, ő az egyetlen *emberi lény a* színpadon; úgy találja el a groteszk stílust, hogy nem csinál semmit, csak természetesen viselkedik.

A legkényesebb művelet a darab befejezése. Szöveg hiányában kell kontinuitást teremteni a hetvenes évek és a ma valósága között. Mácsai a legkönnyebb utat választja: primitíven aktualizál. Tücsköt-bogarat, pártokat, választási kampányt összehord, jövőnkön pedig egy rongyos kabát víziójával ironizál. Az előadás ráadásul háromszor fejeződik be. A kalapos angyalka elmondja a Budapest apokaliptikus végéről szóló epilógust, de a „Hozott szalonnával egérirtást vállal özvegy Varsányiné!" pesti viccbe csomagolt, hátborzongató reményt sugárzó zárómondata nem elég a rendezőnek. Az angyalt agyonvereti az egerekkel, akik fenyegetően megindulnak a nézőtér felé (á la Gothár Diótörője), ám jön Mickey egér (az álruhás Pisti), és a szürke masszát egy rózsaszín Barbie-villamosba tereli. Most már elindulhatnak az angyallal a boldogabb (?) jövőbe.

Tanulság? A rendező hiába ambicionálja, hogy a klasszikus darabokra friss szemmel nézzen, a végeredmény nem új minőség, csak a napi aktualitás szintjéig ér el. Ilyesformán azt illusztrálja, miként lesz a vérzivatarból - patakvér.

Örkény István: Pisti a vérzivatarban (Madách Színház Kamara *Színháza) A változatot készítette* és *rendezte:* Mácsai Pál. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. Zene: Márta István. *A rendező munkatársai:* Polgár Ernő és Réczei Tamás.
Szereplők: Dörner György m. *v.,* Dengyel Iván, Moór Marianna, Juhász Róza. Galbenisz Tomasz, Illés Barna f. h., Kelemen Istvánt. h., Kerekes Viktória f. h., Farkas Dóra, Wéber Kata, Kovács Nóra, Kovács Máté.

KOVÁCS DEZSŐ

PÉLDÁZATOK AZ ÖNVIZSGÁLATRÓL

SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ KIRÁLY

Este hét felé már kihalt a Józsefváros. Papírcsomókat sodor a januári, fagyos szél a Keletinél nyíló mellékutcában, ahonnét zörögve gördül ki a huszonhármas villa-mos, hogy befúrja magát a kacskaringós, sötétlő utcákba. Álombéli negyedben, romos kő-falak mentén zötykölődünk, akárha Tarkovszkij Zónájához közelítenénk A kis Valentino álomvillamosán. Errefelé minden olyan idegen, valószerűtlen. Errefelé nem járnak jól öltözött premiernézők, csak a szél süvít, meg kóbor kutyák bóklásznak a villamossíneken. Aztán az egyik megállónál fölszáll B. kolléga, s együtt keressük a Független Színpadot a világvégi utcákon. Valamiféle gyárépület tornyosul elénk, a nyilak az udvar felé irányítanak, itt, a Fekete Lyuk tövében már toporgunk néhányan, bebocsátásra várva, hideg van, s utunkat állja egy magas vaskerítés, lelakatolt ajtóval. Akár kerítésmászó versenyt is rendezhetnének a legelszántabb színházbarátoknak, mormolom magam elé, míg előkerül valahonnét az ajtónyitogató néni.

Itt, a Golgota utca ipartelepének valaha tán szebb időket is látott kultúrtermében mutatta be a Független Színpad társulata Szophoklész *Oidipusz királyát,* Gábor Miklós rendezésében.

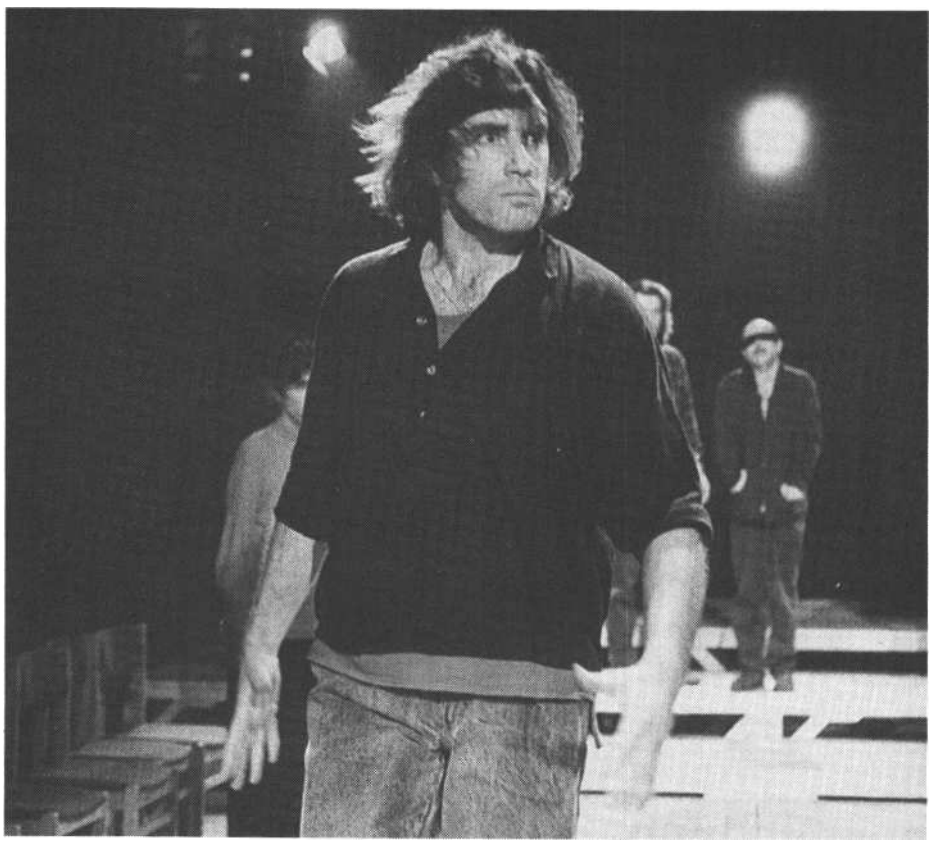
A lepusztult miliő s az egykori barokkos pompáját bronzcsilláraival őrző hatalmas kultúrterem kézenfekvően kínálhatta a rendezőnek a játéktér puritanizmusát s az előadás „szegényszínházi" alaphangvételét: akárcsak a Független Színpad egyéb produkcióiban, most is a díszletek nélküli, a közönség soraiba benyúló kifutón, farmeros, utcai viseletben lépnek elénk a szereplők, hogy eljátsszák, pontosabban felmutassák az antik sorstragédia máig időszerű példázatát.

A mese ezúttal arról szól, hogy Oidipusz, miközben a Thébát tönkretevő bűn eredetét kutatja, szinte önmaga számára is észrevétlenül sétál bele Teiresias és Kreon csapdájába, s fonja maga köré a tragikus vétség eltéphetetlen hálóját: mire rádöbben, hogy ő maga is bűnös lehet, már kiszolgáltatta magát a környezetének, s eltorlaszolta a visszavonulás útját, hiszen a város közössége és nyilvánossága előtt vállalkozott a drámai önvizsgálatra. Amelynek tétje ezúttal nem kisebb, minthogy szembe mer-e nézni a valaha öntudatlanul elkövetett bűnnel a közösség által tisztelt és trónra emelt ifjú király, s fiatal kora ellenére van-e benne annyi élettapasztalat és uralkodói-férfiúi bölcsesség, hogy részint levonja a szükséges konzekvenciákat, s megbűnhődjék, miután a fájdalmas igazság birtokába jut, részint pedig morális összeroppanás nélkül elviselje az isteni végzet által rámért sorscsapásokat. Oidipusz vívódásait csak fokozza, hogy valójában nem derül ki számára, „mindössze" a vak jövendőmondó jóslata teljesedett-e be felette, avagy előre kitervelt összeesküvés áldozata lett, amellyel ellenlábasa, Kreon - Teiresiast eszközül használva - letaszította őt a trónról. (A tragédia ilyetén értelmezését alátámasztani látszik az előadás zárójelenete: az önkeze által vakká nyomorított király hosszú vándorútjára indul, lányaira támaszkodva, ám Kreon nem oldozza föl a szörnyű bűnhődés terhe alól, vagy legalábbis nem csökkenti szenvedései súlyát, ha-nem vállon veregetve bizonytalanságban hagyja száműzetését illetően.)

Gábor Miklós rendezői értelmezésében az Oidipusz-történet felmutatása legfőképpen közösségi fogantatású *játék:* az egykori bűn egyszerre száll a városlakókra s az uralkodóra, individuális és kollektív tragédia tehát, melynek következményeit mindenkinek viselni és szenvedni kell, résztvevőknek és szemlélőknek egyaránt. A szerencsétlen sorsú királlyal szinte azonos drámai súlyt kap ekként a Kar, a thébai polgárok gyülekezete: a megjósolt végzet, az apagyilkosság és a vérfertőzés átka visszaszáll a közösségre, amely elveszíti egykori megmentőjét (bár ez a szál nincs kibontva az előadásban), s kap helyébe egy hatalmi manipulátor uralkodót.

A rendezőnek, koncepciója megvalósításához, alaposan át kellett formálnia, s némiképp redukálnia az antik drámatestet: a Független Színpad előadásából rendre elmaradnak a mitológiai hátteret jelző epizódok, marad a szikárrá csupaszított, krimiszerű oknyomozás s a pszichológiai dráma, Oidipusz nagyszabású önvizsgálata és vívódása önmagával. Az előadás sajátossága, s ez már részint a színészi alakformálásokból következik, hogy e pszichológiai dráma nem bomlik ki a maga összetettségében és szuggesztivitásában a játékban; a Kaszás Géza megformálta Oidipusz is inkább szemlélője,

***Oidipusz:* Kaszás Géza**



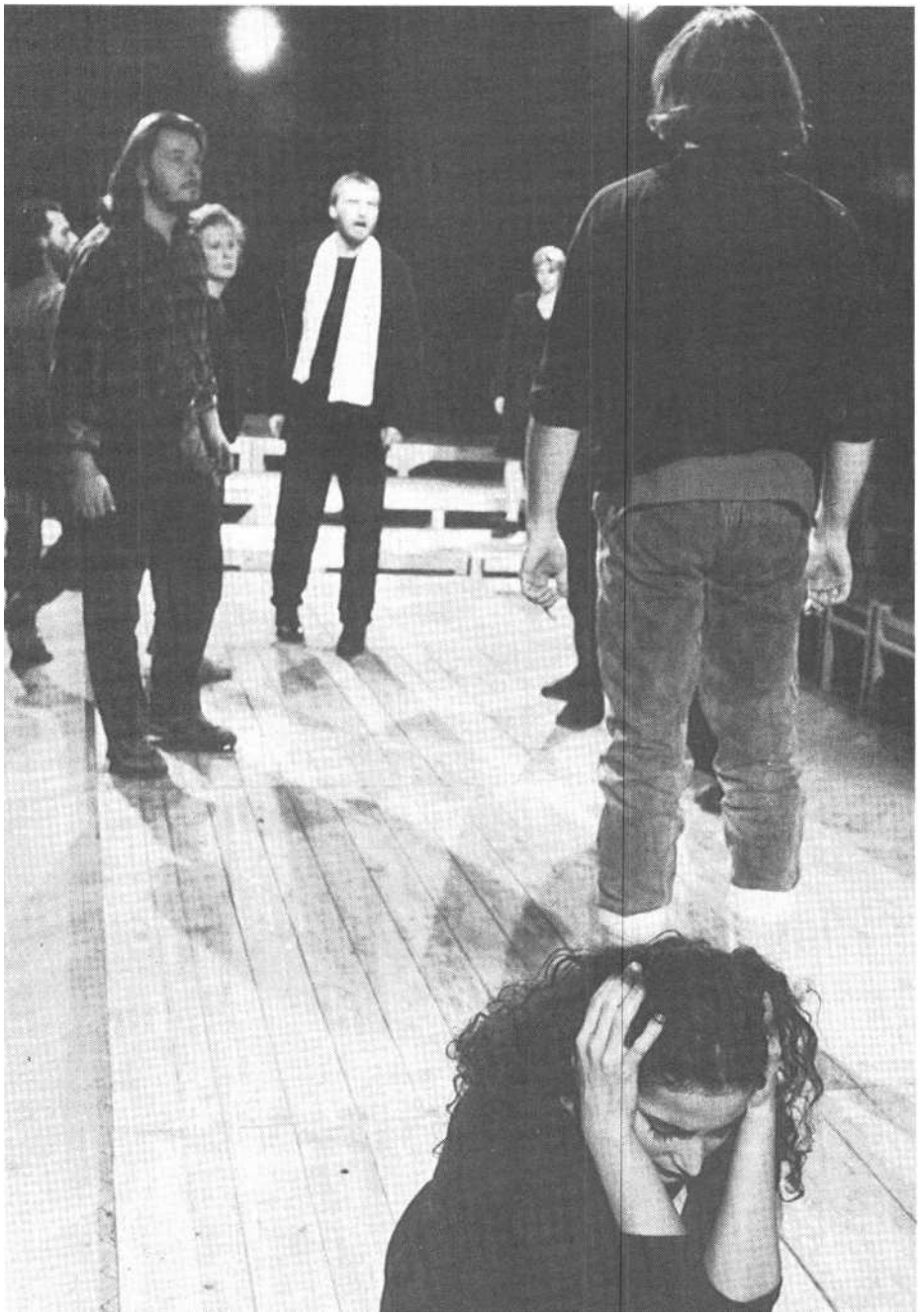
mintsem alakítója vagy átélője önnön sorsának: ugyan emberi szenvedélyek mozgatják, ám mindvégig érezzük: a végzet hatalmával ő sem bír dacolni, megrendülten elszenvedi, s kívülről szemléli a sorstragédiát - amely az ő emberi pusztulását is jelenti egyben.

A viviszekció karnyújtásnyira előttünk, testközelben zajlik: a kórus tagjai közöttünk ülnek, közülünk valók, s bármelyikünk lehetne thébai polgár vagy öntudatlanul vérfertőző apagyilkos; bármelyikünkkel megeshet holnap, ami megesett Oidipusszal, ha nem is mitológiai feltételek között. Hallatlanul fölerősödik ekként az előadás jelen idejű feszültsége; áthallások és aktualizálások nélkül is élés lüktet a tragédia, a játék tiszta gondolatisága és ismerős szerkezete pedig a maga immanenciájában fölidézni képes napjaink korszakváltásának emberi tragédiáit: az egykor elkövetett bűnök visszaszállnak elkövetőik fejére, s mindenki a maga erkölcsi mércéje szerint jogosult az önvizsgálatra.

Puritánul eszköztelen, sallangmentes színjátéknak lehetünk részesei a Független Színpad előadásán: a dráma előttünk és bennünk megy végbe, átélhetjük a tragédiát és szemlélődhetünk fölötte, közben eltöprenghetünk esendőségünk tragikumán és kacagnivaló kiszolgáltatottságunkon. E játékban mindenki szükségképpen egyenrangú, Oidipusz nem emelkedik a Kar polgárai fölé, *primus inter pares,* most épp ő van soron, de egyszer mindannyiunkra sor kerül. A színészi játék ennek megfelelően csapatjáték, s az egyéni alakformálások is csak az ensemblemunkától kapják meg jelentésüket és hangsúlyaikat.

Németh Gábor hűvösen intrikus Kreonja és megfélemlített Pásztora, Vass Évának a férjéért anyatigrisként küzdő lokastéja vagy Kolti Helga rebbenő tekintetű, szigorú-szépséges szoboralakja legalább olyan hangsúlyosan vesz részt a játékban, mint Kaszás Géza vonzó adottságokkal felruházott ifjú Oidipusza. Kocsó Gábor Teiresiasként bölcs és méltóságot sugárzó, Hírnökként mulatságosan fecsegő, túljátszott figurát formál, míg Bagó Bertalan thébai férfija társainak erőt és mértéket adó karvezető. Olasz Ági Oidipusz lányaként szinte csak az előadás legvégén, apja megvakíttatása után jut tevékeny szerephez, mégis mindvégig súlyosan van jelen: némán, rezzenéstelenül, ám feszülten figyel, testének finom, apró moccanásaival, vibráló arcjátékával és szemvillanásaival kíséri és közvetíti a kibontakozó tragédiát.

A dinamikus és stílusában, formálásmódjában mindvégig egységes játék egyik alapdilemmája, hogy a valóban ifjú Oidipusznak ezúttal el kellene hitetnie velünk, hogy tulajdon, korántsem fiatal anyjához nemcsak királyként, hanem férfiként is vonzódik. Míg lokasté asszonyi, anyai kötődése és - már csak a fiatal férfi elveszíthetősége miatt is - rettegéssel átitatott szerelme színészileg kitűnően megoldott Vass Éva szenvedélyes megformálásában, addig az Oidipusz vívódásait egyébként érzékenyen közvetítő Kaszás Géza a dráma viszonyrendszerét módosító, a szereposztásból fakadó ellentmondást szükségképpen nem képes föloldani.



Jelenet az Oidipusz királyból
(Koncz Zsuzsa felvételei)

De hát ez már csak afféle kritikusi akadékoskodás. Aminél fontosabb rögzíteni: ez az Oidipusz-interpretáció az eddigi mélyrepüléses színiévad legegységesebb, távlatosan gondolatgazdag előadásai közé tartozik. Azzá teszi létrehozóinak makacs következetessége és elkötelezettsége a valódi színház iránt.

Szophoklész: Oidipusz király (Független Színpad)
Fordította: Babits Mihály. A rendező *munkatársai:* Bagó Bertalan, Tucsni András. *Rendező:* Gábor Miklós.

Szereplők: Kaszás Géza, Németh Gábor, Kocsó Gábor, Vass Éva, Juhász Károly, Bagó Bertalan, Both András, Kováts Kristóf, Józsa István, Beczó Árpád, Kolti Helga, Fehér Juli, Olasz Ági, Tallián Mariann.

GERÉB ANNA

OIDIPUSZRA VÁRVA

Jó, mindig jó jel, ha egy művész visszatér régi témájához, előveszi ki nem élt, nyugtalanító mániáit, eszméit. A legnagyobbak - szokták mondani - egész életükben egy nagy művet építgetnek. Nincs ez másképp folytonos alakváltozásai, átalakulása ellenére a színész esetében sem.

Gábor Miklósnak a hetvenes évek elején megformált Oidipusz királya színháztörténeti remeklés volt - a színészetnek egy olyan ritka, áldott pillanata, amikor a színpadi játékban a szemünk előtt tárult fel a magatartásba és érzelmek-be zsúfolt emberi lét végtelen mélysége.

Úgy tetszik, a hajdani Madách Színházbeli Szophoklész-előadás nem is volt különösebben megrendezve. Ádám Ottó csupán szcenikailag dekorálta a jeleneteket: az „egyszerűségében is impozáns", fennkölt templomi tér volt a keret, melyben a társulat „kort idéző", tarka gúnyáiban, ki-ki, ahogy bírt, küszködött a nehézveretű szöveggel és a meglehetősen elvont, idegen szituációkkal. De lehet, hogy nem is egészen így volt. A rendezés, mint olyan, már akkor is eltűnt, elhalt, amint Oidipusz megjelent a színen, először igazolva számomra az addig csak főként „összeférhetetlen" színészek által hangoztatott tételt: a színpadon a színész az úr, az egyedüli aktív tényező, mert hiszen ő van jelen, neki van akkor és ott ideje-tere, hogy fantáziáját működtesse, és hatalma, hogy hatását érvényesítse. Feltéve, ha az illető élni tud és akar is hatalmával, azaz ha a szó legtisztább és legteljesebb értelmében szuverén, eredeti és erős egyéniség. (Ez az axióma ma még képtelenebb, mint annak idején, hiszen az ilyen nagy színészművészek kora lejárt. A „rendezői színház", a drámai revük és show-k, s benne az előre programozott, a távirányított színészi játék idejét éljük.)

De mi van akkor, ha az önálló, alkotó színész-művész rendezésbe fog?

Van némi ellentmondás a dologban, nem kétséges. Átalakítható-e a színészi energia más formába, szétosztható-e az individuális, egyedi színészi gondolat mások között? Beleplántálható-e, átmenthető-e *a színészi mű* távol-kívülállókba, hogy bennük valamiképpen újra egyesülve életre keljen?

Gábor Miklós nem most rendezett először. Ami azonban ezt a rendezését megkülönbözteti az eddigiektől, az az, hogy ha egyszer ő, a színész-költő az *Oidipusz királyhoz* nyúl, akkor az előadás tartalma, lényege benne összpontosul.

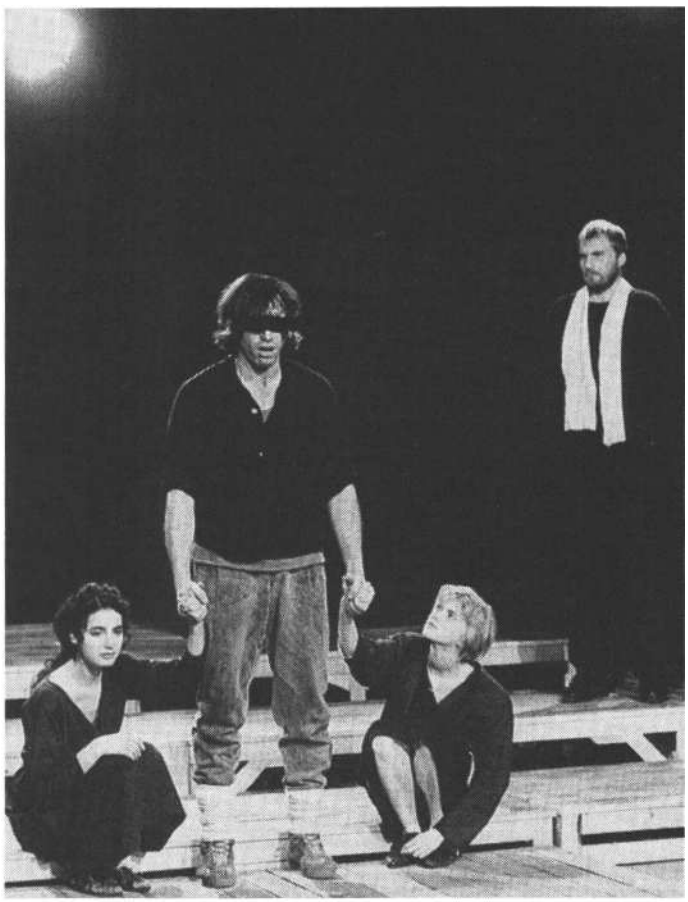
Gábor valamikori Oidipusza egymagában képviselte - avitt szóval élve - a „világegészet", a teljességet, amely rendkívül összetett, egymásnak feszülő ellentétekből szőtt, sűrű játékszövetben öltött valaha testet.

A konkrétság kedvéért - bármennyire antidialektikus is ez - ki kell húzni néhány „szálat" ebből a komplex, vérbő játékkötegből, s akkor talán érzékelhető valami az egykori teljességből.

Az alapállás: a már nem ifjonc, sokat tapasz-

Psota Irén (lokasté) és Gábor Miklós (Oidipusz) a Madách Színház előadásában

Olasz Ági, Kaszás Géza, Tallián Mariann és Németh Gábor a Független Színpad előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)



talt, hatalma és ereje teljében lévő, felelőssége teljes súlyát érző uralkodó nyilvánosan zajló, egyéni tragédiája, távolságtartó, mégis kitárulkozó lelki-magánélete.

A „belső *cselekmény":* szakadatlan intellektuális, szellemi munka (a nyomozás) és ennek érzelmi, lélektani vetülete, lelki folyamatai.

A stílus: stilizált, a klasszikus szoborszerűségből és a japán nó-pantomim gesztusrendszeréből komponált sajátos mozgás, az érthetőségre vigyázó, mindazonáltal emelt, indulatoktól gyakran deformált, nagy hangterjedelemben cikázó beszéd, hanghordozás. („Formalista csillogás" - hogy egy korabeli, tipikusan értetlen megjegyzést idézzek.) Mindezek a „nem természetes", elidegenítő elemek a legmélyebb átélésen, ha úgy tetszik, a pszichológiai színház érzelmi koncentrációján mint alapon nyugszanak. (Sztanyiszlavszkij és Brecht egyszerre! - Hogyan is lehetne másképp átélni az átélhetetlent?)

Ilyenformán Szophoklész tragédiájának fő konfliktusa a színészi játék ellentéteiben fokozódik tovább és izzik fel a végsőkig. Az időnként már fájdalmas vihogásra késztető torz-szögletes, lassú mozgás közben, emlékszem, állandóan magához vonzotta a figyelmet az a valami, amit Gábor Miklós, a belső feszültség tartása-levezetése okán szüntelenül gyűrögetett az egyik kezében. Közben pedig nemhogy nevetni, de lélegezni sem lehetett abban a dermedt csöndben, amely a hallatlan belső küzdelemmel kikényszerített tartás, a merev test és a bent egyre toluló, kilökődni kész szenvedély feszültségéből született. Mint például akkor, midőn Oidipusz páni félelemben, ugyanakkor reménnyel telve panaszolja el lokasténak nyomasztó kalandját, aki erre úgy húzza be őt maga utána palotába, mint riadt kölykét az anyaoroszlán. (Psota Irén egyébként olyan partnernek bizonyult, aki képes volt saját temperamentumos, izgalmas egyéniségét beszorítani a stilizált keretbe, s beépülni a Gábor által teremtett univerzumba.) Vagy gondoljunk a megvilágosodás előtti, szörnyű előérzettel terhes utolsó pillanatokra, amikor a Pásztorra (Pécsi Sándor) támaszkodva, őt lökdösve, Gábor elébe áll halálos ítéletének. S amint az fejére száll, addig jobbára komor, sötét arcán egy mosoly, igen, a „minden tisztán napvilágra jő" öröme villan át, amely a tragédia kulminációjában hirtelen megszépíti alakját. A szörnyű konzekvencia csodálatos kétsorosának „nyugodt", fojtott zokogástól dús elsuttogása után bekövetkezik az elviselhetetlenségig srófolt feszültség kisülése: Gábor, még torzabbul, mint valaha, meggörnyed, lehetetlen görcsbe rándul, arca megmerevedik, szája pedig néma üvöltéssel a fájdalomig tágul, és így rohan ki a színpadról.

Nos, körülbelül ilyen volt Gábor Miklós Oidipusz királya. S most, amikor húsz év után újból ráéhezett, nyilván ki kell élnie. Továbbjátszani - de mint rendező, másokba átültetve, másokon keresztül, másokban működtetve. Legalábbis én így képzelem.

És megint itt a kérdés: lehetséges-e ez? Átválthat-e egy ilyen színész rendezőbe anélkül, hogy meg ne semmisítené saját teremtményét, az alak lényegét?

Ezt kutatni bekéredzkedtem a Független Színpad próbáira is. Gábor Miklós Oidipuszát kerestem, lestem a szobaszínpad deszkáin futkosó ifjakban és leányokban. De ő nem volt ott. Mögöttem ült a nézőtéren. A „partvonalon" túl. És magában játszott. Ez nyomon követhető volt elmélyült arckifejezésének színeváltozásán, ideges rezdülésein. Néha kilépett, és magyarázott, igyekezvén átnyújtani érzelmeit, gondolatait, mintegy meghosszabbítva színészi fantáziáját. „A figurát ki kell találni" - ismételgette szelíden, merthogy az övé bizony ki volt találva, az első rezdüléstől az utolsóig. A kitalálás viszont a színész dolga - a Gábor-méretű színészeké, s nem a rendezőé. A rendező Gábor ezért nem hatolt be erőszakosabban színészeinek lelkivilágába, nem kényszerített rájuk konkrét mintákat. Oidipusz közelségét egészen más módon szándékozta megteremteni. Instrukciói következetesen arra irányultak, hogy minél közvetlenebb kapcsolat jöjjön létre Oidipusz egyéni sorsa és a külvilág között. A tisztán rendezői ötletek, szcenikai alakzatok, látványelemek nem érdekelték. Bensőséges, laza, puritán, szinte spontán előadást tervezett. A mai ruhák például nem aktualizáló jelmezek, nem célzások, nem „üzenethordók"; a távolságot hivatottak csökkenteni a játszók és a nézők között. A mai hangzást szolgálják a szövegben eszközölt húzások; „annyit mondj, amennyit érzel", szódíszek helyett értelmet. S végül ezt sugallják az egész termet bejátszó mozgások, a nézők közül kilépő, egyénített kórustagok és maga a berendezés is, a színpadot szorosan körbefonó székgyűrű. Itt helyet foglalva a nézők a játszókkal azonos áramkörbe kapcsolód-nak, azonos ritmusra lélegzenek, aktivizálódnak, hiszen a színészek az ő tekintetüket keresve, őket megszólítva beszélnek egymáshoz.

Gábor Miklós rendezőnek sikerült elérnie a közvetlenséget. Talán soha ilyen maiul nem hangzottak e versek. A nép előtt-között zajló családi tragédia is felsejlik, főképp lokasté sorsában. Vass Éva persze, a mai felfogásnak megfelelően, sokkal életszerűbb, közvetlenebb s egyszersmind légiesebb teremtés, mint amilyen Psota Irén kemény, a tragédia előtt már minden-re elszánt királynéja volt (mintha a Hamlet Gertrúdjának „foltjai" nyomasztották volna lelkét). Vass Éva viszont egy-egy pillanatra közel kerül a tragédia teljes birtoklásához, totális átéléséhez. „Nem természetes", „formalista" elemeket vet be a másküllönben kifejezhetetlen, az abszurditás határát súroló kétségbeesés közepette. Ami-kor rádöbben, hogy nem térhet ki a végzet elől, hogy utat kell engednie a legszörnyűbbnek is, a színésznő a végső kifakadás előtt leállítja, megakasztja az érzelmi folyamatot, és ebben a kimerevített állapotban menekül be a palotába.

A feszültség még sokáig ott lüktet a nyomában.

Oidipusz király tehát valahol itt van a közelben, benne van a részletekben. Nem támadt föl azonban a maga teljességében, fényes fenségében.

Úgy hírlik, legközelebb Hamletet fogják megidézni a Független Színpadon. De jó lenne találkozni vele...

ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

GYORSAN, HOGY ÉRTSÜK

SHAKESPEARE-DURRENMATT: TITUS ANDRONICUS

A Titus Andronicus nem tartozik Shakespeare kanonizált darabjai közé. Bár nagy a kísértés, most mégsem kezdek el arról elmélkedni, mit is jelent egy mű kanonizációja. Helyette leírom a tényeket: a *Titus Andronicus* szerzősége vitatott, keletkezési időpontja szintén, de azok az irodalomtörténészek is, akik végül elfogadják Shakespeare szerzőségét és az 1594-es keletkezési dátumot, kertelés nélkül leírják, hogy a darab kusza, a jellemek kibontatlanok, a cselekmény indokolatlanul hemzseg a vérfagylaló jelenetektől és tulajdonképpen olyan, mintha egy kezdő ujjgyakorlata lenne.

Bár nem tartom Shakespeare legjobb darabjának, mégsem értek egyet a *Titus Andronicust* illető fenti vádakkal. Kusza? Én úgy mondanám, hogy sok minden történik benne, és ha nem is mindig feltárt a történések rendszere, mégis, az

Titus Andronicus: Megyeri Zoltán (Csutkai Csaba felvétele)

egyik esemény másikra következése soha nem enigmatikus. Nem részletező? Valóban nem az, ám a nagyvonalúsága nem haszontalan; egy hatalomváltás erőviszonyai válnak láthatóvá. Rém-dráma? Erről van szó. Akár rémtörténetnek is tekinthetjük az emberek együttélését.

Csaknem két évezred ösztöneivel a génjeinkben úgy hisszük, hogy - többek között a politikáról is - mindent tudunk. Bár meglepő tapasztalataink meg-megcáfolják, mégis hiszünk sokattudásunkban, miközben kíváncsiságunk nem múlik. Nem az események, hanem azok értelme érdekel bennünket. Ne legyünk képmutatók - valóban sokat tudunk. Tudjuk, hogyha valakinek kedve támad a hatalomhoz és némi erő is adatik neki, akkor ez emberek életébe, nyugalmába kerül. Azt is tudjuk, hogy ilyenkor mindig van, aki őt támogassa - vérre, javakra éhes tömeg. Még leírni is zavarba ejtő, olyan jól ismerjük mindezt. Ám, ha a világról - végső soron magunkról - akarunk beszélni, ezekről az evidenciákról kell, hogy szóljunk.

Első leírt mondatom óta a nyíregyházi színház Zsótér Sándor rendezte *Titus* Andronicus-előadásáról beszélek. A darabválasztás, a játékmód, a két forrásból összefont végső szövegkönyv juttatta eszembe ezeket a gondolatokat.

A viszonylag kicsi teremben nincs megemelt színpadtér, nincs függöny sem. Első pillantásra áttekinthető állványrendszer a díszlet, ami megemelt részén teret és járható folyosót képez, alul pedig barlangot, plüsskövekkel kirakva, meg árkádsort. Része még a díszletnek egy matrac, amit egy mozdulattal ki, illetve be lehet rántani a színre, valamint két, sátorszerű tetőt képező vászonsáv a mennyezetről aláfüggesztve. Egyik tónusos tojáshéjszínű, a másikat antik életképeket ábrázoló reneszánsz festmények színeire festették. Rajta Róma részlete, melyre egy óriási talp készül rálépni éppen. Tehát minden nagyon egyszerű. A díszlet nem hiteget: nem Rómában vagyunk, hanem színházban, nem barlangban, hanem szivacsok között. Ez máris tetszik. Tisztességes játékot játszik Ambrus Mária, a díszlet és jelmeztervező: hát persze, hogy nem barlang, de arra kér bennünket, hogy gondoljunk most egy barlangra. Tudja ő is, hogy sokat tudunk. Arról csak egy mondatot írok, hogy természetesen a színészeken egyszer sem látunk tógát, bár be vannak öltözve a játékhoz, ki-ki a történet szerint tarkán, józanon, fegyelmezetten. Nem állítanám, hogy szép, amit így együtt látok, de nem is hiszem, hogy ez volt a cél. Elsősorban következetes akart lenni a díszlettervező és a rendező.

Mivel igyekszem pontosan leírni, amit érzékeltem, ki kell térnem arra is, hogy mindebbe a következetességakarásba szorult némi makacsság, valamiféle dafke. Nemcsak a látványnyal kapcsolatban éreztem így, hanem az előadás egészével. Mintha védekezésbe (vagy éppen támadási készenlétbe) kényszerülne, ami más, ami eltérő. Persze érthető ez a gesztus, mégis némiképp zavaró. Eltereli a figyelmet a játékról. Kiemeli az előadást saját közegéből és színházszociológiai kontextusba emeli, ami viszont jóval érdektelenebb tárgy, mint az előadás maga. Azáltal, hogy leírom mindezt, persze túlzok is kissé, mégis inkább ezt teszem, mintsem hallgatok róla. A makacsság eme jelenléte még egy fontos dolgot kiemel: az alkotók bizonytalanságát. Az eltérés, a másság még nem természetes nyelv itt, hanem erény. Pedig annak, aki biztos saját játékstílusában, saját rendezői jelrendszerében, nem lehet semmi ennél magától értetődőbb. A magát ismerő, magában bízó társulat számára nincs más nyelv, csak az, amit ő beszél. Az ilyen társulat nem hátat fordít, nem fittyet hány más stílusokra, hanem egészen egyszerűen csinálja a sajátját - a többiek mellett. E mostani nyíregyházi előadás mintha a többiek ellenében történne, és ez a rakoncátlankodás megmosolyogtatja az embert. Mert vissza a már leírt mondathoz: mindent tudunk. Nemcsak a politikáról, a hatalomról, de a színházról is. Játszottak és játszanak mások is így színházat. Nem hőstett a nyíregyházi előadás, hanem munka, meglehetősen tisztességesen elvégezve.

Zsótér Sándor két forrásból dolgozott. Shakespeare-ből és a Shakespeare-t átdolgozó Dürrenmattból tulajdonképen egy harmadik variánst hozott létre, amelyben mindkét mű részletekben szerepel. A legegyszerűbb logikai művelet mintájára Zsótér darabfelfogása nem más, mint a mód, ahogy a két forrást vegyítette. Ez a vegyítés - én legalábbis így értelmezem - aktualitásra hajlás és aktualitástól való eltávolodás kettősségében áll. Dürrenmatt Shakespeare-t a XX. századra adaptálta, elvetette Shakespeare retorikáját, egyszerűsítésekkel jóval didaktikusabbá változtatta a darab dramaturgiáját, és jelenetek hozzáadásával mintegy tovább forgatva az idő kerekét, az árulás újabb lehetőségeiről, új hatalmakról beszél. Andronicus ellen tör Saturninus, saját fajtája, római. Segítségére van Tamora, a hadifogságba esett, de római császárnővé lett gót királynő. Római római ellen, gót római ellen. Aaron, a mór, Tamora fekete ágyasa örökös cselszövő Tamora szolgálatában. Fekete fehér ellen. Lucius, Titus fia szövetséget köt Alarich gót fejedelemmel, Rómát és családját megvédendő. Gót gót ellen. Alarich győzelemre viszi Luciust, majd megöli és kiadja a parancsot: „Koncoljatok fel minden rómait!" Gót a római ellen. Ez Dürrenmatt paradigmája, és Zsótéré is. Shakespeare korábban zárja saját paradigmáját. Nála nem ölik le a gótok a rómaiakat, szövevényesebb a dramaturgia, homályosabb is esetleg, kevésbé magyarázó, mégis szellemdúsabb.

A nyíregyházi előadásban megmarad jó néhány Dürrenmatt ötleteiből: Alarich és Lucius, a gót és a római ironizáló szövetségkötése, Aaron, a mór feketeemancipációs beszédeinek egy része, mindenekelőtt pedig a darab tempója, ami egyértelműen Dürrenmatté. Az övé Shakespeareéhez képest gyorsabb darab, és éppen ilyen gyors lesz Zsótéré is. Itt érdemes kissé el-időzni: mit is jelent ez a gyorsaság? Nem jelent feltétlenül sietősséget, de felszínességet sem. A gyorsaságot én itt - ha szabad mondanom - filozófiának, megértési módnak tartom. A részletek nem érdekesek itt, az árnyalt karakterek, a sok ponton ízesülő történet sem. Széles, nagy mozgásokat, nem mindig indokolt, de azért meggyőző eseményeket látni a nyíregyházi színpadon. Álruha helyett álságos hangokat (a Bosszú lihegése), megalázottság helyett vonyítást (a rajtakapott Tamora), harc helyett kis összekapaszkodást és főként retorika helyett szövegközlést. Az egész történet mindenestül utalásossá lesz. Ez végtére érthető is. Nem tudok szabadulni a mondatomtól: mindent tudunk. Ennek a történetnek a mechanizmusát is. Nem is tudjuk másként nézni, mint ismereteink ismétléseként. Véleményem szerint a rendezés is ezt akarja. Ezért a gyorsaság. Itt semmi nem szorul részletező leírásra, csak előjátsszák nekünk a színészek a történetet - bumfordi középkori passiójáték, amelyet rokonszenvesen játszanak a nyíregyháziak. Így, bumfordi passiójátéknak értelmezve elfogadom a didaktikusságot is.

A gyorsasággal függ össze az eszköztelenség, a színpadi trükkök teljes mellőzése. Itt ledöfés helyett kézrátétel van, akasztás helyett gerendára csimpaszkodás, levágott fej helyett káposzta, véres kézcsonk helyett piros kesztyű. Ez meglehetősen következetes, bár nem veszélytelen vállalkozás. Ha nem hajszálpontos, ha nem revelatív e jelrendszer, eltűnhetnek a jelzett jelenségek. Elillan a félelem, el a megalázott kínja, a kisemmizett fájdalma. Nem írnám le, ha nem lenne meg ennek veszélye az előadásban. Mozdulatok, szünetek és intonációk kell, hogy a jelek mellé szegődjenek. Ha ez teljesül, akkor szánakozom és rettegek, mint Lavinia megerőszakolása előtt, és elmúlik minden félelmem, amint a gonosztevők ügyetlenül bevonszolják a plüssbarlangba.

Zsótér a tűzzel játszik: valódi és színészektől kért amatőr ártatlanságot állít a darab útjába. Nagyszerű gondolatokra vezethet ez, de sok hibához is.

Nekem Shakespeare lezáratlansága és szövevényessége beszédesebb, mint Dürrenmatt magyarázatai. Így Shakespeare védőjeként megkérdezem Dürrenmattot és Zsótér Sándort: mennyit lehet lefosztani a shakespeare-i retorikából? Pontosabban mennyit érdemes? Ez nem vád, sokkal inkább elgondolkodtató és - vélhetőleg - termékenyítő kérdés.

Nagyképű fényűzés, amit végül olvasóimtól és a *Titus Andronicust* játszóktól kérek: engedjék meg, hogy felsoroljam azokat, akik tetszettek az előadásban. Tetszett Zubor Ágnes merev arca, Földi László sokszor, Molnár Erika hangja, amikor a dívakirálynőt adja, Majzik Edit, ahogy a végén nevet és Bálint László, amikor ledarálja utolsó mondatait.

Titus Andronicus (Shakespeare és *Dürrenmatt művei nyomán) (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)*
Fordította: Eörsi István, Lévay József, Vajda Endre.
Díszlet- és jelmeztervező: Ambrus Mária m.v.
*Rende*zőasszisztens: Kókai Mária. *Rendezte:* Zsótér Sándor.
Szereplők: Megyeri Zoltán, Zubor Ágnes, Molnár Erika, Földi László, Tóth Károly, Horváth László Attila, Majzik Edit, Kocsis Antal, Bálint László, Lencsés József, Joó Gábor, Gyuris Tibor, Mészáros Árpád, Thuróczy Szabolcs, Turóci Izabell.

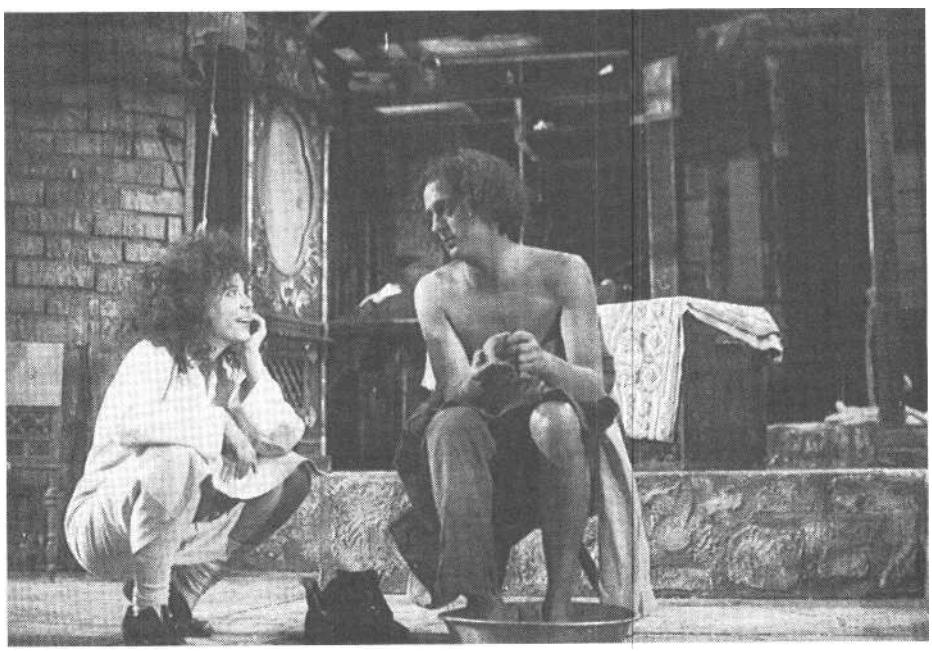
SZÉKY JÁNOS

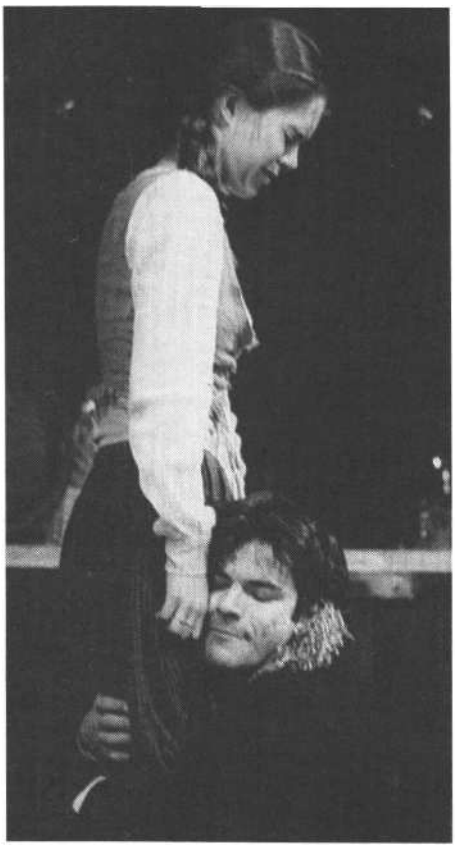
KELET KELTÁI

SYNGE: A NYUGATI VILÁG BAJNOKA

A baj ott kezdődik, hogy a magyar színpadokon e címen előadott mű *nem a* nyugati világ bajnoka. Synge századeleji komédiájának nagysága és már-már shakespeare-i tekintélye végső soron a nyelvből ered - abból a világvégi és archaikus, zenélő és bárgyú, istállószagú és poétikus angol (nagyon ír) angolságból, amely kikapcsolja az újkori, városi, középosztálybeli szalonpszichológia törvényeit, s ezzel a valószínűség/hihetőség fogaskerékrendszerét is valami másra cseréli, ami sokkal életszerűbb, ismerősebb és felháborítóbb. Dramaturgiailag ez úgy fest, hogy az angol anyanyelvű nézőt az első öt-hat mondat már puszta hangzásával is arról értesíti: ez egy másmilyen világ. Itt mindenféle váratlan eseményre fel kell készülni, és ezek úgy igazak, ahogy megtörténnek, nincs rá lehetőség, hogy ne higgyük el őket.

Illés Györgyi (Margaret) és Fazekas István (Christopher) a veszprémi előadásban (Ilovszky Béla felvétele)





Varga Klára és Molnár Péter a főiskola Synge-előadásában (MTI-fotó)

Az első és legváratlanabb ilyen esemény tehát - az ágrólszakadt fiatalember elmeséli, hogy megölte az apját, s egycsapásra a falu hősévé s a nők bálványává lesz - nem valamely mucsai közösség mókás társadalomlélektani aberrációja, hanem ebben a világban - azaz egy lehetséges emberi világban - teljesen normális fordulat. Ha pedig ez a világ érvényes - amire gyatránál jobb rendezés esetén minden esély megvan -, akkor *A nyugati világ bajnoka* nem is olyan nagyon vígjáték.

Ungvári Tamás - egyébként sima és mondható - fordításában e nyelv árnyékának az emléke van csak jelen. Meglehet, szükség volt egy előadható fordításra, s az átültetés puszta ténye is színi kultúránk hasznára válik. De ez egy másik darab. A magyar közönség az első mondatoktól fogva feladvány elé kerül: ki kell derítenie, miért ilyenek ezek az emberek, lehetnek-e ilyenek, hol és mikor, milyen szociális és etikai környezetben játszódhat az események sora - és mennyire lehet komolyan venni. Hagyján, hogy a felszíni réteg - az ír nemzeti önszatíra - idegen kulturális közegben úgy, ahogy van, elvész; de a magyar változatban egymást érik a *kognitív disszonanciák,* s ez előbb-utóbb *minden* előadásban szükségképpen kiütközik. Ha ez valóban a „Nyugati Világ", hogyan lehet ilyen józsefvárosian bunkó? Ha ez a világ *ennyire* durva és primitív, hogyan juthatott egyáltalán az erkölcs és a civilizáció valamely fokára? Ha Christopher Mahon csakugyan féleszű szélhámos, hogyan törhet ki belő-le időről időre a színtiszta és őszinte költészet? Ha Pegeen Mike tényleg pokróc falusi lány, hogy az ördögbe lehet pillanatok alatt belészeretni? A motivációs háló mindig kilyukad valahol.

Talán az is a dráma erejét mutatja, hogy mindennek ellenére megél valahogy Magyarországon is. A szerepek még így is jók, a játék még így is mentes a huszadik századi „magas" színműirodalomra olyannyira jellemző steril szögletességtől, nagyképű kiagyaltságtól. Az adaptálóra viszont az a furcsa feladat hárul, hogy a dráma pszichológiai rendszerén *kívül* megindokolja, miért is történik így minden, el kell helyeznie valahol - a nézőtérhez képest - ezt a „Nyugati Világot". A főiskolai vizsgaelőadás - Ádám Ottó osztálya és a rendező hallgató, Tasnádi Csaba - az egyszerűbb módszert választotta. Azon a bizonyos szociális és etikai térképen a néző kedvéért kijelölte a legkönnyebben elképzelhető helyet. Már a díszlet (Szinte Gáboré) is viszonylag otthonos látványt nyújt annak, aki eleget járt a nyolcvanas évekbeli budapesti sörbárokban; s habár a szöveg szerint eleinte éjszaka van, derűs reflektorcsóvák tűznek be a díszletablakon; és poénra érett pillanatokban tehén bőg, kakas kukorékol, malac röfög. A címhez illően nyugatiasított parasztvígjáték ez, amit - ha jól észleljük a jelzéseket - nem kell mindenestül komolyan venni. Ennek az egyszerű felfogásnak határozott érdeme, hogy az ifjú Mahon többszakaszos átalakulása - kétbalkezes senkiből szerencsefiává, szerelmessé, igazi bajnokká, majd áldozattá, majd felnőtt emberré - lényegében hihető a köznapi ész számára is. Molnár Péter megnyerően s kellemes humorral játssza a figurát, akiben semmi különleges nincsen azonkívül, hogy el bírja viselni azt a *mindent,* ami megtörténik vele. Az egyetlen „lyuk" ebben az interpretációban az, hogy nem érthetjük: vajon miért bocsátkozik ez az együgyűen vagány falusi fiú olykor önfeledt költői futamokba - bár mint láttuk, ez legkevésbé a színészen múlik. További hátránya ennek az egyszerűsített változatnak, hogy a többi szerep egy-két alapvonáson túl nemigen válhat elevenné: merev marad Pegeen Mikeként Varga Klára; Káldi Nóra pedig kirívóan rutinos-és közhelyes - a viharvert özvegy Quinné szerepében. És még ebben a változatban is meghökkentő „ejtés" a hisztériás NEM!!! sikoly az utolsó mondat helyett, amely megerősítené, hogy a leleplezett Christy (figyeljünk a névre!) távozásával mégiscsak a hős tűnik el a Nyugati Világból.

Sokkal becsvágyóbb és *színházabb a* veszprémi előadás. A másmilyen világ jelzésében a sajátos nyelv szerepét egy „hozzáadott" látomás pótolja. Miközben a szereplők gyakran emlegetik az akasztófakötelet, Horgas Péter díszletében „damoklészi lomtár" függ a kocsma népének feje fölött, a biciklitől a boronáig - olyan hétköznapi univerzum ez, amelyben mindenki fél. Nem ismeretlen dolog. A synge-i lélektani rendszer éppenséggel a magyar néplélektől sem idegen - és itta „népet" a szó leginkább újkori és befogadó értelmében használjuk. (Sajnálatos, hogy a magyar nemzeti önkritikának nincs ehhez mérhető színpadi megjelenítése.)

A Lendvai Zoltán (f. h.) rendezte produkcióban idegesítő világot látunk - az ódry színpadinál jóval közelebb juthatunk az eredeti mű démoniságához. Ez azonban most inkább köztes-európai, mint kelta démoniság, inkább neurotikus, mint halálszagú.

Fazekas István kellő energiával és okossággal játssza a nem-egészen-suhanc Christophert, hogy érezzük: nemcsak az apai zsarnokság alól akar szabadulni, „szentebb" és érthetetlenebb hajtóerők is működnek itt. Sikeresen végig is sodornak mindkét részen, bár nem olyan erővel, hogy a fegyelmezetlenségek és színészi stíluszavarok - másoknál - olykor bántóak ne legyenek. Az általam látott előadáson a főleg középiskolás publikum értő sziszegésekkel és „na ne, ez azért sok"-megjegyzésekkel fogadta az öreg Mahont alakító Benczédi Sándor bolondetűdjeit; de Illés Györgyi - mint értelmiségien hisztis hanghordozású Pegeen Mike -, főleg az első részben, szintén valamicskét hozzájárult a kritikus azon első benyomásához, hogy „itt mindenki elmebetegre veszi a fazont". Ami végül is igen felületes értelmezés volna (igaz, beválna kulcsnak, esetleg egy jövőbeli magyar előadáshoz).

A veszprémi *Bajnokot* közvetítette a televízió, nem méltatlanul. Bár az igazi, mélynyugati adaptációra még várni kell. Talán sokáig.

John Milligton Synge: A nyugati világ bajnoka (veszprémi Pető ti Színház)
Fordította: Ungvári Tamás. Díszlet: Horgas Péter. *Jelmez:* Bakó Ilona m. *v. Dramaturg:* Duró Győző. *Zene*-szerző: *Vedres* Csaba *m. v. Rendező* asszisztens: Perkali Ilona. *Rendezte:* Lendvai Zoltán f. h.
Szereplők: Fazekas István, Benczédi Sándor, Bősze György, Illés Györgyi, Újhelyi Olga, Sashalmi József, Lang Rudolf, Nyirkó István, Dohos Judit, Tóth Rita, Gömöri Judit, Jampa Krisztina, Fábián Zsolt, Kecskeméti Róbert, Pataki András, Tóth Lajos.

(Ódry Színpad)
Díszlet-jelmez: Szinte Gábor. *Rendezte:* Tasnádi Csaba f. h. *Szereplők:* Molnár Péter, Dengyel Iván, Varga Tibor, Varga Klára, Bajomi Nagy György, Káldi Nóra, Boross Zoltán, Tóth Sándor, Molnár Csaba, Czifra Krisztina, Vertig Tímea, Kiss Eszter.

STUBER ANDREA

SZOLGASORS

GOLDONI: KÉT ÚR SZOLGÁJA

Hosszan tartó, csujogató taps köszöntötte a Két úr szolgája vígszínházi bemutatóját. Legalábbis magasabb szinten. Az emeleten és a karzaton ülők tomboltak a lelkesedéstől, miközben a földszintiek kíváncsian tekergették a nyakukat. Próbálták kifigyel-ni, kik azok a huncutok, akik miatt még mindig itt tapsolunk illedelmesen, holott szívünk szerint már elindultunk volna haza. Mostanában mind gyakrabban fordul elő, hogy efféle véleménykülönbség támad a nézőtér különböző régiói között. Én többnyire a földszintiekhez húzok.

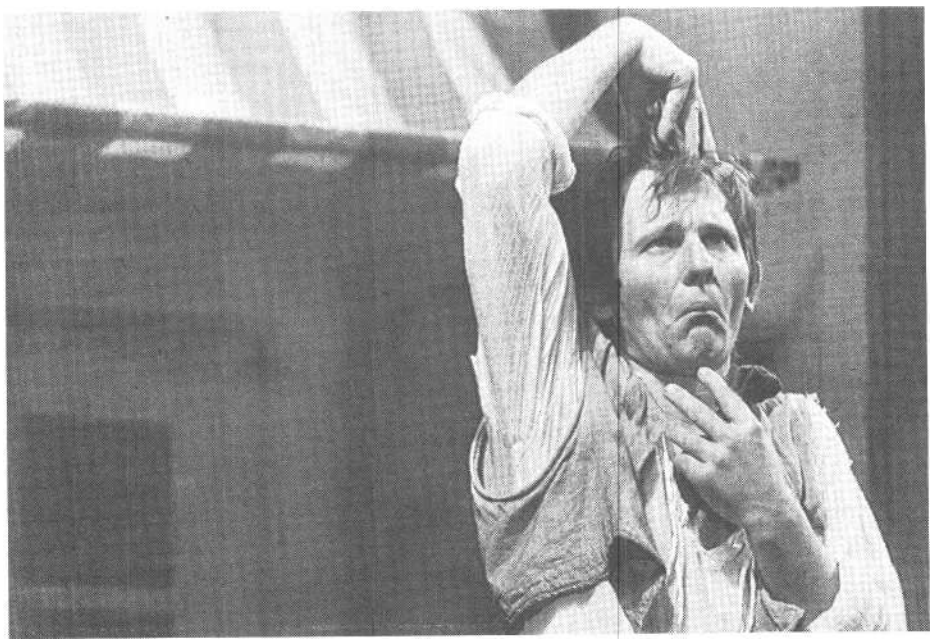
A Vígszínházban például úgy láttam, hogy Goldoni vígjátékának előadása igen kevés átütő erővel bír. Mintha bennrekedt volna a színészekben a játékos kedv. Vagy ha kiszökött is, nem jutott túl a rivaldán, Talán beszorult a színpadkép sikátorai közé. Fehér Miklós fordulatos, látványos Velencét tervezett - akár a Romeo és *Júlia* Veronájának is elmenne a díszlet -, komplett házak erkéllyel, repkénnyel a falon, kanálisok, hidak. Mozgalmas, derűs helyszín, s Marton László rendező mindjárt a kezdésnél körbeforgatja, hogy hangulatos életképeket mutasson. A csatornából halat fognak, az erkélyen lepedőt teregetnek cserfes ifiasszonyok, a suszter gumitalpú cipő sarkát kopácsolja szorgalmasan. Csupa reneszánsz életöröm, valóságos dolce vita. Itt, az azzuro ég alatt boronálja össze Pantalone és Lombardi dottore Silviót és Claricét. Itt téblából az Arlecchino-figurától már elszakadó Truffaldino, s ide érkezik Beatrice, hogy a saját bátyjának adja ki magát.

Jönnek a színészek, s többen mintha félreértés áldozatai volnának. Pap Vera tévedésből nadrágszerepet kapott. Egyetlen pillanatig sem lehet férfinak nézni, minthogy két számmal kisebb mindenki másnál. Következésképp szegény Borbiczki Ferencnek Brighellaként vagy csukott szemmel kell szemügyre vennie az állítólagos Frederigót, vagy szellemileg vissza kell maradnia, ha percekig nem képes rájönni, kivel áll szemben. Ez a bántóan átlátszó álruhás csel voltaképp arra készteti az összes szereplőt, hogy valamivel ütődöttebb legyen a kelleténél. Méhes László Pantalonéját belesodorja a pojácáskodásba, Szalai Kriszta Claricéját sivalkodó hisztérikává teszi. Rudolf Péter pedig - heves vérmérsékletű, pukkancs Silvióként - még egy gálánsra koreografált vívójelenetet is végig óvatoskodhat a törékeny álférfival.

Mármost azt nem állítom, hogy a szereposztási tévedés az egyetlen oka az előadás vérszegénységének. Hiszen ezúttal még a szereposztási telitalálat sem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Mert Pap Vera - tőle szokatlanul bár, de nem érthetetlenül - erőtlen ugyan, ám ennél sokkal zavarba ejtőbb, hogy Szarvas József Truffaldinóként viszont érthetetlen visszafogottságot mutat. Márpedig Goldoni csavaros eszű szolgafigurája kétségtelenül illik Szarvas Józsefre. Ez a szerep az övé. (Bár úgy vélem, nem feltétlenül most kellett volna eljátszania, közvetlenül a *Leonce* és *Léna* Valeriója után.) S mégsem eredt benne szabadjára a fiatal, tehetséges színész humora, fantáziája. Sértően ötlettelen például a híres felszolgálási jelenet. Itt Szarvas valójában nem tesz mást, mint szaladgál két pont között, s közben elkap egy-egy tálat, melyről - a biztonság kedvéért - még csak véletlenül sem tudna lepotyogni semmi. Marton tuti kellékekkel dolgoztat; egybenőtt tányérhalmok és tálcára ragasztott műételek röpdösnek.

Seress Zoltánnak vannak pozitív törekvései: olykor megpróbál ironizálni az általa megformált Florindo felett, helyenként szívderítően parodisztikus vonásokat mutat. Olykor-olykor a rendezés is segíti ezt az életrevaló szándékot. (A boldogtalan szerelmesek kiugrani készülnek az ablakon, majd egymást megpillantván, úgy maradnak. Vagy: Pantalone és Lombardi - békítő szándékkal - beimádkozzák Silviót Clarice szobájába, majd a sikeres kísérlet után alig győzik onnan kiimádkozni a fiút.) Marton néha egészen belelendül. Az első rész végén szinte bohózati ritmusig és elevenségig pergeti fel az eseményeket. (Clarice bánatában beleugrik a kanálisba, majd Moby Dickként, vizet fújtatva ki-kiemelkedik az árból.) Azután a rendező újra fékez, lassít, üresjár, s mintha csitítgatná a színészeit is. Pedig hát e művében Goldoni vissza-visszakacsintott a commedia dell'artéra. Erősen számított a színészekre, hogy majd poénokkal, lazzókkal dúsítják a dúsítandót. Ám ha a szereplők szigorúan feladatteljesítenek, netán a rendező vitette ki a kellékessel a játékörömöt a színpadról, akkor a nézőtéren van 'ok elkámpicsorodni. Végtére is *víg játékról* lenne szó.

Carlo Goldoni: Két *úr* szolgája *(Vígszínház)*
A színpadi változat Harsányi Zsolt és Magyarósi Gizella *fordítása alapján készült. Díszlet:* Fehér Miklós. Jelmez: Bartha Andrea. Mozgás: Timár Tamás. *Vívás:* Gömöri Zsolt. *Világítás:* Móray Ernő. *Szcenika:* Krisztiáni István. *A rendező munkatársa:* Putnoki Ilona, Silló Sándor, Tóth András. *Rendezte:* Marton László.
Szereplők: Szarvas József, Pap Vera, Seress Zoltán, Méhes László, Szalai Kriszta, Harkányi Endre, Rudolf Péter, Kutvölgyi Erzsébet, Borbiczki Ferenc, Oberfrank Pál, Király Attila f. h., Selmeczi Roland f. h.



Truffaldino: Szarvas József (Koncz Zsuzsa felvétele)

TARJÁN TAMÁS

KÜLVÁROSHÁZA

SHELAGH DELANEY: EGY CSEPP MÉZ

Ha egy darab színháztörténeti múltja nem túlságosan rövidke vagy nem túlságosan hosszú, a szorgalmas kritikus esetleg elballag a múzeummá is lett Magyar Színházi Intézet dokumentációs tárába, elő-veszi a jegyzetfüzetét, és régi híradások, bírálatok mellett melegszik. Fiatal drámák általában vékonyka dossziéját kár kikérni (és a három-négy esztendővel ezelőtti újdonságok töredéké-re amúgy is illik visszaemlékezni), öreg drámák kötegeivel pedig azért nem érdemes vesződni, mert mire végére ér az ember, már rég megszűnt az orgánum, ahová írását szánta.

Nem a magam épp fölpislákoló szorgalmát kívánom dicsérni azzal, hogy Shelagh Delaney kedvéért elballagtam az intézetbe: egy kolléganő már javában melegedett az *Egy* csepp méz paksamétája mellett. Ez a hirtelen felszökő érdeklődés biztos jele annak, hogy tipikus középkorú színművet mutatott be a Merlin Színház. Az egykori angol dühös fiatalok bakfistársa több mint harminc évvel ezelőtt (és még tizenévesen) csapta oda a világszínház direktori asztalára kar-cos-káromkodós hangú újnaturalista drámáját. A naturalizmust sokszor szokták valóságfényképezéssé degradálni. Nos, annyi bizonyos: Delaney fotográfustanonc volt, s ez legalább annyira fontos, mint hogy - a sok változatban szállongó igaz legenda szerint - állítólag színházi jegyszedőként állítólag látott egy Terence Rattigan-művet, nagy hirtelen azt állította: ő ennél jobbat tud, hazament, és sipp-supp papírra ordította az *A* Taste *of Honey című* darabját. Állítólag. Állítva: a szociális kiszolgáltatottság, az egzisztenciális reménytelenség, a szeretet hiánya, az önző és figyelmetlen élethajsza, az erkölcsi érzéketlenség kilopja a szánkból a boldogság akár csak egyetlen cseppnyi édességét is. Az ifjú írónőnek a fájdalom és a vád e tömkelegéhez nem volt filozófiája (ezt későbbi alkotásaival *fénytelenül* igazolta), ám a testi-lelki nyomor ekkora halmazán, a föltépett külvárosi utcakövekből összerótt bari-kádon fönnakad a legridegebb szívű közönyös is. *Az Egy* csepp méz nem kevés tapasztalatból és rengeteg irigyelni való empátiával megformált dráma arról, hogy a hajdan talán jobb sorsra érdemes, ma már szinte gyógyíthatatlanul iszákos középkorú anya szétzilált életét éppen másolni kezdi kétségtelenül jobb sorsra érdemes tizennyolc éves lánya. Az egyszerre nyers és átpoetizált szociológiai és lélektani helyzetjelentés mára egy kicsit elöregedett (a kedvesen léha színes bőrű csábító és az ifjú hősnő másik szerelmetes barátja, a bátortalanul homoszexuális művész nyomában ma már biztosan fölsötétlene az AIDS árnya: mai rettegéseink csak az ezer év előttiekhez hasonlíthatók, nem a tegnapiakhoz), de ezt az igen jó, bár nem remek színművet még nagyon sokáig nem lehet nyugdíjazni. Ilyen értelemben középkorú tehát, amit a Merlinben látunk. A rendező, Hegyi Árpád Jutocsa pedig nem hagy kétséget: Delaney darabja az ezredvég Magyarországán vissza *fog fiatalodni*.

Az előadás a környezetet (Tony Richardson filmváltozatában a borzasztó-szürke manchesteri perifériát) nagyjából érintetlenül veszi át az eredetiből. Árvai György megfelelő be- és elosztású díszlete nem akarja „hazaköltöztetni" a szituációt. A valódi szegényesség és az imitált nyomor nem mindig a legmegfelelőbben elegyedik. A lomtárszerű, foghíjas, fakó lakásban a fény is ritka vendég. Hegyi Árpád Jutocsának sikerült a Merlin kissé túl széles színpadnyílását, így a látvány egészét, ferdén eső, pontszerű, epizódokat kiragadó, félerős vagy méregerős világításvariációkkal tagolnia. A fények mind arról árulkodnak - s ez döntő hangulati elem -, hogy ebbe az odúba és ezekbe az életekbe nem hatol el a Nap. *Az Egy csepp méz* mint az érzelmi sötétség és az érzelmi félálom drámája, hiteles és hatásos alak-ját nyeri el az így kiképzett és világított kulisszák között. Árvai egy-két robbanó, sikoltó színfoltról is gondoskodott (ilyenek a festéssel kacérkodó nagylányhősnő tehetséges, tarka rajzpacnijai: a lehetséges, de amorf kitörés jelei). Bozóky Mara jelmezei inkább az ízléstelenséget és az össze-hangolatlanságot keresik - hogy az összképből kibukjék a totális diszharmónia.

A jelleget kitűnően eltalálja Hegyi Árpád Jutocsa - a jellemeket már nem faragja elég kemény kézzel, nem hagyja őket elég szálkásra, eldolgozatlanra, idegesítően izgatóra. Egyedül Derzsi János nem enged az *ötvennyolcból* (1958-ban keletkezett a mű, körbevéve a többi dühös fiatal jelentkezésétől): az épp elvirágzó anyát „csak arra használó", de arra aztán használó otromba hímdíszpéldány szerepében bátran elmerészkedik a minden ízében taszító vegetatív lény ábrázolásának tűréshatáráig. Kifogástalan mesterségbeli tudással megy neki a böfögő széptevő, a hencegő kan és a még a cukorral sem törődő cukrosbácsi. Az eredeti figurához képest lejjebb szállított, alantasabb lumpent játszik, sejtetve, hogy pénzét sem tiszta kézzel szerezte. Derzsi a kívül-belül mosdatlan férfi pökhendi ostobasá-

***Timár Éva (Az anya)* és *Vasvári* Emese (A lány)**

gával még arra is választ ad, amire Shelagh Delaney nem: miért veszi feleségül ez a bájgúnár az anyát, miért nem fiatalabb nők ruhája alatt turkál.

Tóth József hasonlóképp elsőrendű lenne a hím- és nőnem közt tévelygő művészdiák figurájában, ám míg Derzsi dinamikus gesztusai és ritmizált hangoskodása megfelelnek a nagy terem követelményeinek, az ő leheletnyi mimikája, testtartásának finomságai és szinte külön életet élő bal kezének mozdulatai inkább televíziós közelképen érvényesülnének. A játékstílusok összefogottsága azért sem a legnagyobb erénye az előadásnak, mert a főiskolás Békési Kálid Artúr hangja és alakítása meg-megcsuklik, és uniformisa alatt nem egy rámenős, aztán olajra lépő sorkatona, hanem egy érzelmes amatőrszínházi versmondó szívét dobogtatja. Csak föltételezhetjük, hogy Hegyi Árpád Jutocsa instrukcióival sem állt ellentétben ez a puhább, olvadékonyabb játékmód, s persze az írónő is buzgón keverte össze festékes csöbröcskéjében az angyali és az ördögi tónusokat.

Az anya-lánya konfliktus megjelenítése Tímár Évára és Vasvári Emesére hárul. Tímár itt-ott csak rutinból futtatja a szerepet, egyszerűen azért, mert az ő művészi gazdagságának például nem lenne szüksége az alkoholizmus motívumára. Ettől függetlenül is tudná - és legjobb jeleneteiben tudja - nem szeretni fölösleges, öregítő, az ócska múltra emlékeztető lánygyerekét. A teljességet akkor éri el, amikor rebbenő pillantásokkal, a kapkodó, túlcsiholt öröm megnyilvánulásaival vallja be önmagának, hogy nem sokáig fog kelleni, már most is csak alig, dafke kell ennek a Derzsi-féle férjnek.

A főiskolás Vasvári Emese érezhetően épp annyira élvezi a mutáló hangokat is megbocsátó közönség rokonszenvét, ahogy azt tulajdonképp a kis hősnő, a fölcsinált Jo is megérdemli. Az ideges komolyság és a szeszélyes infantilizmus végletei közti csapongás biztató tehetségről árulkodik, és a darabhoz képest szinte többlet, hogy Vasvári a felnőtté válás képtelenségét is megérzékíti. Anyagi és erkölcsi, érzelmi és kommunikációs árvaságtól sújtottan milliónyi fiatal és felnőtt torpanhat meg az igazi emberlét partja előtt.

Molnár Ferenctől a Játéka *kastélyban:* az volt a „nyári Merlin". Azt angolul játszották. S maradtak anglománok, amikor a budapesti Városháza színházába, nem is olyan váratlan fordulattal, behozták ezt a külvárosi drámát.

A „téli Merlin" dérverte darabot prolongál.

Shelagh Delaney: Egy csepp méz (Merlin Színház; a váci Madách Imre Művelődési Központtal közös *produkció)*
Fordította: Kovács Kristóf. *Díszlet:* Árvai György. *Jelmez:* Bozóky Mara. *Rendezte:* Hegyi Árpád Jutocsa. *Szereplők:* Vasvári Emese f. h., Tímár Éva, Derzsi János, Békési Kálid Artúr f. h.. Tóth József.

KÁLLAI KATALIN

TESSÉK SZAVAZNI!

PAUL PORTNER: HAJMERESZTŐ

Az előadás kellős közepén föláll egy néző és szerényen kifogásolja, hogy Tony Whitcomb a színlap szerint a Hajmeresztő fodrászszalon tulajdonosa, jóllehet a történetből világosan kiderül, hogy csak bérli azt. Igazat adnak neki. Egy másik (szintén néző) betegesen ragaszkodik hozzá, hogy föltárcsázza Shubert szenátorék otthonát, ellenőrizendő Mrs. Shubertnek az édesanyjára vonatkozó állításait. Megengedik neki. A hívásra
Morton, a sofőr jelentkezik, ám a középkorú úr, akinek föltett szándéka, hogy porrá zúzza az ellenszenves szenátorné alibijét, Mrs. Shubert anyukája helyett a sofőr édesanyukáját kéri („Az édesanyjával szeretnék beszélni!"), s egy profikat megszégyenítő amatőr önelégültségével veszi tudomásul, hogy a drága mama már vagy hat esztendeje halott. Ő azt hiszi, hogy Mrs. Shubert mamájáról van szó, tehát Mrs. Shubertnek „annyi". Mi tudjuk, hogy a sofőré, és vadul röhögünk. (Hiába, kegyetlen állatfajta a miénk!) A szegény önkéntes rendőr meg a helyére kászálódik, és közben nem ért semmit.

Így folyik, folydogál a *Hajmeresztő* című bűnügyi társasjáték a Radnóti Miklós Színházban. Ha jól jön ki a lépés, hatalmasakat lehet rajta mulatni. Tegyem hozzá, nem csupán egymás hülyeségén. A megírt dialógusokban is van poén. (Keresztkérdés: És mi történt azután, hogy lehúzta a vécét? Válasz: A vécétartály szépen, lassan megtelt...) A dolog ugyanis úgy működik, hogy eljátszanak nekünk egy történetet egészen addig a pontig, amikor is a több mint bájos fodrászlány, Barbara Demarco fölfedezi a világhírű zongoraművésznő vérben ázó tetemét. Ekkor előpattan Victor Rossetti nyomozó, és ellentmondást nem tűrően fölszólít minket, hogy segítsünk az eseményeket rekonstruálni. Tényleg nem lehet neki ellenállni. Hosszasan rekonstruálunk. Mindezt -ellentétben *a Krimiben* tudós című össznépivel -- a legkisebb pénzjutalom reménye nélkül. Önkéntes alapon. Közben szünet, aztán újra rekonstruálunk, és azután jöhet a befejezés, amelyet - krimiről lévén szó, - nemigen illik részletezni.

Úgy tíz esztendeje valahol Amerikában Paul Portner elment vadászni, lőtt magának egy történetet, megírta. Bruce Jordan a saját ötlete alapján színre vitte, a közönség meg megette. Mért ne ette volna? A színlap kétórás felhőtlent sejtet, majd beváltja. Azt adja, amit ígér, illetve még annál is többet. Megkövesedett színházi konvenció foszlik semmivé azáltal, hogy a néző kedve szerint beleszólhat az orra előtt zajló történetbe. Mi több: egyenesen kérik rá, hogy szóljon bele. Az ötlet első hallásra is életképes. Hazai importőrjének, a színházigazgató Bálint Andrásnak, aki a rendezés feladatát is magára vállalta, már nemis maradt olyan sok teendője. Először is találnia kellett egy humoránál lévő showmant, aki képes úgy levezényelni az egészet, hogy közben kicsiklandozza a nézőkből a játék befejezéséhez szükséges információkat. Nos, a Radnótiban ki-tartóan vendégeskedő Kern András Victor Rossetti rendőrnyomozó szerepében tökéletesen alkalmas erre a feladatkörre. Akkor is, amikor csatornatisztító álruhában borotváltatja magát, és akkor is, amikor már civilbe öltözve *Mi* van?! felkiáltással csap le egy bátortalanul motyogó nézőre, pillanatra sem esve ki a laza modorú, ám éles eszű fószimat figurájából. Jó partnere ebben a Mike Thomas nevezetű alnyomozót játszó Széles László, aki nem egyszerűen az általánoshülye rendőrt mutatja, hanem hozzáad egy kis egyéniséget, amitől Mike Thomas még kellőképp bárgyú marad, de ott pulzál benne az ifjú rendőrnemzedékek fejlődőképessége.

Nem tört bele Bálint bicskája, stílusosabban szólva fodrászollója, további feladataiba sem. Színészei egytől egyig hétpróbás karakterformálók, ezt a -- minimum - hét próbát a rögtönzések közben állják ki, a közönség részéről őket ért inzultusok (értsd: gyanúsítgatások) következtében. Takács Katalin démonian ostoba Mrs. Shubertja olyan ártatlanul tudja a szemeit meregetni, hogy egy szavát sem hisszük el, Kerekes Éva Barbarájának az összes férfinéző a nyuszikámja, ráadásul olyan fölkorbácsoló erotikával nyuszikázza őket, hogy az ember képes a lehető legrosszabbat is feltételezni róla. Vonz-

***Kern András** és Kerekes Éva a Hajmeresztőben*

erőben Görög László Tonyja vetekszik vele, aki szerepe szerint szintén a férfiakra igyekszik hatással lenni. (Van ilyen hajlam. Fodrászok közt sem ritka.) Lengyel Ferenc Eddie-je látszólag teljesen egészséges régiségkereskedő. Bár kellőképp titokzatos ahhoz, hogy csak a legvégén derüljön ki, mikor mihez van hajlama.

A rendezőt dicsérendő még azt is meg kell említeni, hogy lehetőség szerint a legképtelenebb fordulatokra is fölkészült. Úgymint: Morton hangja a telefonban, vagy az a tény, hogyha már minden kötél szakad, akkor bejön a főnök, aki nem más, mint Bálint András, és Rossetti feljebbvalójaként a helyére teszi a dolgokat. Azt nehéz eldönteni, hogy a saját öltönyében jön-e be, vagy azt is Dőry Virág tervezte, mindenesetre a jelmezek egytől egyig remekek, Eddie snájdig öltönye, Rossetti nyakkendőtlen, ám jó minőségű lezsersége, a tapétát utánzó fodrászköpenyek; egyáltalán Mrs. Shubert nagypolgárian frivol átlátszó zöld-feketéje és Barbara vadítóan izgalmas munkaruhája akkor is ad néznivalót, ha a spontán játék éppen nem hajmeresztő. S mindehhez nem is lehetne megfelelőbb környezetet találni, mint a Szlávik István tervezte fodrászüzlet. Az ízléses és kevésbé ízléses részletek kimunkálásával Szláviknak sikerült megteremtenie az éppen ideillő riasztó ízléstelenséget. (Méregdrága sárgaréz világítótestek között egy böhöm bojler, amelynek a fordítógombja a ráfestett rózsaszín férfitest mértani közepén helyezkedik el.)

Mindeme tények azt látszanak bizonyítani, hogy a Radnóti előadása, legalábbis a maga nemében, kiváló produkció. Ráadásul még azt a szívességet is megteszi a közönségnek, hogy estéről estére a nézők kívánsága szerint változik a történet vége. Vagyis a befejezésre több verzió is van, a többség szavazata alapján játsszák el ezt vagy azt. Jó módszer. Az embernek egyenesen kedve támad, hogy átvegye...

(Három változat egy szerény írás utolsó bekezdésére, Bruce Jordan ötlete alapján.)

A. Emlékeznek még arra a nézőre, aki összes tudását a szenátorné leleplezésének a szolgálatába állította? Nos, ő volt az, akit a játék, lelkes közreműködését követően, már nem nagyon tudott lekötni. Miközben Mrs. Shubert, az édesanyjával töltött délután bizonyítékaként, a mama kórházi zárójelentését is körbeadta a nézőtéren, ő lehorgasztotta a fejét, és rögeszmésen ismételgette: de hát már hat éve... Még a ruhatárban is szomorú arcot vágott, mint aki meg van róla győződve, hogy ez az egész egy nagy humbug.

B. Végre valami új. Valami, ami humoros, izgalmas, érdekes. Teret ad az improvizációnak, amelyet már-már kiveszni láttunk, ugyanakkor nem folyik szét a történet, a legváratlanabb fordulatok ellenére is sikerül mederben tartani. Végre nemcsak nekünk játszanak, hanem mi is játszunk. És ez nem kis dolog. Hogy még mindig van kedvünk játszani.

C. Jól tessék figyelni! Megmondom, ki a gyil-

Kern András (Rossetti), Takács Katalin (Mrs. Shubert) és Kerekes Éva (Barbara) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Paul Portner: Hajmeresztő (Radnóti Miklós Színház) Fordította: Morcsányi Géza. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Dőry Virág. Zene: Novák János. *Világítás:* Wachtler András. A rendező *munkatársa:* Radnai Annamária f. h. Fodrászati szakértő: Almássi Manyi. *Rendezőasszisztens:* Balák Margit. *Rendezte:* Bálint András.
Szereplők: Kern András m. v., Takács Katalin, Kerekes Éva, Görög László, Lengyel Ferenc, Széles László.

kos. Az ötlet. Ez az ártatlannak látszó kis hamis. Mert előbb-utóbb elunalmasodik. Facsarhatjuk így, gyűrhetjük úgy. Es egyáltalán mi az, hogy a többség véleménye számít. Már itt is?!

Tessék szavazni!

MOLNÁR GYÖRGY

LEVÉLFÉLE AZ ÓZRÓL

Kedves szerkesztő barátném! Nemrégiben az a képtelen ideád támadt, hogy kilencesztendős leánygyermekemmel egyetemben írásbeli véleményt nyilvánítsunk egy színielőadás ürügyén. A Vígszínház Óz-produkciójára gondoltál. Úgy vélted, hogy sarjam, mert ifjonc, ezért ártatlan néző is, jómagam meg filmek rendezéséből tartom el (úgy-ahogy) kicsiny családomat, s minthogy e darab színre állítója filmrendező, bizonyára valami elmés írásmű kerekedik ki a dologból. Bár ellenálltam (ez alapvető tulajdonságom - mikor, minek, kinek - mindegy), tisztességtelen ajánlatodat Te több ízben megismételted, amelyet ez úton visszautasítok...

... de azért elmentünk a teátrumba.

Gyermek: Nagyon szeretek a Vígszínházba menni, mert nagyon szép színház kívül is meg belül is, még a neve is tetszik nekem, mert benne van, hogy csupa nevetés... és olyan darabok vannak itt, mint a *Fekete Péter* meg *A padlás,* más most nem jut az eszembe. És sok színész dolgozik itt, akiket szeretek...

Atya: Például a Katonában is vannak színészek, akiket szeretsz.
Gyermek: Az igaz, de a színház neve olyan komoly, hogy Katona...
Atya: (Szegény kecskeméti jogász, nem tud még önről semmit a mai sarj. Néha még összekeveri Vörösmartyt Weöressel, hiszen mindkettő neve rőtszínű. Majd idővel...)
Gyermek:... meg hát nem áll külön, nagyon belesüllyed az utcába...
Atya: Mi süllyed? Hova süllyed ami? *Gyermek:...* szóval egy épület, szerintem, ahová az emberek szórakozni mennek, ne ugyanolyan legyen, mint ahol laknak.
Atya: [Konzervatív lenne a kisded? Modern szülőnek maradi magzatja...?! Nem szül hitvány nyulat Núbia büszke párduca! Mi azt valljuk jó néhányan: színházat mindenütt lehet csinálni, bővíteni kell a kukucskaszínház adta lehetőségeket - ezek a korszerű gondolatok is vagy nyolcvan-kilencven évesek. Gyermekem már volt szoba-, pince-, padlás-, utcaszínházban, látott jelzett, stilizált, aktualizált, időtlenné lett díszleteket, jelmezeket, ült már lócán, térszínházi operaelőadáson, az Almássy téren (rend.: Galgóczy Judit) és sötét éjen a harmatos füvön, szabadtéri - Magtár Színház - előadáson, Kapolcson (rend.: Csiszár Imre). Meglehet, számára - korosztálya számára? - az a meglepő újdonság, hogy páholyban üldögélve szemléli, amint felgördül a bayreuthi függöny?]

Szerkesztőnő, szentem! - üzenetemet (message) add át. Szamár a végállomás: esztéták, kritikusok, drámaírók, barátaim! A Vígszínház, „az nem semmi"! Egy oly kor építészeti terméke, amikor más színjátszási igény és stílus uralkodott, de ez ma a székesfőváros legnagyobb nézőterű, ezerkétszáz fő befogadására képes játszóhelye, mint azt jól tudjátok.

Az Óz előadása kezdetétől a nézőkön, falakon, páholyokon fickándozó fénycsillagoktól mindvégig valami furcsa, sosem volt „déjá vu" (micsoda ellentmondás!) volt érezhető. Vagy ez csak a félig középkorú (vagy tán egészen az) néző impressziója? Gyermekkori emlékképek, hangok, hangulatok idéződnek fel, egy nagyonnagyon távoli, szinte csak kulcslyukon lopva megtekintett Amerika-image, amelyből még hiányzott a mindenáron való győzelmi tudat, a gyorsétkezdék uniformizáltsága, Tom és Jerry bárgyú agresszivitása, a sorozatban összeeszkábált közérthetőség. Egy kortynyi talán sosem volt Amerika: Paul Robeson hangja (dal az azóta megismert Show Boatból), fénykép egy floridai uszodából valamely kideríthetetlen eredetű rokon hölggyel a csúszdán (az azóta megismert Marilyn Monroe-s mosollyal az ajkán), „Tea for two" a Szabó-Beamter duótól (az azóta megismert No, *No Nanette* című musicalból), egy fiók mélyén üres amerikai cigarettásdobozok, egyiken egy teve képe (az azóta megismert egri dohánygyári termék, a Camel), meg Lucky Strike, egy megkapó hangulatú matiné az azóta végleg eltávozott családdal: Gershwin-koncert az Erkel Színházban '57-ben vagy '58-ban (az azóta megismert Köztársaság téren), egy újságkép a

Carnegie Hallból, egy mozielőadás - anyával-apával kézen fogva, amikor először újították fel az Ózt, Judy Garlanddal a főszerepben (az azóta személyesen meg nem ismert Liza Minnelli anyukájával), és hát a sokszor eldúdolt Szivárványdal.

Méhes László (Bádogember), Tahi Tóth László (Oroszlán), Pápai Erika (Dorothy) és Gálffi László (Madárijesztő) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Tahi Tóth László (Zeke), Pápai Erika (Dorothy) és Méhes László (Hickory)

Gyermek: A rendezésről azt írnám...
Atya: Rendezőkről vagy jót, vagy semmit.
Gyermek: Ez nem így van...
Atya: De!
Gyermek: Nagyon ötletes volt a rendezés, hogy olyan jól jött egymás utána tánc meg a zene, nem különült el, mint szokott. Érted?

Atya: Értem.
Gyermek: Mégis nagyon érdekelt, hogy mi fog történni, úgy izgatott, pedig nem izgultam egy csöppet sem, mert már láttam az Ózt meg a Wizt, az is az Óz története*, bár ott Dorothy nem találkozott Marwell professzorral, meg egy kicsit más is, de nagyon jó volt a rendezés a színházban.
Atya: Miért?
Gyermek: Csak. Nekem tetszett.

Szerkesztő barátném! Nem kertelek (rendező rendezőnek ez esetben nem vájja ki...). Azt szoktátok mondani, írni, hirdetni, hogy e honban színházrendezőként él és dolgozik három-négy világraszóló tehetség és hat-nyolc kiváló lebonyolító művész, és nincs tovább... Ez esetben a vizsgálódás tárgya nem vetődhet fel ily módon. Hiszen a mű, az Óz színrevitele speciális feladat a fenn már jelzett nem csekély méretű Vígszínházban. Nem hasonlítható, mondjuk, *A leláncolt Prométheusz* mai értelmezésének minősítéséhez vagy a „mellékszereplők kora" (Radnóti Zsuzsa kitűnő kötetének címét idézve) mai magyar hőseinek heroikus színreviteléhez. Vagyis Gárdosnál jobban ember nem rendezhette volna meg az Ózt a Vígszínházban. (Nem rokonom, nem ősöm, csak ismerősöm ő.) Nincs olyan perc az előadásban, amelyben ne lenne egy ötlet, egy világítási, színpadtechnikai variáció. Úgy vélem, hogy ma Magyarországon, ami színpadon e téren s e helyt megvalósítható, az itt meg is valósul. Az előbeszéd, a play-back és a fél play-back váltakozása csöppet sem zavaró, az előadás folyamatosan élvezhető. (Efféle vegyes technikánál ez még sohasem fordult velem elő e kis hazában.) A színművészek láthatóan nagy örömmel, felszabadultan, ám fegyelmezetten játszanak. A szereposztásnál nem tűnik fel semmi megalkuvás. (Nem kis esemény a mai ínséges időkben, amikor a budapesti előadásokon három-négy szerep kioszthatatlan, tehát rosszul kiosztott, míg vidéken, jó, ha négy-öt szerep osztható ki optimálisan.)

Gyermek: Az nagyon jópofa volt, hogy a Madárijesztő felemás zoknit hordott, meg hogy a hasából ki volt szedve a kóc... meg hogy a Bádogembernek kiskapu volt a ruhájára szerelve a szívénél, amikor még nem is volt neki, hogy majd legyen hova tenni, meg a fák, akikről tudtam, hogy nem fák, de nagyon beleillett az egészbe...
Atya:... egyetértek. A jelmezek pontosak, szellemesek és hordhatók voltak.
Gyermek: ...és az is jó volt, hogy a sárga utat először letakarták...
Atya: ...ez díszletügy már...
Gyermek:... nem baj...
Atya: Miért lenne baj?
Gyermek:... az is nagyon ötletes volt, hogy a sár-

*Sidney Lumet filmje, Diana Ross-szal a főszerepben

gatéglás utat mindig forgatták, így volt jó hosszú, különben rövidnek bizonyult volna...
Atya: Szeretem, ha ilyen választékosan fejezed ki magadat. (Hát bizony, nem lett volna rossz, ha egy picinyt eltűnt volna az a fránya sárgakockás út, mert kevéssé volt kellemetes, hogy rajta is táncoltak, meg mellette is, de ez nem tervezői, hanem színpadtechnikai adottság.)
Gyermek:... hogy a vasfüggöny volt az Óz vára, és azok a szemek ott...
Atya: A háttérmegoldás telitalálat. Gyakran egy hatalmas szem, máskor horizont vagy más, ahogy tetszik. (As you like it. Bocs.) Lenyűgöző az a tehetség, hogy évtizedek óta e helyt s e meghatározott térben dolgozó tervező, Fehér Miklós, így tud újítani. (Legutóbb Antal Csaba nyűgözött le hasonmód ezen okból - bár nála még rövidebb időről van szó - A játszma vége és Hobó József Attila-estje színképe kapcsán.)

Redaktor kisasszony! Szeretnéd, ha színművészekről írnék bírálóan letaglózó szavakat? Hát nem. Én a másik oldalon állok, az övékén. Különben pedig az itt fellépő valamennyi aktort szeretem (a szerelem vak?), s mindegyikükkel vagy már dolgoztam, vagy dolgozom, vagy dolgozni fogok. Láthatóan jókedvűen és nagy igyekezettel játszanak. Hogy nem mind táncol azonos szinten a táncosokkal? Ezt a koreográfia ügyesen megoldja. (Van reá honi gyakorlat. Lásd *Macskák.)* Hogy nem mind énekel úgy, mint a Wiz *(a* már idézett Lumet-film) világsztárjai? Könnyen elképzelhető, hogy azok a musicalszínészek meg prózai-drámai szerepekben maradnának alul.

Gyermek: Tetszett Dorka, mert úgy játszott, mintha kislány lenne, persze nehéz ezt elhinni, mert látom, hogy nem kilencéves, hisz én vagyok ennyi. Halász Jutkáról meg az jut az eszembe, hogy nem jutott eszembe, hogy ő énekel is, pedig először így ismertem meg, mint a többi gyerek, hogy énekel. A rossz boszorkányban meg az tetszett, hogy nem tetszett, hogy egyszer nagyon magas, egyszer meg nagyon mély hangon énekelt, de jó, hogy nem tetszett, hiszen azt akarták, mert ő volta gonosz. Meg jó dühösen jött a biciklijével is. Henry bácsi akkor tetszett a legjobban, amikor először ki akart állni Dorka mellett, és olyan jól csinálta, hogy nem tud mit tenni a seriff irata ellen. Óz akkor volt a legaranyosabb, amikor kijött a kocsijából a kis lábossal, mert olyan aranyos volt, hogy nagyon aranyos volt. A Cidripók mindenkit össze tudott cidrizni a színpadon is, a nézőket is, engem is picit összecidrizett. Az Oroszlánnál az tetszett a legjobban, amikor olyan jól elsírta magát, és olyan szépen behúzta a farkát, a Bádogember pedig tök... baromi jól táncolt, és tök jól mondta azt, hogy „biztos van szívem, mert azt hiszem, hogy megszakad". Hát a Madárijesztő. Ő volta kedvenc szereplőm. Biztos jó a szerep is, hiszen a Wiz-filmben a Madárijesztőt Michael Jackson játszotta...
Atya: (Óh, te ártatlan és tájékozatlan színháznéző kisded!)
Gyermek: ...nagyon szerettem a Madárijesztőt, olyan cuki volt, amikor azt játszotta, hogy terhes a kisegerekkel... és ha a Madárijesztő nálunk lakna, és mindig velem lenne, az olyan, de olyan jó lenne...
Atya: (Gálffi mindig kiváló színész volt, de mostanában valami egészen lenyűgöző formában van - vendégként is láttam itt-ott - bravó Gálffi! Vivát!)

Az előadás végén aranyszőke és azúrkék szemű leánykám, legkedvesebb (és egyetlen) gyermekem felém fordult.
Gyermek: Papa, sírtál?
Atya: És Te?
Gyermek: Én általában nem szoktam színházban sírni, de Te, amitől egy ember meghatódhat, mindig meghatódsz.
Atya: Hát, bizony, elpityeredtem...

(Amikor néhány nap elteltével megkérdeztem ifjú hölgyrokonomat, hogy miről szól az Óz, így felelt: „Hát el is mondják: Mindenhol jó, de legjobb otthon!")

Bár így lenne?! Az előadásban az is elhangzik, hogy ami nincs meg a házunk környékén, azt nem is érdemes keresni. Valóban erről szól e mű? Az 1939-ben készült Judy Garland-filmről így ír Magyar Bálint - nem a politikus, hanem a papája -: „A világhelyzetre vonatkozó keserű parabola. Persze a keserűség elhanyagolható, a nézőket csak az ötletes mesevilág érdekli." Egyébként a filmet az a Viktor Fleming rendezte, aki az *Elfújta* a szélt is, amely a rabszolgatartó délieket pártolja. Hm. Az 1978-ban készült Sidney Lumet-film, a *Wiz* pedig korszerűsíti a történetet, New York Cityben, a Coney Islanden Játszódik, s feketék a hősei. Ez inkább a szorongás, az elvágyódás története. Az Oroszlán nem csupán fél - élni fél.

Kedves szerkesztő barátném! Azért választottam kérésed elutasítására ezt az írásos módot, mert nem tudok az üzenetrögzítőddel társalogni, különösen fél percben nem, de a fenti sorokból bizonyára megérted, hogy miért nem vagyok hajlandó kritikát írni.

De ha e magánlevelet, amely alkotói munkásságomnak *nem* része, le mered közöltetni, hát esküszöm, hogy nem fogok sajtópört akasztani a nyakadba.

F. Baum-H. Arlen-E. Y. Harburg: Óz, a csodák csodája (Vígszínház)
Fordította: Békés Pál. *Dalok:* Sztevanovity Dusán. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Csengey Emőke. Koreográfus: Krámer György m. v. Zenei vezető: Presser Gábor. *Varázslatok:* Ungár Anikó. Asszisztensek: Putnoki Ilona és Tóth András. *Rendezte:* Gárdos Péter m. v.
Szereplők: Pápai Erika, Gálffi László, Méhes László, Tahi Tóth László, Harkányi Endre, Bárdy György, Halász Judit, Kútvölgyi Erzsébet, Fincza Erika m. *v.,* Farkas Antal, Bajka Pál, Várnai Szilárd f. h., Király Attila f. h., Selmeczi Roland f. h.

BABARCZY ESZTER

ÁLKULTÚRKRITIKA

JOE ORTON: AMIT A LAKÁJ LÁTOTT A KULCSLYUKON AT

Mondd meg, mi botránkoztat meg, s megmondom, ki vagy - ez az ostobácska szlogen járt a fejemben az előadás alatt. Mivel nem ragadott el a megbotránkozás L nemes dühe, volt időm azon tűnődni, hogy úgy látszik, bizonyos botránykövek gyorsan avulnak. Talán nem is szeret a közönség megbotránkozni? Úgy látszik, semmit sem szeret jobban: a tiltott gyümölcsöt a tiltott tett elkövetése nélkül megszerezni. Csakhogy a hivatásos botránkoztatóknak, ha művészetük korlátain belül akarnak maradni - s tanácsos, hogy azt tegyék -, nem könnyű a dolguk. A meztelenkedés és a nemi érintkezés szokatlan formáira való utalás mind nehezebben álcázható társadalomkritikának.

A dühös fiatalok idejében, a hatvanas években, amikor a szexuális forradalom volt terítéken, s amikor Joe Orton a darabjait írta, talán némi forradalmi töltetet is tartalmazott *az Amit a lakáj* látott a *kulcslyukon át.* Egy „mi" egyfelől, s egy „ti" másfelől, s a dühös „mi" szemébe vághatta a megbotránkozó „ti"-nek: ti sem vagytok jobbak, sőt annyiban még rosszabbak is, hogy be sem meritek vallani, amiről azt gondoljátok, hogy tilos bevallani. A megbotránkoztatóipar lényege

Vasvári Emese (Geraldine), Vallai Péter (dr. Rance) és Reviczky Gábor (dr. Prentice) (Koncz Zsuzsa felvétele)

azonban az, hogy - művészethez méltóan - illúzióval dolgozik: azt a finom illúziót kelti, hogy amit megles, azt tilos bevallani, mesterséges titkot teremt, hogy legyen mi után leselkednie. Voltaképpen művészeti voyeurizmus.

A Pesti Színházban megleshetünk egy pszichiátert (Reviczky Gábor), aki - egy sajnos kevéssé meggyőzőre sikerült jelenetben - megpróbálja szexuális szempontból is megvizsgálni titkárnőjelöltjét (Vasvári Emese), majd, miután kissé nimfomán felesége (Szegedi Erika) csaknem in flagranti kapja, igen racionális erőfeszítéseket tesz, hogy az ügyet eltitkolja, minek következtében többnembéli megszállottnak mutatkozó felettese (Vallai Péter) őrültnek nyilvánítja. Mindenki-nek van vagy lesz a cselekmény során titkolnivalója, amit mindenki racionálisan titkolni próbál, s ezért holdkórosnak tűnik. A feleséget zsaroló jobb sorsra érdemes kurafi (Békési Kálid Artúr) például önmaga kilétét igyekszik eltitkolni a Churchill hím-tagja után diszkréten nyomozó rendőr elől, ebből átöltözés következik - a darab végül egyetlen fergeteges transzvesztitabállá torzul, amelynek igazi csattanója a klasszikus ismertetőjel-motívum alapján egymásra találó idilli kiscsalád.

Orton darabjának ereje nem a társadalomkritikában rejlik, azaz rejlenék, hanem a pontosan szerkesztett, noha igen egyszerű, sőt brutális komikumban. Ez a fajta komikum pedig, szemben a botránykövekkel, nem avul el. Alapja az, hogy soha nem az történik, amivel kalkulálunk, minden cselekvés félbemarad, félreértődik és értelmetlenné válik, s minden kísérlet a korrekcióra újabb félbemaradó, félreértett és értelmetlenné vált cselekvést eredményez. Orton darabja a klasszikus börleszk elemeiből építkezik: aki felegyenesedik, az a képébe kap egy tortát, aki lehajol, hogy ezt elkerülje, annak a fejére lépnek. Ki ne nevetne ezen, még ha tudván tudja is, hogy kegyetlenül nevet.

Csakhogy a börleszk sajátos technika, amely mindenekelőtt pontosságot követel, pontosságot és bizonyos primitív realizmust: semmi sem lehet jelzésszerű, semmi sem lehet ironikus, semmin sem szabad enyhíteni. Ezt a fajta pontosságot és ezt a primitív realizmust hiányoltam a Pesti Színház előadásából: jelenetek sodrását (életképszerűség helyett), olyan szövegtudást, amely már az ijedt dadogást is megengedi, azt az állandó sikolyt, amely, minta kiválóan szerkesztett műsorfüzetből kiderül, az angol bemutató szereplőinek ajkán lebegett, s amely a nézőben börleszkhez illő sikító nevetéssé változhat.

Joe Orton: Amit a lakáj látott a kulcslyukon át (Pesti Színház)

Fordította: Forgách András. *Díszlet:* Horgas Péter.

Jelmez: Papp János. *Rendezte:* Lendvai Zoltán.

Szereplők: Reviczky Gábor, Szegedi Erika, Vallai Péter, Vasvári Emese, Békési Kálid Artúr, Cserna Antal.

ZAPPE LÁSZLÓ

SZENT HARAG ISTEN ELLEN

PETER SHAFFER: JONADÁB

Nincs veszettebb düh az intellektusénál. Az ösztönöket korlátozhatja az értelem, de mi szabhat határt az értelemből, a jól átgondolt belátásból fakadó szenvedélynek? Ez még akkor is fogas kérdés, ha gyanítjuk, hogy az ideológiai látszatok, a bonyolult okfejtések, levezetések mögött a tudat alatt lappangó érzelmek, haragok és vonzódások munkálnak. Jonadábot Peter Shaffer szerint ilyen intellektuális szenvedély vezérli Dávid és istene ellen. Dávid és házanépének pusztulására tör, mert iszonyodik a vértől, a pusztítástól, amit Dávid uralma hozott a népre. De lehet, hogy csak az oldalági rokon irigysége, kisebbségi komplexusa vezérli. Mindenesetre jól megideologizálja törekvéseit. S szemlátomást maga is hisz azokban az ábrándokban, amelyekkel Dávid fiait végzetes lépésekre buzdítja. Végül is mindegy, melyek az indítékai. Kockázatos és első, köznapi közelítésben fölöttébb erkölcstelen játékba kezd. Célja érdekében árulást árulásra halmoz, mindenkit beugrat és besúg, mindenkinek végzetes tanácsot ad.

A szerző ügyel arra, hogy hőse vétkeiben, kisszerű bűneiben is formátumos legyen. Mert lehetne Jonadáb egyszerű kukkoló, voyeur, akit ferde szenvedélye tesz naggyá, az a leküzdhetetlen vágya, hogy királyfiak és királylányok vérfertőző szeretkezésének tanúja lehessen. De ha így lenne is, annak sem volna jelentősége. Az ideológia, a társadalmi ábránd, az utópia, amit ehhez megalkot, amivel a királyfiakat „beeteti", olyan erőteljes, hogy eljelentékteleníti az indítékokat. A szöveg, a cselekmény magabiztosan kígyózik a különféle értelmezési lehetőségek között. Rendezői és színészi döntés kérdése, hogy az előadásban melyik kerekedik fölül.

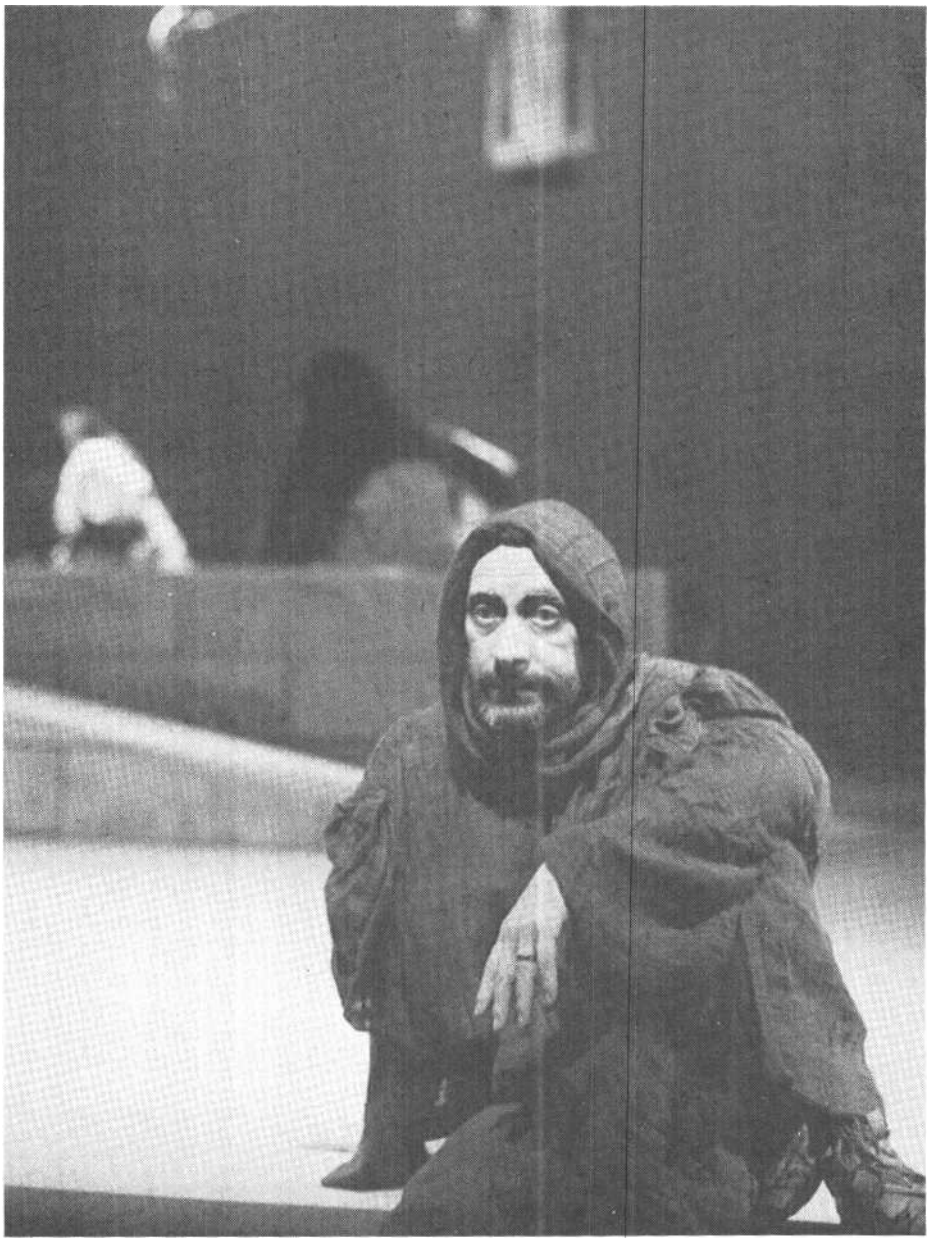
Zalaegerszegen, Balogh Tamás alakításában Jonadáb Isten elleni szent haragja dominál. Az intellektus megszállottsága, világundora,

szarkasztikus, rossz véleménye az emberekről, a dolgokról, a dolgok menetéről. Jonadáb folyton beszél a közönséghez, elmeséli és egyben kommentálja saját cselekedeteit. Agresszíven propagálja nézeteit. Nem mesél, hanem érvel, esetleg elemez. Meg akar győzni az igazáról, tetteinek, céljainak helyességéről. Magatartása logikus, szükségszerű, tehát elkerülhetetlen voltáról. Még lelki torzulásai is szerves részei ideologikus beállítottságának. Perverzitása leküzdhetetlen intellektuális érdeklődés, mondhatnánk, tudományos kíváncsiság. S beavatkozása is a dolgokba, mintha csak kísérletező szenvedélyből fakadna. Kihívásokat intéz Dávidhoz és Jehovához. Vajon miképpen reagálnak. Elpusztítják-e őt, a bűnök, vagy inkább a lázadás, a tagadás forrását?

Az eredmény döntetlen. Támár bosszúszomja túltesz Jonadáb eszén, a sértett asszony egyetlen gesztussal összedönti a bonyolultan kiagyalt és végbevitt cselszövényt. Miután Absolon megölette Amnont, s így bosszút állt rajta, amiért nemcsak meggyalázta, de utána még ellökte magától húgát, Támár nem lép vele egyiptomi módon testvérházasságra, nem hozza el Izraelnek az örök békét és boldogságot. Ettől Jonadáb nagyszabásúnak gondolt kísérlete megmarad gonosz, pusztító, véres gaztettnek, mert elmard az eredmény, ami visszamenőleg igazolhatná. De az mégsem tudható meg, vajon Jehova büntette-e meg ily módon a lázadó, a világrendet megváltoztatni akaró értelmiségit, avagy mégis őt igazolja a kifejlet; azt a kiinduló feltételezését, hogy üres, értelmetlen, értelmetlenül véres és aljas világban él? Mert Jonadáb alapvetően kétarcú. A hitetlenségből, a tagadásból épít hitet magának, abból táplálkoznak szenvedélyei. S ha ez a hite, ez az utópiája összeomlik is, a hitetlensége, a tagadása csak még erősebb, még megalapozottabb lehet.

A cinizmusnak e szélső pontjáig Shaffer már nemigen viszi el hősét. Inkább meghagy neki né-mi patetikus magasztosságot, szomorú elme-rengést saját és a világ csődje felett. Márpedig Jonadáb szarkasztikus, dühös humora jobb, mint méla bölcselme. Felszínes tréfáinak van mélysége, míg bölcselkedései általában köz-helyhalmazokat görgetnek hosszadalmasan. A szerző - egyébként bölcs üzleti számítással - minden néző minden igényét ki akarja elégíteni. Gondosan keveri ki a derű, a kajánság, a szerelem, a vér, a horror, az értelem és a szenvedély arányait. Ez a precíz, szakszerűen kiszámított teatralitás végeredményben azután kissé felhígítja darabjait.

Csiszár Imre Zalaegerszegen, Vayer Tamás puritán szépségű díszletében, Szakács Györgyi stílusos ruháiban, a színészi lehetőségeket és adottságokat ökonomikusan kihasználva rendezte meg az előadást. Balogh Tamás nagyszerűen játssza a címszerepet, kár, hogy amikor én láttam, nemigen sikerült korrekten elmondania a terjedelmes szöveget. Pontosan érzékeli, hogy milyen tempó illik ehhez az örökmozgó szellemhez, s keze-lába győzi is a sebességet, csak az ajka zavarodik bele folyvást a szövevényes ok-fejtésekbe. Zalányi Gyula Dávidja operettaggastyán, az atyai és uralkodói tekintély karikatúrája. A darab értelme ettől biztosan elszegényedik, de nem szűnik meg. S ugyanez áll Gazsó György Amnonjára, aki szó szerint igazolja apja szavait, miszerint Amnon az ő bikája. A testi erőn és tompa ostobaságon kívül mást nem sejtet. Egyszerű ostobaságból kapja be Jonadáb horgait. Farkas Ignác Absolonjában viszont megvan az a naivitás, tisztaság, lelkesültségre való készség, ami az utópia megértéséhez, befogadásához szükséges. Tóth Auguszta szeszélyes csecsebecséből válik az isteni bosszú eszközévé, miközben megmarad egy intellektuális játszma tétjének is. A megjátszott érzékiség, a tettetett szerelem jobban illik hozzá, minta végzet könyörtelen asszonyának szerepe.



Jonadáb: Balogh Tamás (Ilovszky Béla felvétele)

Peter Shaffer: Jonadáb (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)
Fordította: Julian *Ra. Dramaturg: Szántó* Judit. *Díszlet: Vayer* TamáS. *Jelmez: Szakács Györgyi. Rendez-te: Csiszár* Imre *m. v.*
Szereplők: Balogh Tamás, Zalányi Gyula, *Gazsó György,* Farkas Ignác, Tóth *Auguszta.*

EÖRSI ISTVÁN

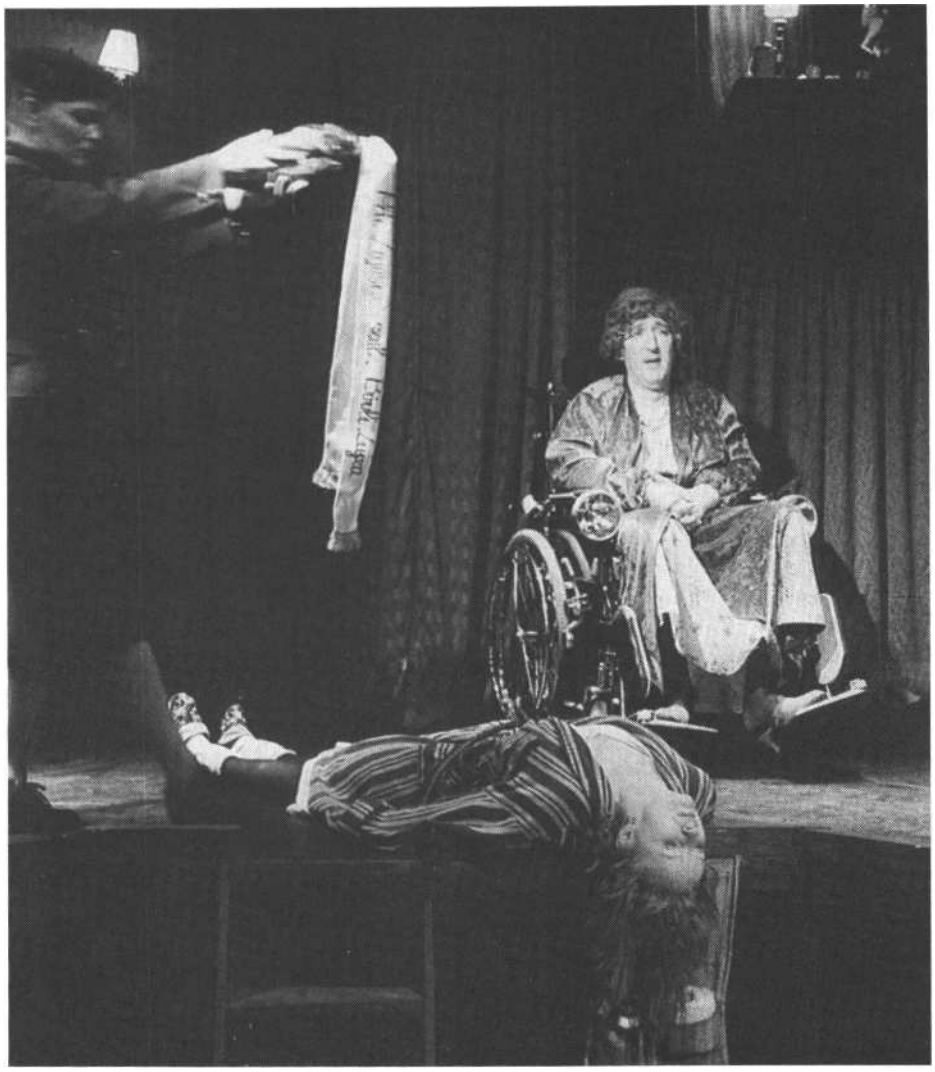
A TÚLÉLÉS BÁJA

Úgy gondolom, vannak olyan emberek - és mivel a művész is ember: olyan művészek -, akik számára a társadalmi igazságért való harc egzisztenciális kérdés. Elemi szenvedély, akár a létfenntartás, a szexualitás vagy a halál.

Politikumból semmiféle művészet nem táplálkozhat közvetlenül. Egy jó darab nem azzal hat, hogy politikai tényeket közöl, hanem az emberi viszonylatok ábrázolása révén. Ha igazán jó a darab, és a nézőben megvan a kellő odaadás, akkor átadja magát ezeknek az emberi viszonylatoknak. A drámaíró egyik dolga az, hogy nagyon konkrétan ábrázolja ezeket a viszonylatokat.

Azért rendezem meg a Sírkő és kakaót, mert tavaly láttam Egerben és Pécsett is, és embertelenül szenvedtem. Nemcsak az előadások mérsékelt színvonala miatt, hanem azért is, mert láttam, hogy a darabnak van egy rétege, amelyik rendkívül rosszul van megírva. Használhatatlan, mert beleragadt a hatvanas évekbe, nem tudott „továbbmenni" az idővel. Erre már Lukács György is figyelmeztetett, aki ott volt az ősbemutatón. „Megengedhetetlenül keveredik a groteszk az abszurddal" - ezt mondta. Én már ismertem őt, pontosan tudtam, hogy ez a megjegyzés mit jelent. Az ő kategóriarendszerében ugyanis a groteszknek megfelel valami, ami valóságos, az abszurdnak viszont nem felel meg semmi. Az csak egy kiagyalt valami, ami divatos lett. Ezt mint elméletet remeknek tartom, de rossznak, ahogy ő alkalmazta. Szerintem Beckett életművének és főleg a Godot-nak - amit ő mint abszurdot nem tudott elviselni - megfelel valami valóságos. Ha az embereknek nincs látható, követhető céljuk, akkor csodát várnak, és abból aztán lehet Hitler is, Sztálin is vagy bármiféle szörnyűség. De jó dolgok is születhetnek ilyen csodavárásból, például a szabadságharc. Lukács, aki teoretikusan zseniálisan megkülönböztette ezt a két kategóriát, nem vette észre, mennyi realitás van abban a becketti szituációban, hogy két ember vár valamire, teljesen reménytelenül. Van hatalom és van alávetettség. Az alávetettségen belül pedig van egy olyan szituáció - az emberi együttélés kényszere és lehetetlensége -, amely a modern drámairodalomban Beckettnél fejeződik ki a legerősebben. A két csavargó lehetne akár házaspár is. Majdnem biztos vagyok benne, hogy ők már többször nagyon fáztak és összebújtak - túl közel is; de most nem ez az érdekes, hanem az, hogy nem tudnak sem együtt lenni, sem külön.

Ez a helyzet azén darabom házaspárjával, Pitlékkel is. Úgy képzelem, hogy olyan keskeny ágyuk van, hogy csak egymáson tudnak feküdni,



Szilágyi* Zsuzsa *(Rendőrnő), Helyey László (Öregasszony)* és *Kubik* Anna *(Pitiné)* (Koncz *Zsuzsa felvétele)

mert másképp nem férnek el. Ennek következtében állandóan megkívánják egymást, de minthogy ez csak szokásból fakad, a vágy undorral vegyül. Az együttélés képességéről, képtelenségéről és kényszeréről van itt szó. Aki volt börtönben, tudja, hogy milyen összezárva lenni négy emberrel, akiket esetleg utál. Ez olyan rétege a darabnak, amelynek semmilyen aktuálpolitikai vonatkozása nincs, és - reményeim szerint - jól van megírva.

A hatalomról szólva azzal kell kezdenem, hogy a Dürrenmatt-darab öregasszonya az egyetlen konkrét személy, akire a megíráskor gondoltam. Ő csonkán, roncsként, csupán a pénz révén egy egész várost tart hatalmában. Az én Öregasszonyomnak - szegényebbek vagyunk Magyarországon - csak egy lakás jut, és ezzel úr minden fölött. Mikor megírtam, azt mondták, hogy azért nem lehet előadni, mert abszolutizálom a hatalmat. Azt állítom, hogy hatalom mindig lesz, és nem teszek különbséget szocialista és imperialista hatalom között. Végül be-mutatták ugyan, de tizenkét stúdióelőadás után levették a műsorról.

Ma viszont (ezért gondolom, hogy ez a viszonylat jól van megírva) arra gondolunk, hogy egyfajta tartós viszony elnyomó és elnyomott között kifejleszthetí a szabadságra való képtelenség állapotát. Ez a viszony nemcsak külső kényszerekből táplálkozik, hanem abból is, hogy ezek az emberek hosszú ideig elhitették magukkal, hogy ez nekik jó. Életüknek értelmet ad, hogy szolgálhatnak valamit, és ebből később majd valami nagyszerű is kikerekedhet. De mire ez a „később" bekövetkezne, addigra megszűnnek a nagyszerűre való képességeik.

Amiért a darab engem még most is érdekel, azt szintén a bemutatón Déry Tibor vette észre benne. Azt mondta: „Pistám, te utálod ezt az Öregasszonyt, én meg olyan költőinek találom,

A Színház- és Filmművészeti Főiskola végzős dramaturghallgatóinak tartott előadás szerkesztett szövege (a *Sírkő és kakaó* átdolgozott változatáról)

hogy annyira szeret élni." Ezt mondta, és még a túlélés bájáról is beszélt. Idős volt és sokat gondolt a halálra. Kazimir, hogy engedélyezzék a darabot, Komlós Jucira osztotta a szerepet. Én Latinovitsot vagy Dajkát akartam. Kazimir úgy gondolta, hogy el kell vennünk a hatalom veszélyességéből. Komlós Juci ehhez kellően bájos volt, és bájos volt ahhoz is, hogy Déryben ez az asszociáció ébredjen. Tényleg van valami lenyűgöző abban, hogy valaki minden ízével élvezi az életet, és ezt most bele is akartam szőni a darabba. Ezért erőteljesebb a legújabb változatban, hogy az Orvos az Öregasszony tudtával ad-ja át a fiataloknak a „traktátust" (kis traktátus a lakástulajdonos vénasszonyok jobblétre szenderítésének különféle törvényes módozatairól), mert az Öregasszonynak az is egy gyógyszer. Ez már az eredetiben nagyon homályos volt. Az Öreg-asszonynak ez egyszerre játék és élvezet, még akkor is, ha veszélyes; tehát az élet élvezetéről van szó, és arról, hogy erre a képességre hatalom segítségével könnyebb szert tenni. Az elnyomott emberek többsége ugyanis elveszti a képességét az élet élvezetére. Ezeket a pólusokat igyekeztem az új változatban világossá tenni. Elismerem, hogy a darab egésze még mindig egy elementáris politikai konfliktusra - az elnyomás és elnyomottság viszonyára - épül, de ha sikerül a darabot kijavítani, akkor ez morális szenvedélyként jelentkezhet, nem pedig mint közvetlen politikai probléma.

Mi az, ami rettenetesen rossz a darabban? A Rendőrnő, a Postás, a vicceik, a japán kupi és a zsebatompisztoly. Ezek a dolgok az akkori humorban mást jelentettek. A Postás és a Rendőrnő csak arra jók, hogy tovább bonyolítsák a cselekményt és gyöngébb formában megismételjék azt a konfliktust, amelyet a Piti-Pitiné-Öregasszony szembenállásban próbáltam ábrázolni. Most ezt is átírtam, mert rájöttem arra, hogy csak akkor lehet ezeket a figurákat élettel megtölteni, ha különleges érdekük fűződik a lakáshoz. Azért van rájuk szükségem, hogy bemutassam: valaki mindig a Pitiék helyére lép, ez a helyzet állandó és folyamatos, a szolgaság folyamata megszakíthatatlan. Ahogy elődeik is voltak, utódaik is lesznek. Az elődeikről elmondja az Öregasszony, hogy hat évig se bírták ki. Most megint újak jönnek. Ezenkívül arra is gondoltam írás közben, hogy még Pitiék nyomorállapota is kívánatos lehet mások számára, mert még ennek a társadalmi és lelki nyomornak is vannak további mélységei. Ha kiderül, hogy így sem működik, és továbbra is csak egy viccgyűjtemény marad, akkor ki fogom húzni az egészet. Mindent kihúzok, ami jópofa, kellemes, mert én most a kellemesség ellen írtam egy darabot.

Ami az Orvos figuráját illeti... Hallottam egy orvosról; leírt tíz-tizenöt olyan esetet, amelyben gyanús körülmények között haltak meg azok az öregasszonyok, akiknek eltartási szerződésük volt. A darabbeli Orvos több esetet látott már, hogy megöltek egy öregasszonyt, de olyat még soha, hogy az egészségéért imádkozzanak. Pedig Pitiék eljutnak erre a mélypontra - az is mélypont, ha valaki gyilkol, de lehet még mélyebb pont, ha valaki olyan öncsalásban él, hogy annak az egészségéért imádkozik, aki tönkreteszi őt. Ez a magyar történelemben meglehetősen gyakori.

Megpróbálom tehát újraírni a második részt, kivéve a kísértetjelenetet, amelyet a legjobbnak tartok. De ahhoz, hogy tovább tudjam javítani, el kell kezdenünk próbálni. Elhangzott itta beszélgetésben, hogy a szereplők nem élő figurák, hanem sémák. A darabírónak a figura számára nem hús-vér alakot, hanem mozgásteret kell teremtenie, amelybe beleépül majd a színész a gesztusrendszerével, az egyéniségével, a mozgásával. A regényírónak nagyon konkrétan meg kell írnia a figurát, a drámaírónak kevésbé.

A rendező feladata, hogy a mozgásterek egymáshoz való viszonyát szemléletessé tegye. Nekem ezzel sok bajom lesz, bár ahhoz értek, hogy a mozgástéren belül megtaláljam azt a konkrét dolgot, amit az illető színész képvisel. A rendező-nek egyszerre kell empátiával közeledni a színész lehetőségeihez és következetesnek lenni a saját koncepciójához. Ha ezt a kettőt össze tudja egyeztetni, akkor minden rendben van.

Eddig kétszer rendeztem, mind a kétszer Németországban németül, és nem ismertem a színészeket. A Sírkő és *kakaót* eredetileg Kaposvárott akartam megrendezni. Akkor úgy gondoltam, hogy Helyey László lenne az regasszony, Bezerédi Zoltán Piti, Pogány Judit Pitiné. Hogy itt, Budapesten, a Kamaraszínházban ez az előadás milyen lesz, még nem tudjuk. Melis László a zeneszerző, és Pauer Gyula a díszlettervező. Nagyon kicsi a színpad, pedig azt kell érzékeltetni, hogy hátul még legalább negyven szoba van. Érzékeltetni kell a mérhetetlen gazdagságot. A zenében Melis a harmincas-negyvenes évek slágervilágát akarja felidézni, ami nagyon illik ehhez a hazug, nyárspolgári, öncsaló világhoz.

Az én darabomban minden kellemetlen, és úgy is kell megcsinálni. Kellemetlen, de humoros. Igyekszem kiemelni azokat a pontokat, ahol az emberek saját lelki és társadalmi élményeikre ismerhetnek. A közönséget nemcsak ki kell szolgálni, hanem meg is kell változtatni. Amit a görögök katarzisnak hívtak, nem volt más, mint hogy megváltoztatták a közönséget. Megváltoztatni csak úgy lehet, hogy az ember nem tesz eleget a kényelmes és kellemes elvárásoknak. Én igyekszem ezeknek nem eleget tenni.

Nem hiszem, hogy a kilencvenes években nincs szükség ilyen darabra is. Nem mondom, hogy jó lenne, ha minden darab ilyen lenne: én se írtam több ilyet. Nem hiszem, hogy ma, mikor két generáció hazudik hősi múltat magának, mikor az emberek a legelemibb tényeiket elhazudják otthon a feleségük előtt és saját maguk előtt is, kevésbé lenne szükség ilyen darabokra. Nem hi-szem.

Lejegyezte: Ozsda Erika

TARJÁN TAMÁS

CASUS 1992

EÖRSI ISTVÁN : SÍRKŐ ÉS KAKAÓ

Igazán nem kívánok semmi rosszat az írónak, de valamiféle közép-hatótávolságú csapás - egy kis szerelmi csalódás, kártyaveszteség, a Hunnia Füzetek olvasgatása - igazán ráfért volna mostanában. Ugyanis, mint tudjuk, 1965-ben „szerelmi bánat ellen, öngyógyítás céljából" vetette papírra *Sírkő* és *kakaó* című tragikomédiáját, azaz komitragédiáját. Huszonhat-huszonhét évvel később nagyon pontosan érzékelte, hogy „a darab részben elavult", és ezért a Budapesti Kamaraszínház Károly körúti bemutatója előtt - most már a mű rendezőjeként is - átírásra, az „optimális megoldás" becserkészésére szánta el magát. Ám mintha ezúttal nem lett volna gyógyítanivaló-ja: fogadkozásai ellenére a szöveget legföljebb csak megbirizgálta, elemi struktúráján pedig semmit sem változtatott. Az nem lényegi módosítás, hogy a főszereplő(nő), az agg zsarnok jó-kora káromkodást kurjant, vagy *a rubel* pénz-nemhez *a gurul* ige helyett a *bujj* el rím társul. A *Sírkő* és *kakaó* keletkezésétől fogva úgy jó és úgy kész, ahogy van; és most, 1992-ben úgy unalmas, ahogy van.

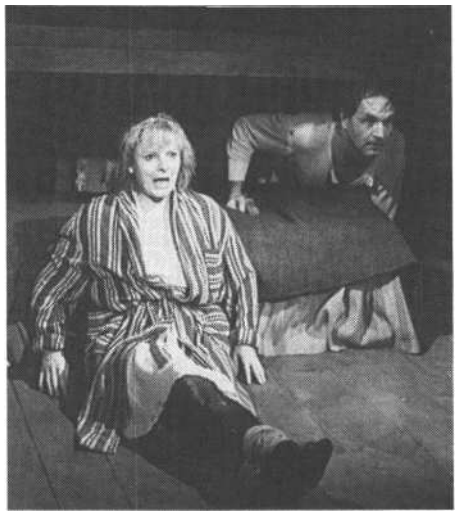
Pedig a maga nemében ez az író rendezte premier is jó és kész munka. A színészvezetés

érzékeny és eszes, a játék lebonyolítása pontos, nem ötlettelenebb és nem ötletesebb a tisztességes átlagnál. Helyey László mint özvegy Toronyné, az Öregasszony mulatságosan viseli dupla parókáját, műmelleit, félmagas sarkú piros papucsát, ám egy-két találó gesztustól, pipiskedő vagy bohóckodó nőimitációtól eltekintve bátran férfi mer maradni; a militáns világuralomban kifejeződő férfiprincípiumot, vagy akár az (Atya)isten mifelénk természetesen patriarchális képzetét testesíti meg. Hangjának fiatalemberes zengése, kamaszos szánkázásai ugyancsak biztosítják, hogy ne az ősöreg csoroszlya külsőségeivel, hanem a virulens gonoszság és diktátori rögeszme csúfságával, torzságával törődjön. Lehet, hogy maszkírozásába (és a falon függő fényképébe), valamint egy-egy kiszámított mozdulatába csak én látok bele Gobbi Hilda-paródiát? Ha ez tudatos, akkor tisztelgésként fogható föl, és tartalmilag-formailag egyaránt ár-nyalja a figurát.

A főbérlőnő, Toronyné rémuralma alatt sínylődő Piti házaspár szerepében Kubik Anna és Újvári Zoltán a hol aprózó, hol lendületes, nagy vonalakkal skiccelő pantomimikus játékmódot öltik föl. Grimaszaik, zöttyenéseik, pózaik a némafilmek kézzel-lábbal magyarázó komikus jeleneteit idézik. Nyomorúságos Ádám-Évaként (az egyik replikában ott az „anyának érzem, ó Lajos, magam"!), tréningruhák, ócska harisnyák és molyette esküvői maskarák meztelenségében, a pincelakás barlangszűkében tűrik Mindenhatójuk rigolyáit. Ha siettetni akarják az eltartási szerződés beváltását, a lakástulajdonos vénasszonyok jobblétre szenderítésének kis traktátusából kölcsönözve a „törvényes" módozatok, a négyszázkilencvenkilenc casus valamelyikét, csak magamagukat sodorják közelebb a kölcsönös gyűlölethez és a szörnyethaláshoz. A bohóctréfajelleg náluk a legerősebb (hadonászás egy nagy fecskendővel, farba injekciózás, imitált, mégis kegyetlen családi csihi-puhi stb.).

A három epizodistának precízen konstruált magánszámok jutnak. A kígyóként tekergő Kassai Károly (Orvos) találóan adja Toronyné (az Úr) és Pitiék (Ádám-Éva) mellett a Gonoszt, a kedvesen tenyeres-talpassá öltöztetett Szilágyi Zsuzsa (Rendőrnő) és a rakás szerencsétlenség Tóth József (Postás, alkalomadtán kétbalkezes betörő) az egyenruhás társadalom tagjaiként hordják a kisember pitimundérját, melynek legföljebb a szánalmasság a becsülete. A produkció cirkuszias sságából ők is kiveszik a részüket (az Orvos például a mindig beváló térdreflexvizsgálattal, a Postás a csomagkézbesítési magánszámmal, a sorba nehezebben illeszthető Rendőrnő leginkább a küllemével).

A kulturált előadás békés folydogálásának, álmosító kellemességének mintha egy presszó adna keretet. Pauer Gyula (és Rauschenberger



A Piti házaspár: Kubik Anna és Újvári Zoltán (Koncz Zsuzsa felvétele)

János) háromszintes helyiséggé képezte ki a kis termet. A felső (amelynek még kis galériája is van) Toronyné tágas lakásául szolgál, ám drapériájával, hangulatvilágításával, nagy tükrével, aranycirádás képeivel, fénykörbe vont zongorájával úgy hat, mint egy békebeli cukrászda. Olyan kényelmetlenek az ülései is, és olyan sivár az összhang - ez magyar presszó. A „mélyvíz" - mint félhomályos pince - Pitiék a pindurkánál is pindurkább, összepréselő laktere; szinte csak egy priccs, az is egy kazamata kucorogtató sírfülkéjében. Eörsi nem véletlenül hallatott euforikus szavakat erről a leleményes díszletről, mely egészen a mennyország-pokol osztatig képes fölfedni a darab rétegeit. Sajnos komoly árat kell fizetni a kitalációért. Azok a nézők, akik lent, Pitiék közelében ülnek, a fönti jelenetek felét nem vagy alig látják; akik az „erkélyen" özvegy Toronyné vendégei, gyakorta csak tippelhetnek, mit művel épp Piti Lajos és neje, született Bóvli Lujza. A tippelésben nincs nagy kockázat, mert sok ismétléssel, az abszurdoid groteszk vagy a groteszkoid abszurd szabályai szerint, szolid stiláris keveredésben forog előre a sikertelen gyilkolósdi mechanikus tanmeséje, illetve másfelől a „túléldesés", melyben a kilencvenkilenc éves banya viszi el a pálmát. Lévén ő, az általános világzsarnok (Pénz, Politika, Fegyver, Bálvány stb.) kortalan, áldozatai viszont öregedők és halandók.

Eörsi ügyes rendező, van érzéke a kis dolgokhoz (így kitalálja vagy kitaláltatja, hogy Pitiné, huszonegy elvetetett magzat után, megint áldott állapotban, csecsemőként ringassa azt a kis pálinkásüveget, amelynek tartalmával épp el akarják tenni láb alól „jótevőjüket", hogy végre otthonhoz jussanak, családot alapíthassanak). Nincs tehetsége azonban az egész teret birtokolni, az előadást mint tempós és érdekfeszítő egységet megkomponálni. Toronyné, egy-két kivételt nem számítva, mást sem tesz, mint hogy tolókocsijában ide-oda furikázik a „gangon". Ezzel telik az idő, nincs lecövekelve a főszereplő, és akik fönt ülnek, legalább azon izgulhatnak, gumirádlijaival ráhajt-e valamelyik néző későn maga alá kapkodott lábfejére. Odalent a kényszerű összegubancolódás, az egymás hátán-hasán csúszás-mászás, e föld alatti nyomorúság variációi végesek. Imre Zoltán egy-egy (nem sok) koreográfiai ötlete kavarja meg néha kissé Pitiék medencéjét, és a Melis László zenéjére énekelt songok egyszer-egyszer talán Bertolt Brechtet is fölrázzák túlvilági szendergéséből.

Több mint két évtizeddel ezelőtt Thália színházi premierjén ez a csöppet sem támogatott, csak nehezen tűrt darab szorongatóan időszerű volt. Elég volta dollár szakrális és a rubel despotikus nevét kimondani, és a vagyonát számlálgató öregasszony helyén máris a két nagyhatalom éppen regnáló vezetője, illetve általában a fegyverkező világtőke ült. Toronyné beszélő nevéből a Szpasszkaja Básnya és az Empire State Building, az Eiffel-torony és négy világtáj minden ferde tornya egyszerre kongatta-kürtölte bombasztikus) szózatait. Ha meg nem láttunk messzebbre és magasabbra az orrunknál, akkor egyszerűen csak általános volt a *békés* összmagyar otthontalanság és hontalanság, és százezer Toronyné trónolt millió Piti nyakán, és minden Piti a maga vackán Toronynéja igyekezett lenni a nála is pitibbnek. Mára a komitragédia e nagyjából tiszta jelentése összeomlott. Általában érvé-nyes és működő a modell, de az értelmezés inogni kezd, ha az albérlők helyett rögvest a hajléktalanok jutnak eszünkbe; ha tudjuk, hogy a rubelkék pillanatnyilag inkább gabonára kellenének, nem fegyverre, és az ezredvégre a darab-beli négyszázkilencvenkilenc (illetve azután öt-száz) casusnak épp a négyszeresét fogjuk számlálni, évben. Amennyiben tartózkodunk e voltaképp kicsinyes, a modellhez nem nagyon illő konkrétumoktól, akkor még leginkább az Istenteremtmény viszony nyerne elkeserítő formát - ez viszont aligha lenne Eörsi ínyére. Ami utoljára maradhat, a „mindig így volt e világi élet", az éppenséggel elfogadható és belátható, evidenciaszerű - és nem drámai - tartalom. Ezért a Budapesti Kamaraszínházban udvarias figyelemmel átunatkozzuk megjelenített balsorsunkat.

Eörsi István: Sírkő és kakaó (Budapesti Kamaraszínház a Károly körúton)
Díszlet-jelmez: Pauer Gyula-Rauschenberger János. *Zene:* Melis László. *Koreográfia:* Imre Zoltán. *Dramaturg:* Böhm György. *Zongorázik:* Fuchs László-Váradi Katalin. *Rendező:* Eörsi István.
Szereplők: Helyey László, Újvári Zoltán, Kubik Anna, Tóth József, Szilágyi Zsuzsa, Kassai Károly.

NAGY ANDRÁS

PÉCSI TRANSZPARENCIÁK

Ennek az olyannyira áttetsző januárnak is része volt benne? Vagy csak nekem tűnt úgy estéről estére, hogy az egyik színpadról a másikra látok, hogy egyik színmű ellenpontozza, kiegészíti vagy épp parodizálja a másikat, hogy alig válik el este az estétől - éppen ott alig válik el, ahol a legmélyebbre látunk-, míg tudom, s talán éppen azért van ez az érzékcsalódás, mert olyan jól tudom, hogy három egymástól „távolibb" világ már nem létezhet?

Tegyük csak felelőssé ezt a januárt.

Amelyben egy időben ment, utoljára bár, a *Szentiványéji álom* zavarba ejtő varázslata, Camus A félreértésének hidegen pontos rombusza s Forgách András Vitelliusának magával ragadó történetbölcseleti patográfiája.

És bizonnyal a „helyzet lendülete" is szerepet játszott ebben. Mert ez a színpadi képzavar arra utalna, hogy megnyílt évek után, úgymond, „újjá-varázsolva" a nagyszínház, csaknem békebeli pompájában (s milyen kínosan közhelytelen most ez a szó Pécsett, hogy: békeév), s éppen ezzel *a* Szentiványéjivel nyílt meg, sőt: a mester-emberek ironikus-dilettáló jókívánságaival - mintegy kedves fintorral eltávolítva egymástól közönséget és művészetet -, hogy ezzel hozza igazán közelünkbe. Ilyen esendőek vagyunk mi, bizony. Ilyen nagy dolgokra készülünk, még-is. Öntudatos esendőségünk azonban: hatalom.

Talán ott kezdődött az egész tehát, a Szentiványéjivel. Ahogy felment a függöny, s hálóba csavarodva nyüzsögtek a színpad mélyén az erdő csodalényei. A háló tetején pedig ott trónolt, öntudattal és magabiztosan, pók és párk (ha létezne a Párkáknak egyes száma és hímneme), pajtás és demiurgosz: Puck. Az elkövetkezendők centrumában. És nemcsak „egy" Puck, hanem a Puck: Alföldi Róbert tehát, mosolyogva és kifestve, energikusan és esendően.

Hogy voltaképpen az erdő is háló volna, láttuk. Nem eltévedések esélye, hanem a rabul ejtésé. Nem csalit, hanem csapda. Nem a véletlenek keresztútja, hanem az önbizalomhiányos szükségszerűségé. Melyben legkövetkezetesebben az téved el - s téveszt el ezzel másokat -, aki egyedül lehetne szabad. Elsősorban a szívében az: szerelemtelen. S aki éppúgy foglya ennek a hálónak, mint az ő foglyai és áldozatai. Puck.

Merthogy a vággyá és erotikává stilizált szerelem sem volna más ekként, mint hatalom. Ennek rögtönzései mozgatják a hálót.

Hogy is van ez a Vitelliusban?

S míg tart az éj, és tart a szerelem, úgy sincs ebből szabadulás. És itt persze nem egy nyáréji szerelemről volna szó, hanem talán általában a szerelemről: minden „életszint" s „társadalmi réteg" szerelme az előadásban - közös ritmusú tévelygésükben - megmutatkozik; nemcsak a tündérfejedelmek szenvedélye lendül ki s be vágyaik nyomán ornamentikus hajóhintákon, de a világi fejedelemé is. hogy azután az athéni polgárok - színdarabokból meghitten ismerős, tehát akár elnagyolható - románcain és felsejlő tragédiáin túl mindennek valóságos paródiáját is végignevethessük: a mesteremberek perszifláz-sában. Mely éppen közönségességében, örökös rákérdezéseiben, s a jelentéssel való játékában válik csaknem „metafizikussá". Az ő nézőtérre szegezett tekintetük fényében másként ragyogott fel az oly sok - akár egymást keresztező - varázslat.

A hálónak pedig négy vége van, s éppen ezek által sodródik, kígyózik, bogozódik ki és be a hatalmas színpadon - ám az erdő mégiscsak ott elevenedhet meg igazán, ahol ez a tündéri szövedék megérinti a földet. Az előadás így utal arra a mégsem oly nyilvánvaló tényre, hogy itt bizony a szerelem nem három-, hanem négyszögekbe szerkesztve mutatkozik meg előttünk, mert így lehet majd teljes, ám addig gyötrő, éppen, mert sejtelmesen harmonikus, s mintha Shakespeare ekként hangsúlyozott gyanútlan bölcsessége azt a freudi felismerést előlegezte volna itt nagyívűen - s ez vált látvánnyá a színen -. hogy „minden szerelmi történetben legalább négyen vesznek részt". És abban a levélben, melyben ezt először leírta Freud, hozzátette, hogy erről sokat fogunk beszélgetni még.

Ahol a négy szál egybesodródott, ott ült Puck.

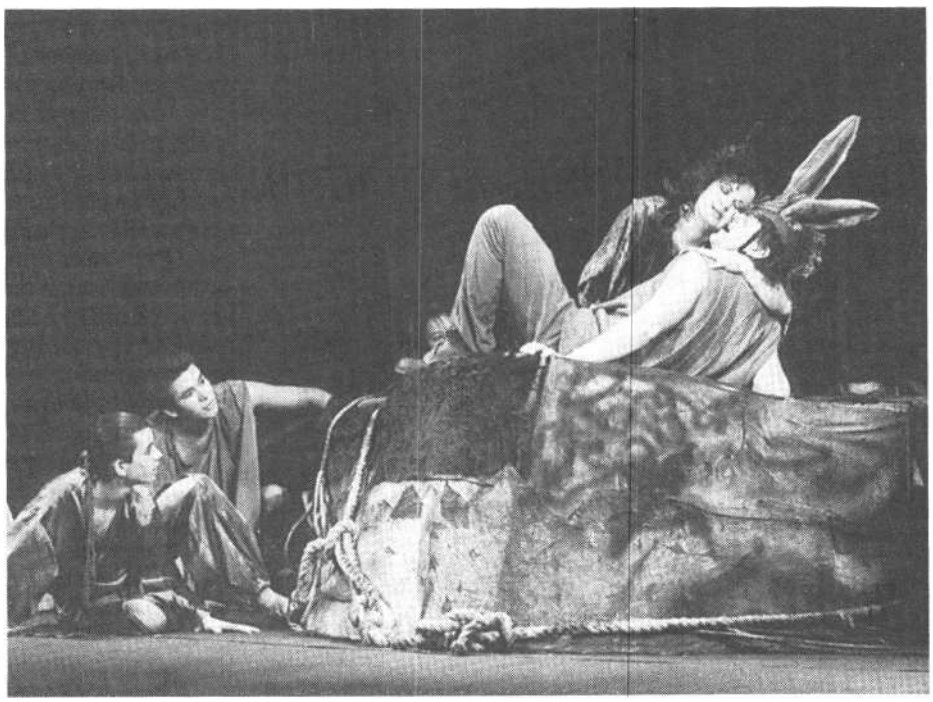
Miként is feszült fel a másik estén a másik színpadra Camus kamaradrámájának szörnyű négyszöge? S vak, öntelt pókként nem ott trónolt-e, a néma szolga csendjébe süppedve a kibontakozás megtagadója: a segélykérést nyíltan elutasító Isten? Mintha csak ezért törné meg némaságát.

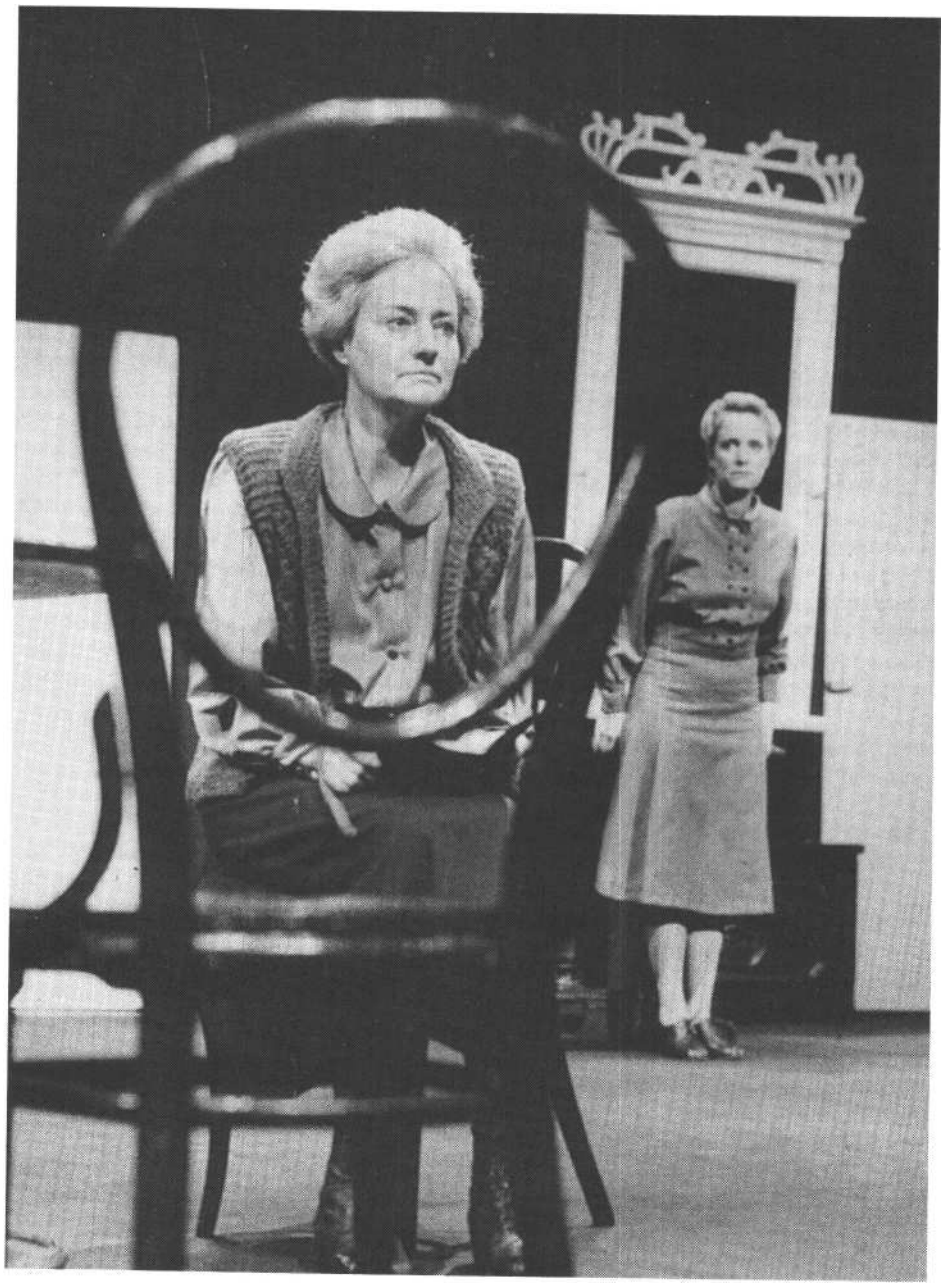
A nyáréji erdő kevert mitológiájú lényei tehát szépen egységesekké váltak a szenvedélyek heves viharában: kelta, angol és görög csodalények szegődtek itt Erósz szolgálatába egyként és feltétlenül - nem volt nagyobb hatalom, mint ez az önmaga élvezetébe merült, forró és szerelmet jelentő érzékiség. Csakhogy Erósz mitológiai eredettörténeténél szörnyű titkok lapulnak. Csakhogy szárnyas nyílasa éppoly vak, mint a sors. Nem *éppoly* és nem *mint.* Az előadás azt sugallta: ez itta sors. Akkor is az, ha egy esendően játékos manó improvizál ekként. Életekbe lesz írva mindez, óhatatlanul, hiszen jól tudjuk, hogy nem minden hajnal jön el, nem vonnak vissza ellenanyagával minden varázslatot. Az a reggel, ott, Szent Iván éjjelére szépen és ígéretesen elkövetkezett - s mégis: nem kevés nosztalgiával gondolhattak álmaikra a nászéjszakájukig unatkozásra rendelt szerelmesek. De mint közismert, történelmi hajnalok már nem követ-nek efféle logikát.

Vitellius improvizációinak éjszakáját például nem követte semmiféle hajnal.

És ezért sem kellett megpillantanunk a csodatévő virágot Puck vagy Oberon kezében. A csoda - szerelem esetén - nyilvánvaló tautológia. És ezért nem különböztethető meg a mesterségesen, bár varázslattal keltett vagy a magától támadt hevület. S ez bizony igencsak beárnyékolja a kívánt beteljesülést. Hiszen a kijózanodás nem éppoly indokolhatatlan-e, mint a mámor? S ha

Jelenet a Szentiványéji álomból (MTI fotó)





Sólyom Katalin (Anya) és Füsti Molnár Éva (Márta) A félreértésben (Tér István felvétele)

netán valaki elvarázsolva marad egy hanyag démon műhibájából, azért az kevésbé szerelmese? Dehogy. Az eksztázisnak nincsenek kritériumai, s ami majd reggel elkövetkezik, az „csak" az élet, mindezen csodák kivetülése az esendő és nehézkes anyagba, mely persze visszavonhatatlan, de így másodrendű is éppen. Mint a halál. Mely ezerszer megmásíthatatlan bár, s ebben a varázslatban mégsem döntő.

Miként a Camus-darabban megölt testvér: sorsa tanúsága szerint halálában szükségszerűség, önszuggesztió és baleset már elkülöníthetetlen.

A mindent beborító hálót pedig nem bonthatja fel majd más, csak a napszakok váltakozásának csodátlan szükségszerűsége. Camus-nél végleges marad az elkövetkezett, gyilkos éjszaka, míg Szent Iván éjjele nyomán a valóságnál valódibb álom helyét majd az ünnepi „álmodtatás" foglalja el: a véglegesen eljött nappal varázslata - a színház. S ami addig tündérekkel, manókkal s hevült ifjakkal történhetett, az itt esetlen, nehéz kezű mesteremberek ügyetlenkedései által volna megidézhető. És mégis: ugyanarról szól. Kedvességében is rettenetes iróniával, mely az előadás végére azonban szinte himnikussá hevül. Ez jutott nekünk, ekként kelthetünk illúziót, s bár tökéletlenek vagyunk, mégsem lehet ennél semmi több.

A szerelmet jelentő e világi Erósz hatalma így lesz erősebb - mert valóságosabb - életnél és halálnál. És így kínálkozik ide a logika fintora, s a gondolatmenet folytatásaként annak „inverze": a hatalom erotikájáról.

Hiszen mi másról szólna a *Vitellius.*

Erotika ilyenkor természetesen nem puszta érzéki felindulást jelent, miként népszerű képeslapok orvosi levelezői elhitetnék velünk- hanem légkört, vágyakozást, egy személyiség lehetőségeit. Antik bölcselők átfogó hatalmát az egész világban felismerni vélték. S mintha eredendően volna hermafrodita. Mintha étvággyá változhatna olykor, majd gyilkolókedvvé, hogy utóbb atyai gyengédségként térjen vissza, majd hamar és szükségképpen csapjon pederasztiába. Hiszen a szenvedély szinonimáinak efféle túlrajzolása nem éppen a szenvedélyről magáról szól-e? S a maga módján Puck tévelygései nem ezt előlegezték?

Efféle elrajzoláshoz persze két összetevő szükséges még feltétlenül, s ezek azon a pécsi estén meg is jelentek. Először is: a történelem irracionalitása, mely egyszerre mindenféle manóimprovizációt márványba és térképbe és sorsokba vés, s mely a felbomlás gazdagságában mutatja meg: miféle lehetőségek jelentek meg egy-kor itt. És hogy ebben a térben, mely a kamara-színházban egyszerre volt vízió és ravasz csapda, fülledt palotabelső és huzatos utcarészlet - talán nem is történhet másként, ha egyszer már nyeglesége és szelleme, intrikái és rejtett humánuma pókfonalaival befonta ezt Vitellius hatalma. És ez a másik összetevője ennek a történelmi clownidézésnek: a vibrálóan gazdag s gyilkosan esendő személyiség. Melyben főhős, szerző és címszereplő bravúrosan találkozott. Játékosság és túlfinomodottság, szeretetre méltó könnyelműség és veszélyes ötletgazdagság kereste itt saját végleteit - az ellenkező irányban: a rettenetben és a sorsban, a történelemben, mely legsötétebb színeit bontja ki efféle káprázatok-nak. Koltai Róbert tehetségének kaleidoszkópja nem ismert lehetetlent semmiféle mozaikkonstellációban, ha akár a legellentétesebb princípiumoknak kellett is egyetlen mondatban, gesz-tusban, helyzetben egy időben megjelenniük. Igen: azon az estén szeretni tudtuk ezt a zsarnokot. Igen: a személyiség hitele és bája feledtette azt, amit éppen ez jelentett a történelem számára. Igen: felmentettük volna, mert megszerettük Vitelliust. Így lettünk bűntársaivá. Pedig ő nem volt Caligula, és nem volt Nagy Romulus - de a miénk lett: személyisége gazdag hálójába fonva.

Az efféle hősök azután istenekként szerették ábrázolni magukat, s talán nem is jogosulatlanul.

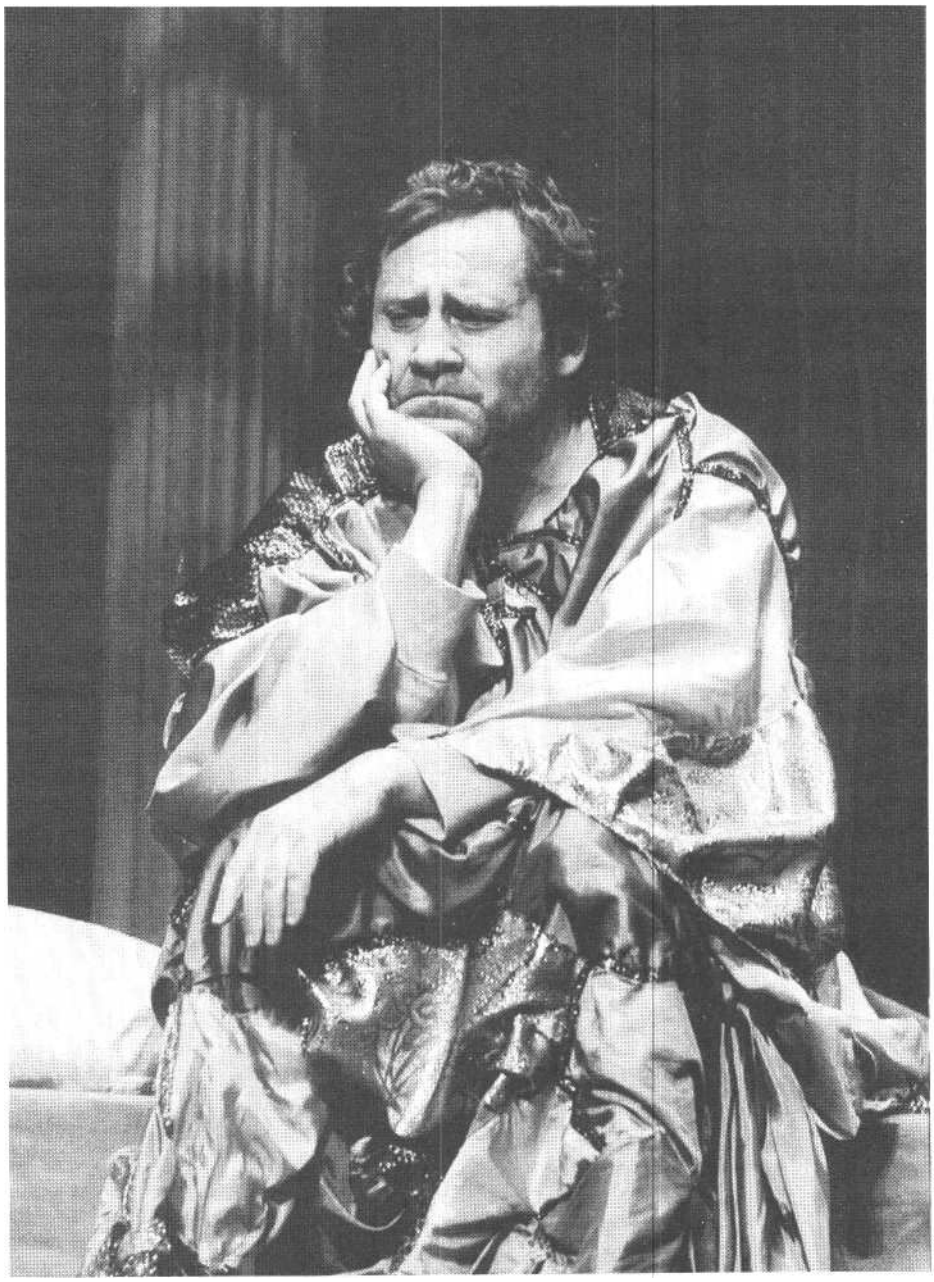
Isten pedig nem felelős.

A huszadik század történelme, mint köztudott, megérlelte azt a sokkot, amit az előző század döbbent ateizmusa gondolatilag már előlegezett. S amiből többek között az egzisztencializmus is lett - Dosztojevszkij metafizikus meghasonlásaiból például, akinek inspirációja Camus számára talán a legdöntőbb volt -, s aki a legmesszebb ment ennek tudatosításában. Nem a történelemben, varázslatokban vagy mitológiában - hanem a mindezektől meghatározott, olykor megnyomorított mindennapokban. Életünk epizódjaiban tehát, mely elveszített már minden magasabb rendűre való utalást. A sorsból tehát vissza kell venni a végzetet. Amit inkognitónak véltünk, azt ezentúl emberi állapotként kell elfogadnunk. Az anya és lánya gyilkos terve és rutinja A félreértésben - a halált hozó éjszakák a fogadóban - így sejteti azt, amit végképp ránk zárult köznapiságunk botránya jelent. Mert hogy már egyáltalán nem törhető fel sorsunk pecsétje.

És van-e ennek tudatosításánál nehezebb feladat? Kiváltképp színpadon, mely mindig is ellenállt efféle stilizációknak. Pécsett is ellenállt. Eleven, emberi viszonyaival kezdte ki a modellszerűség eresztékeit - s akkora szenvedély keresztülsugárzott a koncepción. Mint egy tökéletlenül használt inkognitó - láttuk a darabban -, mely leválik a személyiségről. S mert a színészek tehetségének ereje szerepükön mégiscsak átütött - mintha két dráma játszódott volna egy időben. A gondolatoké; s ezen belül az általuk mozgatott, de mégiscsak eleven lelkeké. A gyilkos prekoncepcióé - s az ezt puszta létezésükkel megkérdőjelező hősöké. S ez már nemis volt olyan messze az eredendő intenciótól.

Mintha varázs foszlott volna szét itt is: a varázstalanítás varázsa. A hidegen kitervelt bűnügy csaknem mitológiává változott, s a legsúlyosabb bűnben - az anya fiúgyilkosságában - bűn és büntetés már egybeeshetett. És nemcsak a tetté - de a mulasztásé is: akik nem ismerik fel egymást, vagy akik üdvözítő tervük kedvéért inkognitót öltenek, egyként vétkesek. Csak ketten élhetik túl ezt a felismerést: egyiküket, a nővért megmentheti a bűn öntudatos vállalása, s a mind nagyobb súlyok alatt mind egyenesebben álló Füsti Molnár Évát szinte megszentelte ez az elfogadott gyilkosság. Ha a fivére, akkor is meg kellett ölnie azt az embert - vagy éppen akkor kellett csak megölni igazán. Az álruhás jótevő és az álruhás gyilkos *csakugyan* testvérek, egymásra ismerésük majd a katasztrófában lesz szükségszerű.

A másik túlélőt bornírtsága mentheti meg. A megölt fiú özvegye az utolsó pillanatban, még éppen jókor borul térdre az őbenne megmutatkozó Isten előtt, hogy ne kelljen meghallania - vagy legfeljebb csak meghallania kelljen - a néma szolga egyetlen szavát. Aki „Istenként" megidézve jelenik meg, hogy közölje: nem segít.



Vitellius: Koltai Róbert (MTI-fotó)

Bűn és bornírtság varázsa nem a darabban, csak a darab nyomán oszlik szét. Kicsit úgy, mint *a* Vitelliusban, bár ott Camus dúr akkordjai helyett inkább „moll" hallható, megannyi improvizációval. S hogy mi marad?

Csak a varázslat emléke. Amelyben immár mindegy, hogy a csoda „szerzett" vagy „örökölt", hogy demiurgosz terve vagy belső daimoné - mégis ez az egyetlen menedék. S nem az életé persze, hanem a vágyakozásé, szerelemé, álomé - mindazé tehát, ami az életnél lényegesebb, mert annak értelmet adhat, vagyis megszentelésére képes. S ha az erdő többé nem szabad vadon is már, hanem gonosz manó vagy manók gondosan szőtt hálója, melyben akkor is vergődnünk kell, ha úgy tűnik: rajta trónolunk - ez bizony aligha cáfolja annak a felismerésnek jelentőségét, hogy varázs nélkül legfőképp vergődni nincs miért,

És mi más volna a színház.

Nehéz kezünkkel, de ezt a varázst szolgálnánk, mégiscsak. Legalábbis így tetszett Pécsett, ezen az egymásba tűnő három estén. S békeévek idején ez a felismerés bizony nem kevés.

NKOMPOLTHY ZSIGMOND

HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL

ÖTÖDIK ESTE

Az értelmiségi kvartett három tagja, Criticus, Flegmaticus és Prudens, miután megtekintették Fehér Klára: Ez az ország eladó *című* vígjátékát *a Budapesti Kamaraszínház Kálvária - volt Kulich Gyula - téri játszóhelyén, most barátjukhoz, Furoricushoz igyekeznek a IX. kerület egy ábrázolhatatlanul* mocskos *és* sötét *utcáján. A kapualjban mindhiába nyomkodják a lépcsőházi* világítás *kapcsoló* ját - *miközben majdnem belezuhannak a több évtizedes rozsdától* sebesre *mart levélszekrényfalba -, mindhiába kísérleteznek* a szélütéses *lift* életre ébresztésével; *végül* szorosan a fal-*hoz lapulva, szitkozódva* és *átkozódva* érnek a *negyedik emeletre és csöngetnek* be *barátjuk lakásának ajtaján. „Csak attól féltem, hogy kicsúszik a kezemből"* - súgja *maga elé Criticus, és mint aggódó anya újonnan világra szült* csecsszopóját, *oly szerető gonddal* szorítja *oldalához a* vörösboros *üveget.*
*Furoricus nővére n*yit ajtót." Már *jobban van; nagy fájdalmai* nincsenek, *de* azért *ne maradjanak* soká" - *inti a* látogatókat és *eltűnik a* konyhában. *Furoricus ágyban fekve fogadja barátait. Siralmas látvány:* keze, *feje* szorosan *bepólyálva,* csak szemei *villognak a régi tűzzel a párnák közül*

CRITICUS Hallottuk a balesetét, mon ami. Rémes.

FUROR ICUS Baleset?! Már megint ez a habcsókfinom megfogalmazás. (Pátoszteli *hangon felkiált,* és - *már amennyire* ez lehetséges - karjait *egy tenorista fájdalmával tárja* szét barátai *felé)* Uraim, én a magyar vendéglátóipar áldozata vagyok! Történetem helyt kaphatna ezen egykor oly nagy tekintélyű és méltán világhírű, de mára a végsőkig lezüllött és emberellenessé vált szakma krónikájának legsötétebb, legszégyenteljesebb lapjain.

FLEGMATICUS Szóval összeverték a pincérek. Köztünk szólva, már régen állt magának a zászló...

PRUDENS Megint valami Thomas Bernhard-idézet?

FUROR ICUS Ugyan kérem! Még ha az lett volna... Békésen és egészen emberbaráti hangulatban üldögéltem egy műmárvány padlózatú, aranyozott korlátokkal felszerelt, vagyis egészében amolyan újundoknak ható söröző egyik billegő lábú asztalánál. Majd megjelent a pincér, és elém tette azt a bizonyos brassóit. Mit mondjak, uraim? A jéghideg zsírtócsában kajánul figyelő, uszadékfához hasonló mirelitkrumpli-darabok, s az alig észlelhető, ängströmnyi húscafatok - nos, mindez arra késztetett, hogy a következő, tréfásnak szánt megjegyzésre ragadtassam magam: „Ez az egész úgy néz ki, mint Caspar David Friedrich híres festménye, A *hajótörött Remény."* Mire a pincér csak annyit válaszolt: „Ha nem tetszik, nem kötelező megenni." Azt hiszem, uraim, meglepő higgadtságról tettem tanúbizonyságot, amikor szó nélkül hozzávágtam a hamutartót.

FLEGMATICUS És aztán?

FUROR ICUS Aztán többen megindultak felém, és a továbbiakra már nem emlékszem. Mindenesetre a Sebészeti Klinika főorvosa példamutatóan tájékozott személy: órákat beszéltünk a Grabbe és a kései Beethoven művészetének összefüggéseiről.

CRITICUS Hogy megvigasztalódjon. *(Elővesz a* vörösboros üveget) Párizsból hoztam.

FUROR ICUS *(nézi a* címkét) Mon Dieu! Château Beauséjours - Premier Grand Cru Classé!

FLEGMATICUS Attól tartok, beszélgetésünk mai tárgya nem egészen illik Bordeaux eme káprázatos....

FUROR ICUS *(közbevág)* Miért nem?! Flaubert és Baudelaire Párizsa és a francia vörösborok, van-e ennél nemesebb téma néhány elszegényedni készülő magyar értelmiségi számára?!

PRUDENS Igen, csakhogy mi színházból jövünk, kedves uram...

FUROR ICUS Jézusom... És én még azt reméltem, hogy legalább ma este megúszom... Mit láttak már megint, az Isten szerelmére?! És ráadásul nélkülem?!

CRITICUS Fehér Klára: *Ez az ország* eladó. Vígjáték két részben...

FLEGMATICUS És különben se óbégasson. Maga sikítógörcsöt kapott volna ettől az előadástól.

Ebben a pillanatban a Bonanza Banzai új nagylemezének hangjai töltik be a szobát

PRUDENS *(alig tudja túlüvölteni a hangzavart)* Mi ez?!

FUROR ICUS Semmi, csak a jobb oldali szomszéd. De azt figyelje, ha majd a bal oldali is bekapcsolja kis kedvencét, a Szandit...

CRITICUS Látja, látja, ebben a környezetben él, és el akarja zárni füleit Fehér Klára művészete elől...

FLEGMATICUS Pedig az egészen olyan, mintha Szabó néni drámát írt volna...

FUROR ICUS Haha... Nagyon szellemes... Az egész magyar kultúra összeroppan lassan, és maguknak még van kedvük viccelődni. Vegyék csak elő a Könyvvilág februári számát! Két cikk egymás alatt, a legújabb magyar stupiditás szinte vérlázító emlékművei! Az elsőben a cikk-író arra szólítja fel az összes magyar írót, legyenek „olvasmányosak", legalább „egyelőre", mert most csak a szórakoztató könyveket lehet eladni. Legyen ez „vállalás" és „szolgálat", persze csak „egyelőre!" A másik írásban pedig egy bizonyos „(ó)" nem szégyelli kijelenteni: a régi, még rendszerváltatlan világban „nem volt nyomtatott könybírálat, igazi, elfogulatlan kritikus". Továbbá: ami akkor a könyvekről megjelent, „az színtiszta politika volt, vagy színtiszta unalom". Az ilyen eszelős és súlyosan káros megnyilatkozások mellett eltörpülnek a kisnyugdíjasok jogos panaszát megszólaltató dialogikus helyzetgyakorlatok.

PRUDENS Nincs egészen igaza. Fehér Klára darabja azért fontos és azért kell róla beszélni, mert ez az első magyar színpadi mű, amely az úgynevezett rendszerváltás utáni életet próbálja meg ábrázolni. Mai drámairodalmunk végzetesen önmagába zárult, a kisrealista, mai tárgyú, a magyar élet aktuális jelenségeiből valamit is észlelő színmű nem létezik manapság, és hacsak Szabó néni szellemiségét tükröző darabok keletkeznek, akkor kutya kötelességünk azokról beszélni.

CRITICUS Az ilyesmi persze nem elsősorban esztétikai, sokkal inkább szociológiai jelenség, mind a megírás, mind a befogadás tekintetében.

FLEGMATICUS Vegyük előbb a befogadást. A darab megrendelésre készült, nyilván a siker reményében. Az úgynevezett Kádár-korszak oly befutott és népszerű vígjátékszerzője ismét lehetőséget kapott újságírói képességei megcsillogtatására- ezúttal ismét a színpadon. Nos, a darab egyáltalán nem sikeres. Az általunk látott előadáson még félház se nagyon volt, néhány szakközépiskolás külsejű párocska szorongatta egymás kezét a sötétben, néhány, a SZOT-üdülők ismerkedési estjén összejött házaspár bólogatott egyes replikáknál egyetértően; de az egész teljes érdektelenségbe fulladt.

CRITICUS Kérem, nagyon jól tudja a közhelyet, hogy a közönséget nem lehet leváltani. Én inkább azt kérdem, miért nem érdekel ez az egész sen-kit? Hogy rosszul van megírva, hogy még Fehér Klára régebbi szintjéhez sem mérhető - ettől még lehetne tomboló tapsvihar.

FUROR ICUS Nézze, Criticus, a maga bora oly csodálatos, hogy engedélyezem maguknak a darab storyjának elmesélését.

PRUDENS Kérem szépen, adva van egy bizonyos Placsek Gyula újgazdag és újvállalkozó - egykor vélhetően a Placsek elvtárs megszólítás dukált neki -; vállalatai virágzanak, utazási irodái alig győzik teljesíteni az igényeket, nagyban fogy a Placs-kóla, és hegyekben álla Placs-burger - egyszóval pénz beszél, a kisnyugdíjas ugat. Ez a nép hangját megszólaltató kisnyugdíjas Sümegi mérnök személyében inkarnálódik a színpadon. Placsek felesége amolyan jó karban tartott negyvenes,

egyik alkalmazottja, Amorella pedig a jól ismert csumidázó bombázógép, ez a világ tehát a lehetséges világok legjobbika, de a Placsek fiúval gondok vannak, rosszul tanul, ráadásul állandóan közlekedési kihágásokat követel ajándékul kapott Porschéjával. Megjelenik eme rakoncátlan, újmagyar zsúrsátán osztályfőnöke, a szegény humánértelmiségi, aki az iskolában a „Szakadt" becenevet kapta a diákkeresztségben. Placsekné a tanár úrban egykori szerelmére ismer, arra, aki régen oly tudósmód magyarázta neki a szocialista realizmus formaproblémáit. A szellem rendszerváltott napszámosát azonban sehogyan sem sikerül korrumpálni, kijelenti: a Placsek fiú nem mehet érettségire! Egy velencei utazási ajánlatra a káprázatos Placsek-buszok egyikén azonban már a büszke tantestületi alkalmazott sem tud nemet mondani. Itt, Velencében érik meg benne a döntés: elég az albérletből, elég a zsíros kenyérből, belép a Placsek-céghez, és mintegy bosszút áll az őt semmibevevő társadalmon. A felvonás végén III. Richárd pózába vágja magát és kijelenti: „Elhatároztam, hogy gazember leszek!"

FURORICUS A többit már kitalálom: a második rész nyilván arról szól, hogyan teljesíti be a tanár úr programját; nélkülözhetetlenné teszi magát Placseknál, mindenkit elárul és becsap, hogy végül az egykori kis hal nagy halként egye meg a mellette most eltörpülő egykori nagy halakat.

FLEGMATICUS Így is van, és a darab vége igencsak hatásosra terveztetett: a virágzó Placsek-cég családtagjai és alkalmazottai egy (szendvics) emberként lépnek a feltörekvő Ékes tanár úr szolgálatába.

CRITICUS Lapos közhely, de ettől még lehetne ragyogó szatíra is belőle.

PRUDENS Két kijelentést tett, melyek nézetem szerint némi ellentmondásban állnak egymással. Előbb: „Rosszul van megírva, de ettől még lehetne tomboló tapsvihar." Utóbb: „Lapos közhely, de ettől még lehetne ragyogó szatíra." Hogyan oldaná ezt fel? Ha ragyogó szatíra lenne, akkor nem lenne rosszul megírva - és akkor a siker esetleges elmaradásáért talán felelősségre vonhatnánk a közönséget.

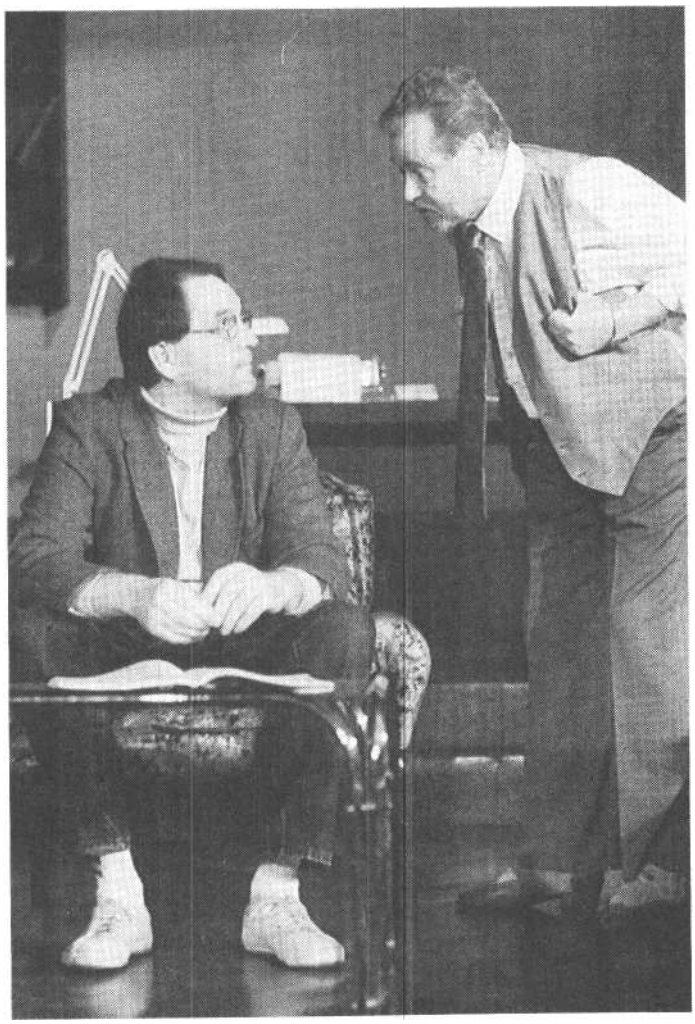
CRITICUS Két dolgot állítok: rossz daraboknak is lehet sikerük; másrészt lapos közhelyből is írható ragyogó szatíra. A két állítás, gondolom, nincs szoros oksági összefüggésben egymással.

FLEGMATICUS És így tovább... Üres szócséplés az egész. Ami a lényeg: Fehér Klára vígjátéka oly humortalan, oly felszínen mozgó, oly üres és a mai magyar életről oly mértékben nem mond a lapos közhelyeken túljutó érvényeset, mindamellett színpadi megoldásaiban, dialógustechnikájában, a mai magyar megalázottak és megnyomorítottak panaszainak bemutatásában oly „időtlen" és általános, hogy éppen egy végsőkig megdermedt világállapot benyomását kelti, mintha valóban semmi sem változott volna. Ez a legfőbb hazugság a darabban, mely így valóban Szabó néni világszemléletének válik színpadi formájává: semmi sem változott, csak a hús árát emelik folyamatosan. Végső soron tehát az úgynevezett rendszerváltásnak sem volt semmi értelme, csak újrafelosztották a régi módon már fenntarthatatlan hatalmat.

CRITICUS Persze az írónő igaztalan denunciálása lenne, ha ezt a vélekedést neveznénk a darab ún. üzenetének. Igaz, Sümegi mérnök esendő figurájának megformálása sikerült a legjobban - panaszmonológja nyílt színi tapsot kapott! -, és ez olyasmit sugall, hogy Fehér Klára mégis az ő szájába írta legfontosabb véleményét.

PRUDENS Amit Flegmaticus a darab szemléletének és technikájának konzervativizmusaként említ, igaz, de ne felejtse el, ez némileg szükségszerű. Ebben az országban egyes problémák már legalább százötven éve megoldatlanul tekerednek a nyakunkra, ezért a közmagyar „semmi sem változott, csak..." - vélekedés bizonyos értelemben mindig érvényes marad. Gondolja meg, a klerikális reakció harca falun ma is ábrázolható lenne, persze fordított előjellel, mint Rákosi gondolta.

FLEGMATICUS Mindez csak engem igazol: egy mai magyar életről szóló darab nem kerülheti meg az új világ specifikumának ábrázolását, akkor a legkevésbé, ha az összes régi reflex ez ellen dolgozik. Ebből a vígjátékból, amely voltaképpen rejtett szatíra, de annak igencsak félszeg és sete-suta, nem tudhatjuk meg, hogy „hol is élünk ebben az országban?!" Durván fogalmazva: Fehér Klára mai tárgyú darabja nem a mai magyar valóságról szól.



Ujvári Zoltán (Ékes András) és Petrik József (Placsek)
(Ilovszky Béla felvétele)

CRITICUS Mindamellett a színházat nem kárhoztatja senki a darab megrendeléséért.

PRUDENS Persze, hogy nem. Magyar dráma megrendelése már önmagában is csodának számít. A színház sikert szeretne, hiszen egy darab előállítása esetleg milliókba kerül. Viszont fél a mostani szerzők nagy részétől - és hát bizonyos fokig joggal. Se avantgárd, se bugyidarab, kissé sarkítva: e két lehetőség között kell találnia egy harmadikat. Így mindenki kompromisszumokra kényszerül, és az eredmény többnyire siralmas.

FURORICUS Akkor hát a felolvasószínpadé és a könyvdrámáé a mai magyar jövő! Ha szomorúan is, de erre igyunk!

FLEGMATICUS Ugyan mit, kedves barátom?

FURORICUS Hát csak egy üveget hozott?!

CRITICUS Még szép... Erre is alig volt pénzem.

Kétségbeesetten bámulnak üres poharaikba. Aztán belép Furoricus nővére, és szó nélkül az asztalra tesz egy műanyag dugós nádudvari Ezerjót

SZIGETHY GÁBOR

ANNO 1952

Színész volt, nem író Mezei Mária. S bár nagy múltú irodalmi műfaj a levél, amikor a színésznő 1952. november 14-én levelet fogalmazott Révai Józsefnek, aligha gondolt arra: segítséget kérő, pártoló intézkedést szorgalmazó írásának kézirata, a *piszkozat,* papírok, régi újságok, fényképalbumok rendetlen halmazában elbújva megmarad, s negyven év múltán a magyar irodalom értékes, titokzatos törmelékeként lehet majd számontartani e hevenyészett, javítgatott, újraírásoktól tarka kéziratot.

Levél: személyiségünk önállóan létező darabkája.

Egy színésznő levele a miniszterhez: a magyar kultúra történetének véletlenül felszínre bukott szilánkja.

Mezei Mária kéziratos sóhaja Révai Józsefhez 1952-ben: egy letűnt kor irodalmi kövülete.

Régi kéziratok sok mindenről árulkodnak.

Így kezdődik a levél egy fél mondata: *lánya egy igaz* emberne - az utolsó betűt már nem írta le Mezei Mária, a csonka utolsó szót áthúzta, más szót írt helyébe.

Édesapja, dr. Mezei Pál 1938-ban halt meg. Halálakor *Egy igaz* ember élete címmel közölt róla a Pesti Napló nekrológot. Mezei Mária - aki imádta édesapját -, ha furcsán kacskaringós életéről, *franciás* és *zsoltáros* színészmúltjáról mesélt színpadon, dobogón, rádióban vagy írásban, édesapját mindig, *mindig* így említette: egy *igaz ember.*

De 1952-ben, Révai Józsefnek fogalmazott s elküldött levelében, mielőtt az utolsó szó végére ért volna, egy tollvonással áthúzta az *embernek* szót s ennyit írt: *egy igaz ügyvédnek.* Akkoriban az emberek inkább munkásszármazásukat próbálták bizonygatni, ha vasas vagy bányász nem akadt a családban, paraszt vagy haladó értelmiségi felmenőkkel igyekeztek korszínűvé halványodni - az ügyvédnél káderező lakájok és keretlegények fülében még az igaz *ember* is jobban csengett.

És Mezei Mária, aki mindig úgy beszélt édesapjáról: *egy igaz ember,* most, éppen most, amikor a miniszter szívét akarja meglágyítani, kijavítja magát, s annyit ír: *egy igaz ügyvéd.*

Öles plakátok, főutak fölött lobogó hatalmas hirdetések harsogták akkoriban Budapesten a legújabb, a legnagyobb, a legfölemelőbb szovjet film címét: *Egy igaz* ember. 1952-ben példaképünk, csodált bálványunk, egünkön a csillag az *egy igaz ember,* a rettenthetetlen, a sziklaszilárd, a betonból-acélból - nehézipar! - öntött szovjet totem: a kommunista hős.

Írd le, ki a példaképed! - kaptunk házi feladatot az iskolában; a kötelező cím: Egy igaz ember.

Mezei Máriának 1952. november 14-én, levélírás közben megbicsaklott a tolla: Isten őrizz, hogy édesapját e most divatosan kötelező műemberekhez, sarlóval-kalapáccsal glóriázott, csörgő rendjelekkel kidekorált bohócokhoz hasonlítsa.

Egy félbeszakadt szó, egy tollvonás: Magyarország 1952-ben.

Ez is Magyarország, 1952-ben. Törpe politikusok egy nagy színésznőt a Liliputi Színházba száműznek, kegyes engedelmükkel később egy, kabarében léphet színpadra, éjszakánként lokálokban énekel: rabszolgamunkával keresi meg télre a tüzelőt.

Mezei Máriát nem zárták börtönbe, nem kínozták meg, nem internálták, nem fosztották meg állampolgárságától, nem söpörték le a padlását, nem akasztották fel a rokonait.

Csak nem léphetett művészi rangját megillető színházban, rangos szerepben színpadra.

Mezei Máriának gyöngyélete volt a szocializmus hajnalán Pest-Budán.

De nem akarta elhinni, hogy az elvtársak lettek itt végleg az urak.

Kétségbeesett levelet írt a népművelési miniszternek.

Még prózai színpadon. Csehov: Három nővér 1947. Mása

1952. *november 14.*

Miniszter Úr!

Bocsásson meg, ha szokatlan hangú lesz ez a beadvány, én inkább kopogtatásnak nevezném. Egy tiszta szándékú, végletekig meghajszolt művész áll az ön ajtaja előtt, s a szó szerint utolsó erejével kopogtat az ajtaján, s kér bebocsátást a magyar művészetbe. Mezei Mária a nevem, kecskeméti magyar zsellérek unokája vagyok, lánya egy igaz ügyvédnek, aki csak az igazságban hitt s meg is halt egy kopott kabátban. Élete egyetlen komoly eredménye én vagyok. Ő arról álmodott s azért harcolt, ami ma megvalósult, de arra szegény még álmában sem gondolhatott, hogy a lánya és szellemi örököse, aki hisz az Igazságban, a Jóban, a Szépben, a Szabadságban, a Testvériségben, az önfeláldozó Munkában, azaz egyszóval a Művészetben, éppen ma 945-től 952-ig odáig jusson, hogy Budapest legkisebb színpadán megtűrt bohóc legyen, s mikor három évi alázatos bohóckodás után végre megpróbált művészetet belopni a kis színházba, ami-nek feladata lenne új utakat törni, új műfajt teremteni, s a haladást szolgálni, akkor az történ-jen, hogy viszolyogva fogadják, segítséget nem adnak, s mikor nagy harcok árán megszületik valami új és jó és igaz, akkora kicsik és irigyek addig rágják, a viperák addig csipkedik, míg a felső fórum udvariasan bár, de eltanácsolja a színpadról.

Konkréten: Lajtha László Kossuth-díjas zeneszerző, Tamási Áron író és én, a színésznő teremtettünk egy új műfajt, a dramatizált, szcenírozott népdalt, amivel közel lehet a népdalt, az igazit hozni a városi emberhez.

Bújdosó lány volt a neve - krónikás ének 1764-ből. Lehet hogy voltak hibái, hiszen első kísérlet volt, de a székely nép, s az én kecskeméti magyar szívem dobogott benne. A szakértők: Szél Jenő, a Népművészeti Intézet igazgatója, Vermes elvtárs, a Filharmónia igazgatója, Páncél elvtárs, s a Népművelés folkloristái, a legmagasabb elragadtatás hangján üdvözölték a jövevényt, mégis az történt, hogy tíz napi keserves élete után november 9-én meghalt a *Bújdosó lány.* Soha szerep ilyen közel nem állt hozzám, s a népdal szeretete mellett az a szándék is vezetett megszülésénél, hogy ezzel a tizenöt perces számmal leleplezhetem magam, s bebizonyíthatom, hogy azok a vádak, amik miatt állítólag csukva vannak a pesti színházak kapui előttem, nevezetesen hogy polgári, formalista, negatív lényem van, mennyire alaptalanok.

Révai elvtárs, segítsen rajtam.

Nekem nem itta helyem. A Vidám Színpadon ma nekem jutó feladataim olyanok, mintha egy erőművészt arra kényszerítenének, hogy egy tollszárral mutasson be produkciókat.

Beszéljen velem, hallgasson meg engem, adjon drága idejéből egy negyedórát nekem, ismerjen meg egy kevéssé, s azután támassza fel *egy* estére a *Bújdosó lány-t,* s jöjjön el, nézze meg, s hozza magával Major Tamást, aki tizenhét évi pesti színészségem alatt még *nem látott* színpadon. Pedig, hiszem, ha látna és ismerne, ő lenne az, aki végre a helyemre állítana. De lehet, hogy tévedek, s tévedés volt színésznőnek születnem. Ezt most Önök döntsék el, de csakis Önök, s én alávetem magam az Önök döntésének. Akkor az álmokat, a kudarcokat, de az eredményeket és a harci kardomat is beteszem a fi-ókba, s keresek valami más értelmet az életem-nek, de így, hogy úgy érzem büntetnek azért, mert igaz és jó művész vagyok s még igazabb. még jobb szeretnék ezután lenni, nem tudok tovább élni. A hibáimról, amik számosak, nincs itt mit beszélni, de kijavítani őket, ha módot adná-nak rá, minden szándékom. Dolgozni akarok, a megfelelő helyen, a megfelelő segítséggel, szeretettel körülvéve. Ehhez kérem, nagyon kérem segítségét. Ön okos, igaz és jó ember kell hogy legyen, bocsásson be hát rövid időre magához. s ha érdemesnek tart rá, helyezzen oda, ahol hosszú ideig, amíg élek hasznára lehetek annak az ügynek, amiért ma a harc folyik, s amiért én sajnos *magánosan* olyan sok *meddő* harcot vívtam már.

Várom, elmondhatatlanul várom válaszát.

Mezei Mária

Révai József okos ember volt. Miután elolvasta a színésznő levelét, bizonyára sokáig töprengett, mit is válaszoljon. Politikus, tudja: színész-nőktől, bohócoktól, komédiásoktól aligha elvár-ható, hogy igazán értsék, s átérezzék a szocializmus építésének nehéz gondjait, bár kétségtelen, akadnak becsületes színész elvtársak, akik eb-ben élen járnak, például a békekölcsönjegyzés-ben vagy a párthatározatok ismertetésének áldozatos munkájában, de Mezei Mária - Révai elvtárs itt feltételezhetően összevonta szigorú szemöldökét, s átsuhant agyán a marxizmus klasszikusainak néhány megfontolásra méltó, ebben az esetben idézhető, iránymutató megállapítása -, Mezei Mária mintha semmit nem értene az országunkban zajló társadalom-átalakító munka nagyszerűségéből. Ha a párt úgy látta helyesnek, hogy Mezei Mária kabarékban lépjen föl, miféle kispolgári csökevény kételkedni e döntés helyességében? Mi, elvtársak, hajlandók vagyunk elfelejteni, hogy fülledterotikájú, kispolgári darabokban szórakoztatta Mezei Mária a léha polgári közönséget a Horthy-fasizmus idején; azt is megbocsátjuk neki, hogy hisz Istenben és templomokban szónokol, bár azt kétségtelenül nem néztük jó szemmel, hogy még a lokálokban is a táncnóták után zsoltárokat énekelt, és Ady-verseket szavalt, természetesen még véletlenül sem *a* Proletár *fiú* versét, hanem *Az izgága Jézusok, Volt egy Jézus,* ilyeneket. De munkája van, színpadon van, nem bántjuk - mi a fenét akar még ez a hisztérikus színésznő?

Bújdosó lány. Krónikás ének I 764-ből. - Ez a Lajtha meg Tamási is megéri a pénzét. A kabaréban siratják az Erdélyben felégetett magyar falvakat - megőrültek ezek? És ha a román elvtársak megsértődnek? Erre persze nem gondolnak a művész elvtársak? Mezei örüljön, hogy színpadon van és elfelejtjük neki, hogy még mindig klerikális, reakciós kispolgár. És különben se zaklasson ostoba siránkozásaival. Csekély dolgokra most nem érünk rá; építjük a szocializmust!

Sok-sok évvel később, amikor Mezei Mária már végleg elbúcsúzott a színpadtól, és Istennel viaskodva-perlekedve betegágyában, a mentő-*csónakban* pergetve napjait készülődött a nagy utazásra, régi írások között matatott. Kezébe került a Révai Józsefnek 1952-ben írott levél piszkozata. Nézegette a megsárgult papírlapot, az-tán a hátlapjára kézírással följegyezte: „Kopogtatás" *Révainak küldött levél fogalmazványa. Nem* jött válasz!

Révai elvtárs! Negyven éve kapta kézhez Mezei Mária levelét. Negyven évvel ezelőtt felejtett el válaszolni egy nagy színésznő kétségbeesett, segélykérő levelére.

Tegnap egy régi filmet vetítettek a televízióban. Mezei Mária játszotta a főszerepet. Egy albumot lapozgatok, nemrég jelent meg: Mezei Mária élete képekben. És Mezei Mária egy régi leveléről éppen most farigcsál parányi esszét egy mai magyar tollforgató.

Magáról meg, ha említik véletlenül a nevét, legfeljebb rosszat mondanak.

Hát gondolta volna ezt 1952-ben, amikor egy nagy magyar színésznőt arra sem méltatott, hogy válaszoljon kétségbeesett levelére, kedves Révai elvtárs?

Hullámverés. Ezen a címen rendezik meg Budapesten azt a reprezentatív színházi fesztivált, amelyen a brit kortárs színház és előadóművészet legjobbjainak tartott együttesek lépnek fel. Az április 24-től május elsejéig tartó fesztivál eseményei a Kiscelli-templomban a Merlin Színházban, a Szkénében és a Petőfi Csarnokban láthatók. A résztvevők. Balanescu kvartett, Stephan Taylor Woodrow (előadásuk címe: *Előképek),* Man Act *(Jelenetek az emberről),* Dance Quorum *(Nincs haladék!),* Steve Shill Company *(Arccal lefelé),* Pirate Production *(Pacsirta),* valamint a DV8 Physical Theatre, amely ma Nagy-Britannia legelismertebb táncegyüttese, s a Budapesten bemutatásra kerülő előadásuk - *Cím* - tulajdonképpen a sevillai világkiállításra tervezett produkciójuk előpremierje lesz. A találkozót a Magyar Hitelbank, a British Council, a Fővárosi Önkormányzat, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium, valamint a Magyar Alapítványok Központja támogatja.

SZÁNTÓ JUDIT

A GYEREK NEM ÖREGSZIK

BESZÉLGETÉS FERNANDO ARRABALLAL

A sajtókonferencia előtt megkérdeztem a három napra Budapestre érkezett Fernando Arrabalt, utána „szabad lesz-e" (ez franciául van; magyarul azt kérdeztem volna, „ráér-e még?") egy kis beszélgetésre. A válasz így hangzott: *„Systématiquement!"* Rendszeresen? Módszeresen? Menetrendszerűen? Elvből? Mindenesetre Arrabal szabad, szabad volt és szabad lesz. Ettől látszik olyan sugárzóan magabiztosnak ez a feltűnően apró ember, aki úgy hordja szakállas fejét, mintha kétméteres test koronája volna.

- Az előbbiekben már elmondta, hogy nagyon elégedett Az építész és az asszír császár *Szőke István rendezte Kamrabeli előadásával, amely-nek kedvéért Pestre jött. Kiegészítésül megtud-hatnám, hogy az ön által látott, bizonyára nagy-számú előadáshoz képest mi különbözteti meg ezt a produkciót?*

- Hát például *a* helyiség. Az általam látott vagy száz előadás vagy nagy színházban, amolyan Schauspielhausokban zajlott, vagy a Kamránál is sokkal kisebb, kávéházi színházakban. Ez a tér nagyon érdekes volt számomra. Aztán: a gördülékenység, az átkötések könnyedsége. A váltások, amelyek ebben a darabban nagyon lényegesek, megvoltak, de sokkal lazábban, észrevétlenebbül, életszerűbben, mint általában. És tetszett a játék frivolságtól mentes humora is, amely jól megfért a szükséges komolysággal. Hiszen a darabban - persze a szerző korlátain belül - az élet három leglényegesebb tényéről van szó: Istenről, a nemiségről és a szabadságról.

– *A magyar közönség kevéssé szokta meg ezt a hangnemet, viszonylag kevés nálunk az avantgárd vagy éppen az abszurd hagyomány; Szőkéé, minden stílusérzéke mellett, afféle* szoktató *rendezés is...*

– Csak a címkézést hagyjuk! Neveznek engem mindennek: avantgárdnak, abszurdnak, neoszürrealistának, legújabban az oroszok paradoxistának - ez mind önkényes. A legjobban az abszurd tapadt hozzám; ez az önök honfitársának, Martin Esslinnek a kitalációja. Hadd mesélem el, hogy egyszer, a hatvanas években, ülünk Beckett-tel a kávéházban, amikor megjön Suzanne, a felesége egy csomaggal. Beckett kibontja. Martin Esslin: *Az abszurd színház* - ez van benne. A cím alatt öt név: Ionesco, Beckett, Adamov, Pinter - és Arrabal. Mire Beckett: „Abszurd színház! Micsoda abszurdum!"

A mi színházunk meglepte a kritikusokat, így hát egy akolba tereltek minket, mert így kényelmesebb. De mondja, mi köze *A* kopasz *énekes*nőnek például a Godot-hoz? És mégis ez az elnevezés terjedt el világszerte - és tudja, miért? Mert a legtöbben Párizsban éltünk, és ami Párizsban történik, azt túl könnyen kapja fel a világ; a Párizsban gyártott mozdonyok előbb-utóbb behálózzák az egész földet. Ha André Breton, a szürrealizmus atyja horvát lett volna, ha a „nouveau roman" Kabulban vagy a filmes új hullám Helsinkiben születik, az elnevezésekből soha nem válik világmárka. Még szerencse, hogy Ionesco és Beckett nem hagyták korlátok közé szorítani magukat, és a XX. század legjobb drámaírói lettek - ki-ki a maga módján.

– *Ön sűrűn hangoztatja, hogy nem érdekli a politika; de ugyanilyen sűrűn elmondja* azt is, *hogy gyűlöli* a *zsarnokokat, a diktátorokat,* és *számos műve ellenük is íródott.* Össze *fér* ez *a két állítás?*

– Hát persze! A zsarnokokat tudniillik nem érdekli a politika, őket a korrupció érdekli, a földi javak. A politika engem valóban nem foglalkoztat; az újságoknak legföljebb a címeit nézem meg, televízióm soha nem volt.

– *Pedig hát drámái és még inkább* esszéi, *például a Francóhoz vagy a Fidel Castróhoz intézett híres* nyílt *levelei tényeken épülnek. Honnan szerzi akkor őket?*

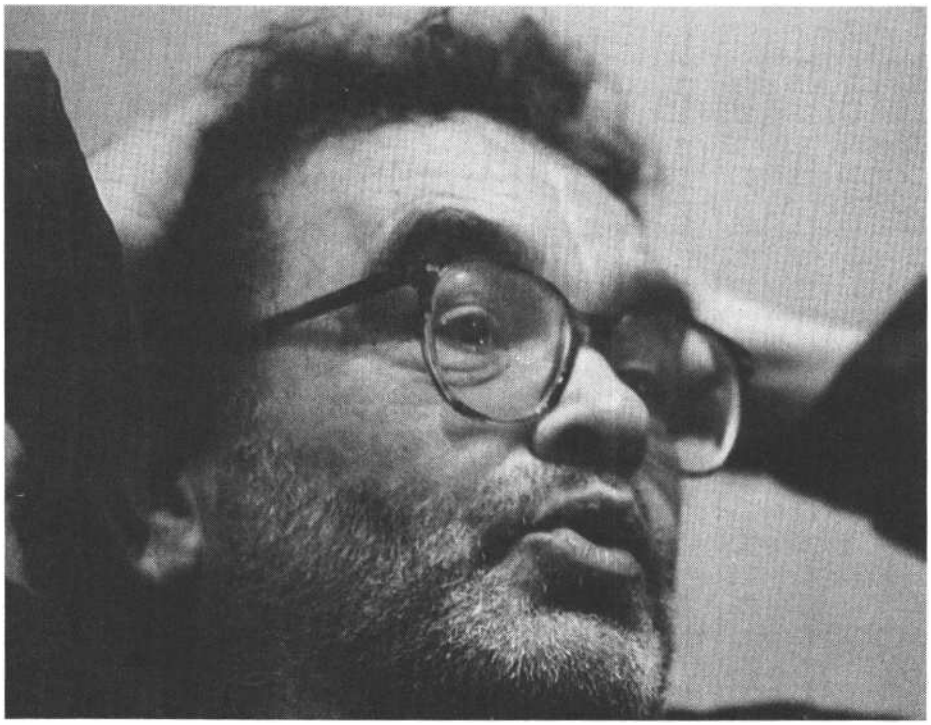
– Nos, például a látogatóimtól. Számos szerencsétlen keres fel, aki abban a tévhitben él, hogy az írók kezében hatalom van, és tőlük sokkal többet tudok meg, minta szükségképpen felületes zsurnalisztikából. Francóról spanyol létemre mindent tudtam, de Fidel Castróról csak 1979-ben kezdtem informálódni, mert akkor tudtam meg, amit mások már húsz év óta tudtak: hogy Kubában politikai foglyok vannak, és ez mélységesen elkeserített.

A politikában nekem egy a fontos: hogy mindig a kisebbség pártján álljak. Nekem például tizennyolc éves koromban valóban megjelent a Szűz Mária, de ezzel Franco alatt, a kötelező vallási túlbuzgalom korában, soha nem hozakodtam volna elő. Vártam 1982-ig, amikor Spanyolországban éppen a szocializmus és az ateizmus volt divatban; botrány is kerekedett belőle. Ilyen szempontból nagyon rossz az időérzékem; én akkor támadtam Francót, amikor még élt, akkor mentem neki Fidel Castrónak, amikor még nem dőlt össze a kommunizmus, akkor javasoltam két francia értelmiségi egyikeként és egyetlen spanyolként, Maastrichtban, Horvátország és Szlovénia elismerését, amikor az Európai Közösség még hallani sem akart róluk, és a másik franciát, Alain Finkielkraut zsidó filozófust gúnyosan elkeresztelték Finkielcroate-nak (croate = horvát). Legtöbb kollégám bölcsebb volt; ők tudták, mikor kifizetődő mindezzel előrukkolni.

– *Ön több interjújában azt nyilatkozta, hogy a színháznak a nyolcvanas években megnőttek a lehetőségei, új korszak virradt rá. Kifejtené ezt bővebben? A mi tapasztalataink, sajnos mások.*

– Nem biztos. Arról van ugyanis szó, hogy a színházakat a társadalom anakronizmussá degradálta, éppúgy, minta filozófiát vagy a költészetet; filozófia helyett jöjjenek az esszék, költészet helyett a regény, színház helyett pedig a tévé. A

Fernando Arrabal



Bregyán Péter és Mihályi Győző Az építész és az asszír császárban (Kamra)

színházat tehát száműzték a katakombákba, és ez roppant előnyös pozíció; innen lehet csak igazán meglátni azt, ami a társadalom számára elsőrendűen fontos.

– *Ön tehát egy katakombaszerző?*

– Ó, nem, demagóg volnék, ha ezt állítanám. Hiába, a sors olyan kiszámíthatatlan, mint az argentin tangó; míg ugyanis a színházból anakronizmust csináltak, én egy sűrűn játszott szerző vagyok.

– *És vajon mi a kulcsa e titoknak?*

– Hogy mi? Hát az, hogy a világ abszurd, és bármi megeshetik benne. A Nobel-díjasok között vannak például egészen pocsék írók, mint Quasimodo vagy García Márquez, és vannak köztük zsenik, mint Beckett; és azok között, akik a Nobel-díjat visszautasították, ugyancsak van-nak zsenik, mint Borges, és dilettánsok, mint Aragon. Különben azért hadd éljek egy megszorítással: engem ugyan sűrűn játszanak, de sikeres írónak nem mondhatom magam.

– *Ha mára* kollégáiról esett szó, *volt egy* állítása, *ami meglepett; egyszer azt mondta, hogy Beckett mellett Brechtnek volt* önre *meghatároz*ó hatása. *Igaz lehetez?*

– Ó, dehogy, ez megint valami fordítási probléma lehetett, vagy esetleg angolul beszéltem. Engem a Berliner Ensemble előadása ragadott magával, főleg Helene Weigel, amint a *Kurázsi* mamában egy tyúkot kopasztott. Brecht nem volt egyéb, mint Sztálin katonája; ő aztán igazán rá-szolgált a Sztálin-díjra. (Ez poénnak jó, de tudomásom szerint B. B. ilyet nem kapott - Sz. J.) Tudja, hogy neveztük Ionescóval a francia brechtiánusokat? Gyilkosoknak (= tueur)!

– *De nyilván nem bér nélküli gyilkosoknak?*

– Ó, nem, őket egész jól megfizették.

– Végezetül egy *tapintatlan kérdés. Ön* meg-*jelenésében, habitusában, írásaiban, nyilatkozataiban egyaránt rendkívül* fiatalos, *megmaradt „enfant terrible"-nek. De mégiscsak* 1932-ben *született. Milyen érzés Arrabalnak* és *hatvan-évesnek lenni?*

– Először is én legföljebb „enfant' vagyok, dacos gyerek, aki frusztrációból ír, mint minden író - de nem „enfant terrible". Az „enfant terrible" nagyon hamar öregszik, a gyermek, remélem, nem. Az idő borzasztóan fontos dolog, azonban nem tévesztendő össze az életkorral; az életkor csak előítélet. Egyébiránt hagyom magam ünnepelni; lám, odahaza, Madridban kulturális fesztivált, Sevillában világkiállítást, Barcelonában olimpiát rendeznek a tiszteletemre. Csak az a kár, hogy mindez 1492-höz is kapcsolódik, pedig ez nemcsak Kolumbusz Kristóf felfedező-útjának éve volt, hanem - ettől nem függetlenül - a mórok és a zsidók kiűzetésének éve is, úgy-hogy jobbkor is születhettem volna.

És most búcsúzóul hadd dedikáljam önnek az egyik könyvemet.

- Nagyon köszönöm. Rajzolna is hozzá valamit?

– Örömmel.

– *Ez itt jobb oldalt* egy *üstökös?*

– Természetesen. A Halley-üstökös. -

És ez a bal *oldali* ábra? *Jelöl valamit?*

– Fogalmam sincs. Látja, ez az abszurd.

Arrabal Mihályi Győzővel és Bregyán Péterrel (Koncz Zsuzsa felvételei)

PETER BROOK

AZ ÖRDÖG NEVE: UNALOM

MÁSODIK RÉSZ

„Jó napot, Livingstone úr..."

Az üres tér egyik természetes és megkerülhetetlen sajátossága, hogy híján van a díszleteknek. Nem mondom, hogy ez jó vagy kevésbé jó, itt most nem ítélkezem, csak épp szőrszálhasogató módon le akarom szögezni: ha terünk üres, akkor híján van a díszleteknek. Mihelyt díszlet kerül bele, legyen önmagában bármilyen szép, a tér többé nem üres, és ilyenkor a néző szelleme is már eleve be van bútorozva. Az a hely, ahol ma összegyűltünk, önmagában nem szól semmiről; bátran nevezhetjük üres térnek, még ha elhelyeztünk is két szőnyeget, a padlóra, illetve a hát-só falra, hogy a helyiség melegebb és barátságosabb legyen, mintha csak a sötét falakat kellene néznünk. Így egyikünk fantáziája, figyelme, elmélyülése sincs eleve megterhelve.

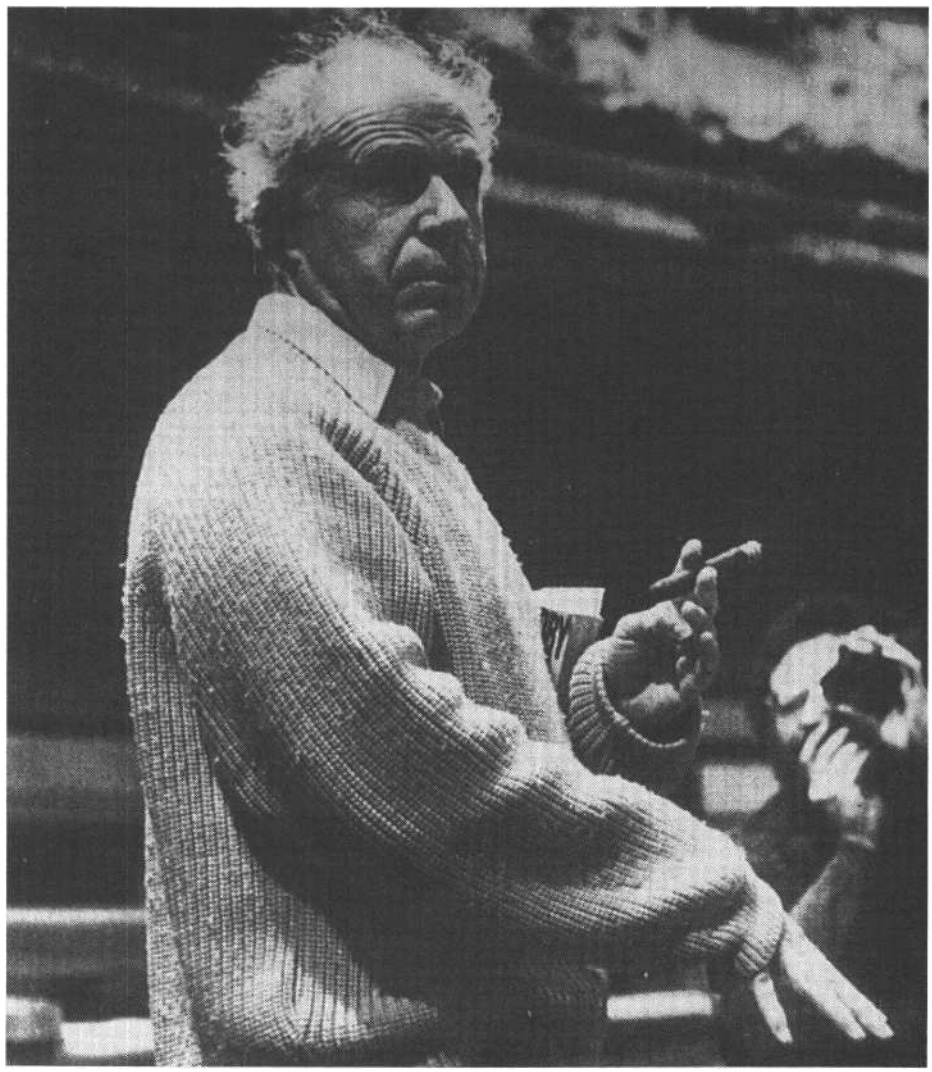
Amikor az imént azt kértem, hogy ketten önök közül találkozzanak és köszöntsék egymást, a képzelet teljesen szabad maradt. Ha az egyik szereplő azt mondta volna: „Jó napot... Livingstone úr", azonnal maguk előtt látták volna Afrikát, a pálmafákat; míg ha azt mondta volna: „Jó napot... hol a metróállomás?", egészen más képek merültek volna fel, hacsak az első nem felel vissza: „Metró? Itt, Afrika kellős közepén?" És ekkor már bármi megeshetett volna. Elképzelhető lenne, hogy a két személy közül az egyik bolond, aszerint, hogy melyik hiszi magát tévesen Afrikában, illetve Párizsban, és lehetne folytatni is a dialógust: „Elnézést, nem figyeltem oda, mert éppen egy színdarabot írok..." avagy: „Nincs véletlenül a helyiségben egy orvos?" és így tovább. A díszlet hiánya alapfeltétel ahhoz, hogy a képzelet mozgásba lendüljön. Ha a színészeket üres térbe állítjuk, olyan helyzetbe kerülnek, mint egy kísérleti laboratóriumban: az élet valamilyen jelenségét akarjuk feltárni, s ezért a vizsgálat minden elemét nagyon erős megvilágításba helyezzük.

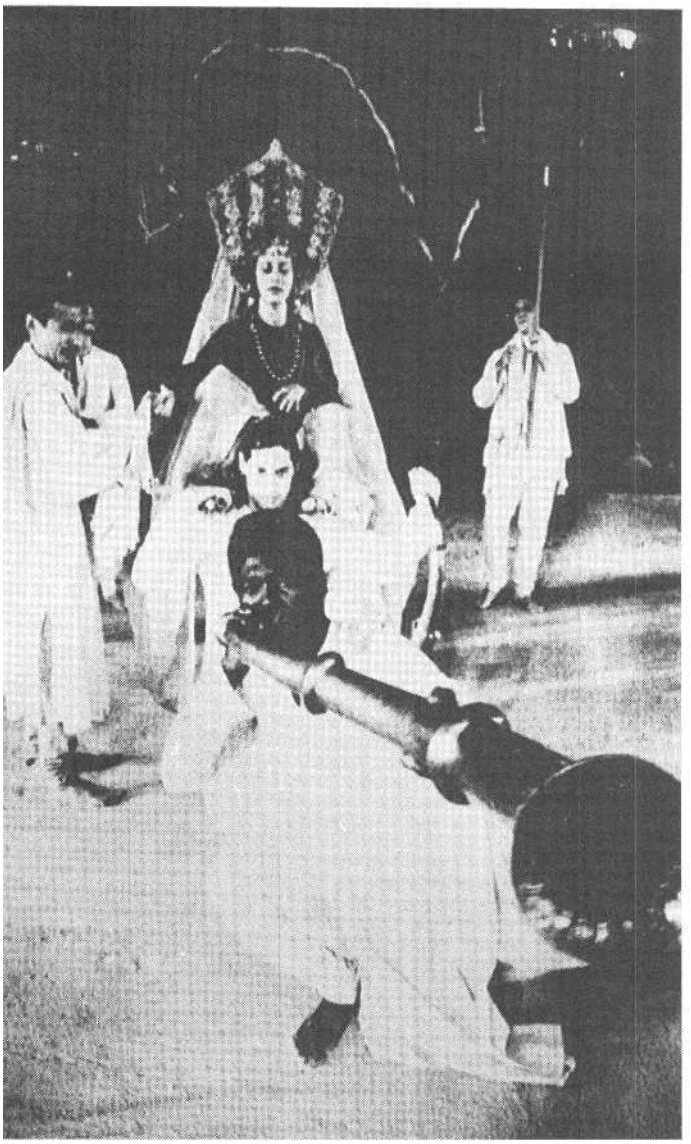
A képzelet - izom

Ha két embert egyszerűen csak egymás mellé állítunk a térben, megfigyelhetjük, mennyire eleven lesz a legkisebb részlet is; ez már valóságos színjáték. Nem tarthat a végtelenségig, de az első pillanattól működőképes. Én ebben látom a legfőbb különbséget az igazi színház és a film között. A filmen, a fényképezés következtében, mindig valamilyen kontextusban látjuk az embert, nem pedig a kontextusból kiragadva. Próbáltak már nem is egyszer absztrakt, díszlet nélküli díszletben, üres háttér előtt filmet forgatni, de Dreyer Jeanne «Arc-ját kivéve ez soha nem vezetett eredményhez. Ha megvizsgáljuk a nagy filmek ezreit, kiderül, hogy a film erőssége a fényképezés, márpedig a fénykép mindig egy meg-határozott helyszínen levő embert ábrázol. Eb-ben az értelemben a film szükségképpen társa-dalmi természetű; egy másodpercre sem téveszthetí szem elől a környező társadalmi kontextust. A színész ugyanahhoz a világhoz tartozik, mint amelyben a kamera elhelyezkedik, és ezért bizonyos hétköznapi realizmus szükséges velejárója a filmnek. A színházban elképzelhető, hogy a pápát játszó színész piros-fehér pulóvert visel, mint itt az egyik hallgatóm; szimbolikának ez már elég lenne. A moziban ez soha nem fordulhat elő; a konvenciót csak külön magyarázattal lehetne elfogadtatni. A színházban a képzelet tölti be az űrt, a film viszont szerves és összefüggő egészet jelenít meg.

A színházban az üres tér lehetővé teszi, hogy a képzelet töltse ki a hézagokat. Paradoxonnak hangzik, pedig így igaz: a képzelet annál elége-

Peter Brook





Jelenetek a Mahábháratából (1985)

dettebb, minél kevesebb anyagot kap. A képzelet - izom; örül, ha működésbe léphet. Itt van például ez a plasztikflaska; kinevezhetem a pisai ferde toronynak. Játszhatom vele, oldalra dönthetem, megpróbálhatom felborítani, a földre dobni, ahol talán még össze is törik. Ez egyaránt elképzelhető a színházban és az operában, és ebből a flaskából sokkal erősebb kép születhet, mint a film speciális - és banális - effektusai nyomán, amelyek milliárdokért igazi tornyot, igazi földrengést stb. tudnak elővarázsolni. A képzelet nevű izom azonban mindennek sokkal kevésbé örülne.

Ebből is láthatjuk, mit jelent a közönség részvétele. A hatvanas években sokat álmodoztak erről, és naiv módon úgy gondolták: a részvétel testi megnyilvánulást jelent, a néző felugrál a színpadra, izgalomba jön, belevegyül a társulatba. Minden lehetséges persze, és ez a fajta megnyilvánulás is lehet néha nagyon érdekes, de a „részvétel" egészen más dolog. Az a lényege, hogy a színpad és a nézőtér között cinkosság jöjjön létre, és a néző elfogadja, hogy plasztikflaskából pisai ferde torony vagy a Holdra ki-lőtt rakéta lesz. A képzelet örömmel megy bele ebbe a játékba, feltéve, hogy az ember nem egy meghatározott környezetben helyezkedik el. Ha mögöttem például egy űrhajót vagy irodahelyiséget ábrázoló díszlet lenne, azonnal működésbe lépne a filmes logika, s egész apparátusra lenne szükség a rakéta, a tér, a Hold megjelenítéséhez.

A színházban el lehet fogadni, hogy a flaska - -rakéta, és a Vénuszon egyszer csak összetalálkozik egy igazi emberrel. És a történet folytatód-hat, szempillantás alatt váltva teret és időt. Elég, ha annyit mondok: ,,Hány évszázada is érkeztem ide?" - máris óriásit ugrottam az időben. Ugyanígy minden gond nélkül léphetek át a Vénuszról a szupermarketbe, narrátorrá változhatom, ismét beülhetek a rakétába stb. Ha a tér szabad, mindez lehetséges, és minden konvenció elképzelhető és elfogadható, mivel a konvenció alapfeltétele a formák hiánya.

A „carpet show"

Ide vonatkozó kísérleteinket a hetvenes években kezdtük az úgynevezett *carpet* show-val. Számos utazásunkra, Afrikába és máshová csak egy kis szőnyeget vittünk magunkkal; ez jelölte ki játékterünket. És eközben bukkantunk rá a shakespeare-i színház tulajdonképpeni technikai alapjára. Rájöttünk, hogy ha Shakespeare-t

Übü király (1977)

igazán hatékonyan akarjuk tanulmányozni, akkor nem az Erzsébet-kori színházak rekonstruált változatait kell szemügyre vennünk, nem azt kell elképzelnünk, milyen is lehetett a Globe, hanem a szőnyegből kiindulva kell rögtönöznünk. Felfedeztük, hogyan lehet egy jelenetet ülve elkezdeni és állva befejezni, majd visszaülve máris tíz évet ugrani, egyenesen egy másik országba. Shakespeare számos jelenetében találkozunk például két emberrel, akik nyilvánvalóan enteriőrben, zárt helyen mozognak, majd hirtelen kinn vannak a szabadban, anélkül, hogy bármilyen váltás ezt jelezné. A jelenet egy része bent, a másik része kint játszódik, csak éppen nem tudni, pontosan mikor van az átmenet.

A Shakespeare-szakértők köteteket írtak erről, s gyakran hivatkoztak a shakespeare-i „kettős időre". „Hogyan lehetséges - írja egyikük -, hogy ez a nagy író nem fogta fel, micsoda hibát vét, amikor valamiről azt állítja, hogy három évig tart, holott egy másik utalás másfél évet sejtet, s a valóságban csak három percről van szó?" Vagy: „Micsoda sutaság, hogy az első mondatban az áll: »Adj egy kis teát«, ami világosan mutatja, hogy a jelenet enteriőrben játszódik, a következő mondat pedig így szól: »Nézd ezt a fa-levelet«, vagyis ekkorra már az erdőben vagyunk?"

Ideje lenne felfedezni, hogy Shakespeare egy meghatározatlan térre komponálta műveit...

Ha az embert nem köti sem a hely, sem az idő egysége, és a tér teljességgel meghatározatlan, a hangsúly szükségképp az emberi kapcsolatokra tevődik át. Az lesz érdekes, ami két ember között történik; a soha ki nem iktatható társadalmi kontextust mindig a másik, a többi szereplő jelenléte teremti meg. Ha például a cselekmény egy gazdag nő és egy tolvaj kapcsolatáról szól, ezt a kapcsolatot nem a díszlet, nem a kellékek teremtik meg, hanem maga a cselekmény, a mese. A férfi tolvaj, a nő gazdag, megjelenik a bíró: a kontextus hármuk kapcsolatából jön létre, és a díszletet, a szó eleven értelmében, a szereplők játéka teremti meg, dinamikusan és szabadon. Szövegnek és játéknak pedig közvetlenül kell hordoznia a lehető legnagyobb, legintenzívebb feszültséget.

Ha valóságos díszlettel dolgozunk, ablakkal, ajtóval, páncélszekrénnyel, máris átléptünk a film világába. A játék ritmusa és feszültsége felpuhul, és az élet dimenziója csak a montázs révén tér vissza.

Feszültség és energia

A színházban két mondat összefüggése soha nem „normális", nem olyan, mint az életben; itt két feszültség jószerivel építészeti viszonyáról van szó. És ezzel ismét visszatértünk a kiindulóponthoz. Ahhoz, hogy a színház elkülönüljön attól, ami nem színház, a mindennapi élet más legyen, minta színházi térben zajló élet, az idő- és térbeli sűrítésnek karöltve kell járnia az energia meghatványozódásával, mert csak így teremthetünk erős kontaktust a nézővel. Ez az oka annak, hogy a népszínház, a falusi színjátszás valamennyi formája zenét használ.

Nemrég láttam Üzbegisztánban egy nagyszerű színjátékot, amelyet egy dobos kísért. Féltékenységi komédia volt sok félreértéssel, szerepelt benne a férj, a feleség, a férj szeretője, a szolgáló, és a játékot állandóan táplálta a szereplők és a muzsikus közötti kapcsolat. Az utóbbi nem csupán kísérte a szereplőket, de folyamatosan beavatkozott a játékba, kommentált, válaszolt a szereplők helyett stb. És hogy miért volt ez olyan hatásos? Mert energia fakadt belőle, mert a játék elevenebb, vidámabb lett.

Az előadás stílusa, az úgynevezett konvenció szabad volt, vagyis minden lehetségessé vált benne. Itt merül fel a felelősség súlyos kérdése. Ha minden lehetséges, akkor is van, ami igaz és pontos, és van, ami esetleges. Vagyis mindig ehhez a kérdéshez térünk vissza.

– *Az imént* azt *mondta: a one man* show *már nem színház,* és *ennek kapcsán* az e/beszélőre *hivatkozott. Eszerint* *például, amit Dario Fo csinál, az nem* *színház?*

– Saját, itt is vázolt elveimnek lennék az ellensége, ha ebben a kérdésben dogmatikussá válnék. Természetes, hogy ezer meg ezer kivétel van. Én saját, nagyon is személyes érzelmeimről, szubjektív preferenciáimról beszélek, és az a véleményem, hogy a one man show-ból nagyon gyakran hiányzik valami. A közönséggel való közvetlen kapcsolat lehet nagyon erős – ahogy ez az elbeszélő vagy az énekesnő esetében is történik-, és az a döntő, hogy ezt a kapcsolatot sikerüljön fenntartani. De általában – hiszen épp ezért olyan kivételesen nehéz művészet a színház - egyszerre három dolognak kell végbemennie, méghozzá egymással teljes harmóniában.

A három viszony

Egyfelől a szereplőnek mély, titkos és bensőséges viszonyban kell lennie saját tartalmával, saját belső érzékenységével. Ez a kapcsolat egyébként az elbeszélőnél és az énekesnél is megvan. Azok a nagy elbeszélők, akiket például iráni vagy afganisztáni teaházakban láttam, nagy élvezettel, de ugyanakkor mély belső komolysággal adják elő a nagy mítoszokat. Folyamatosan nyílnak meg a közönség előtt, de nem azért, mert tetszésükre pályáznak; meg akarják osztani velük az örömet, melyet a szent szöveg fakaszt bennük. Indiában a nagy mesélők, akik a templomokban adják elő a *Mahábháratát,* egyetlen másodpercre sem veszítik el a kapcsolatot az általuk minden alkalommal frissen átélt mítosz nagyszerűségével. Fél lábbal az egyik, fél lábbal a másik világban vannak, hallásuk egyszerre irányul kifelé és befelé - s példájukat minden igazi színésznek követnie kellene.

Nagyon nehéz, nagyon összetett dolog ez. Ha egy színész bekerül valamilyen színházi viszonylatba, át kell, hogy hassa a belső komolyság. Bármiféle darabról van is szó, elengedhetetlen, hogy a színész hűséges legyen valamihez, és legjobb képességei szerint működtesse érzékenységét. Ha Shakespeare-t játszik, a Hamletet vagy a Lear *királyt,* nem szabad, hogy csak a hatásra, a külső elemekre gondoljon; szüntelenül ki kell fülelnie a belső rezdüléseket, figyelnie kell a saját lelke legtitkosabb, legeldugottabb zugaiban megbúvó mitikus dimenzióra. Játék közben alkotó létezésének egyik arculatát befelé kell fordítania, anélkül, hogy csak egyetlen másodpercre is elszakadna az előtte álló másikszemélytől. Gyakran a legnagyobb, hírnevüknek nagyon is tudatában levő színészek között is látni olyanokat, akik teljes mértékben befelé fordulnak, és csak mímelik, hogy a partnerrel játszanak. Lear alakítója csak mímeli, hogy Cordeliával játszik, és játék közben még hátat is fordít neki. Ha így van, megszegi egyik legfontosabb kötelességét, vagyis azt, hogy valóban megelevenítse az apa és leánya közti kapcsolatot.

Ha a színész azt akarja, hogy játéka igaz legyen, nem szabad mára próbák kezdetén túlságosan messzire lendülnie. Vannak színészek, akik túl hamar kinyilvánítják érzelmeiket, és nem tudnak a másikkal igazi kapcsolatot találni. Bármilyen erőteljes előadást kívánjon is a szöveg, kezdetben a lehető legintimebben kell próbálni, nehogy az energia elfecsérlődjék. Meg kell őrizni szabadságunkat, hogy kitapogathassuk a kapcsolatokat, vagy más szavakkal, más mozdulatokkal is tudjunk rögtönözni. Mindez persze csak átmeneti állapot; a cél az, hogy végül akkor is eleven kapcsolatban maradjunk a legbenső tartalmakkal, ha már nagyon erősen, nagyon hangosan beszélünk, és ez bizony igen nehéz. A legintimebb kifejezésmódból haladunk az energikus kifejezés felé, hiszen nagy teret csak így tölthetünk be - de hogyan fokozhatjuk a hangerőt anélkül, hogy elárulnánk a játék igazságát, kiforgatnánk önmagából a másikhoz való kapcsolatot? Bizony, ez hihetetlenül nehéz színészi feladat.

Végül térjünk rá a harmadik elemre. A két játszó személynek az a feladata, hogy egyszerre legyen szereplő és elbeszélő. Kettős, úgyszólván kétfejű elbeszélők ők: miközben játszanak, és ügyelnek a köztük levő viszony intimitására és igazságára, közvetlen formában beszélnek is nézőikhez. Lear és Cordelia például ezt mesélik: „Volt egyszer egy ember, és annak egy leánya..."

Vagyis hármas viszonyt kell szüntelenül fenntartani: önmagunkkal, a másikkal és a közönséggel.

A one man show-ban az ember sok mindent megengedhet magának; akár képzelt személyekkel is beszélgethet. Mégis úgy érzem, ez a műfaj valójában egy tragikus társadalmi helyzetben gyökerezik. tudniillik abban, hogy egyes, munka nélkül maradt színészek mégis dolgozni akarnak - ami a világon a legtermészetesebb -, és ezért egyedül építenek fel egy színjátékot; holott mennyivel gazdagabb és életszerűbb volna, ha ugyanezt egy partnerrel tennék! Nagyon gyakran érződik, mennyire hiányzik a másik személy támasztotta kihívás, az egymással szembeni természetes nagylelkűség. De persze mindenfajta kivétel lehetséges, és vannak egészen nagyszerű kivételek is.

Az unalom jelzőfénye

Munkámban az első számú kalauz, az, akire szüntelen figyelek, az unalom. A színházban az unalom, akár az ördög, bármikor felütheti a fejét. Akármilyen semmiség elegendő, hogy ez a falánk, állandóan lesben álló lény ránk vesse magát. Megkeresi a legalkalmasabb percet, hogy láthatatlanul belopóddzék egy cselekvésbe, egy gesztusba, egy mondatba. Mihelyt ennek tudatára ébredtünk, elegendő fegyver az önbizalom. Legyen ítélkezésünk legfőbb kritériuma az a képesség, amely minden teremtett emberben megvan: tudniillik az, hogy unatkozni tud. Valóságos csoda ez! Nézek például egy próbát vagy egy gyakorlatot, és egyszer csak arra gondolok: „Unatkozom - és ennek biztosan megvan az oka." És ekkor kétségbeesetten keresem ezt a bizonyos okot. Adok egy tippet a másiknak, meg-rázom őt vagy éppen magamat... Mindenesetre az unalom, mint vörös jelzőfény, azonnal pislákolni kezd bennem.

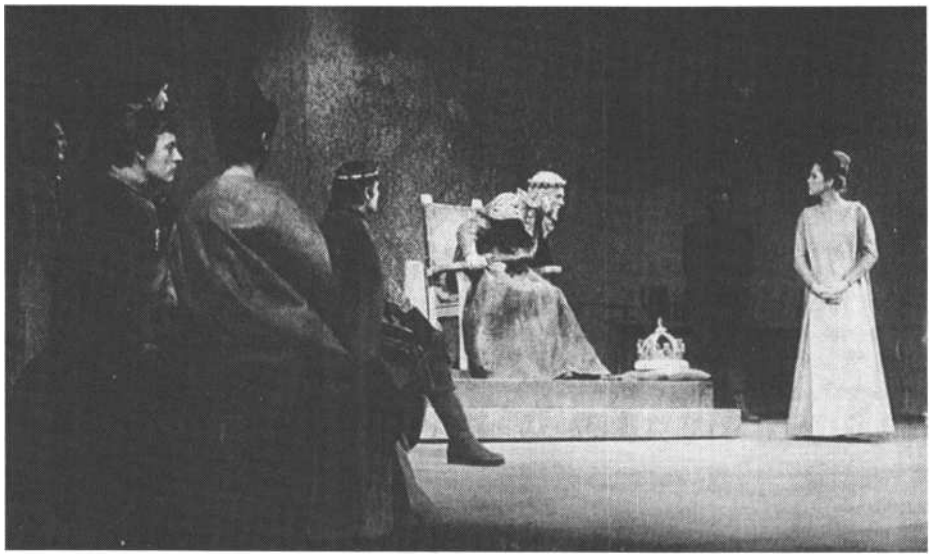
Évek óta alkalmazunk már próbáink során valami nagyon fontos dolgot: közönség elé visszük a még befejezetlen munkát. Legtöbbször iskolákba látogatunk el, anélkül, hogy a diákok felkészülnének, előre tudnák, miről van szó. Nem viszünk magunkkal se kelléket, se jelmezt, csak elfoglaljuk az „üres teret" abban a kis teremben, ahol fellépünk. Ezt a kezdet kezdetén nem lehet megcsinálni, először dolgozni kell, de mihelyt a próbák felén vagy kétharmadán túl vagyunk, ki szoktuk próbálni mindazt, amit felfedeztünk, hogy lássuk, mi az, ami felkelti mások érdeklődését, és mi az, ami untatja őket. Nincs jobb kritikus a közönségnél, különösen pedig a gyerekközönségnél. A gyerekeknek nincsenek előzetes elképzeléseik, ők vagy érdeklődnek, vagy unatkoznak, vagy együtt haladnak a színészekkel, vagy türelmetlenek lesznek.

A csend és a tempó

Ha az igazi közönséggel kerülünk kapcsolatba, legfőbb barométerül a csend különböző fokozatai szolgálnak. Ha jól odafigyelünk, mindent megtudhatunk egy előadásról abból a csendszintből, amelyet figyelmes személyek egy adott csoportja „termel". Amikor a nézőtéren időnként valamilyen érzelem hullámzik át, a csend minősége is megváltozik, néhány másodperc múlva pedig ismét merőben más csend üli meg a termet, és így tovább. Amikor egy nagy intenzitású pillanat átadja helyét egy kevésbé intenzívnek, a csend meggyengül, mocorgás, köhécselés hallatszik, van, aki vakarózni kezd, és ha beáll az unalom, a köhécselésből köhögés lesz, apró zajok hallatszanak, az egyik sustorog, a másik felemelkedik, és a legvégén jön a mélypont: valaki kinyitja a műsorfüzetet!

Soha nem szabad hát azt mondani, hogy ami munkánk első perctől az utolsóig érdekes, csak a közönség rossz. Igaz, hogy időnként van valóban nagyon rossz közönség is, mégsincs jogunk ezt kimondani, azon egyszerű oknál fogva, miszerint nem szabad elvárni, hogy a közönség jó legyen. Egyszerűen el kell fogadni, hogy van könnyebben és van nehezebben meghódítható közönség. A könnyű közönség isteni ajándék, égi manna, de a nehéz közönség sem ellenség, és nem is abnormális jelenség. Épp ellenkezőleg: a közönség a maga természetes állapotában ellenállást tanúsít, tehát szüntelenül keresnünk kell, mi az, ami érdekelheti vagy lelkesítheti - miközben, amint már mondtam, intim kapcsolatban kell maradnunk a belső tartalommal és a partnerrel -, és mindeközben nem eshetünk öntetszelgésbe, és nem szabad arra törekednünk, hogy mindenáron tetszést arassunk.

Mindennek során felbukkan egy lenyűgözően izgalmas mozzanat, amely a színjáték tempójával van kapcsolatban. Az olasz rendszerű szín-



Lear király (RSC, 1962)

házban a próbák közben semmilyen érintkezés nincs színészek és közönség között, így aztán, amikor a függöny első ízben megy fel, ritkán jön létre kontaktus színpad és nézőtér között. Az előadás egyfajta ritmusban kezdődik, ám a közönség másfajta tempóban él. Ha egy előadása bemutatón megbukik, többnyire az történik, hogy a színészeknek is megvan a maguk ritmusa, a közönségnek is, csak éppen a két mozgás nem tud összehangolódni.

A falusi színházban viszont az első dobpergéstől kezdve ugyanabban a világban, ugyanabban a térben élnek zenészek, színészek és nézők. Együtt vannak. Már az első mozdulat, az első gesztus létrehozza a kapcsolatot, és ettől kezdve az elbeszélés egész folyamatát közös ritmus vezérli. Gyakran éltünk meg hasonlót afrikai utainkon, de itt is, amikor megfelelő játékhelyeken léptünk fel.

– *Úgy érzem,* ön *különbséget tesz* a *„nép" és a modernebb „közönség" fogalma között: az előbbi* a régi *értelemben* vett, szent *fogalom, amely feltételezi a kölcsönhatást; míg a „közönség" már semmit nem hajlandó* megosztani. *Vajon nem éppen ebben rejlik-e a modern* színház *nagy problémája? És nem* gondolja-e, *hogy a kultúra fogalma, legalábbis nálunk,* mesterséges találmány, *amely* arra való, *hogy megkísérelje összehozni* az embereket?

– Teljes mértékben osztom a véleményét. Nagyon ritkán tisztázott, hogy valamely darabot miért mutatnak be. Igazolásul egyszerűen azt szokták mondani: „Ezt és ezt a darabot azért játsszuk, mert a kultúra megköveteli, hogy ilyenfajta művek színre kerüljenek." De ugyan mely okból? Ha az ember felteszi ezt az alapvető kérdést, ellenállhatatlanul adódik a válasz: „Az egyetlen érvényes ok csak a közönséggel való kapcsolat lehet." Ha viszont nem tesszük fel ezt a kérdést, ezernyi válasz kínálkozik: a rendezőnek van a darabról egy koncepciója, amit feltétlenül nyilvánosság elé akar vinni, vagy valamilyen stíluskísérletet akar végezni vagy bizonyos politikai elméletet akar illusztrálni, és így tovább. Mindez megmagyarázható, csak éppen a lényeghez képest erősen másodlagos.

A tazieh és a re-prezentáció*

Az iménti megjegyzés nyomán érdemes elgondolkodni, mi is történik, ha egy hagyományos előadást kiemelünk a maga kontextusából.

Iránban létezik egy rendkívül erőteljes színház, a „tazieh" - egyébként ez az egyetlen iszlám színházforma. Az iszlám első vértanúinak halálán alapul, és falusiak játsszák falusiaknak, az év egy meghatározott időszakában. Amikor a sah hosszú évekre betiltotta, titokban művelték, méghozzá egyidejűleg három-négyszáz faluban, mintegy ünnepségszerűen. Életem egyik legmegrendítőbb színjátékát egy kis iráni faluban láttam; a tizenkettedik imám vértanúságáról szólt. Hármunkat, külföldieket ért az az öröm és megtiszteltetés, hogy elvegyülhettünk a parasztok közé, akik körbeülték a játékteret. Nagyon egyszerű, népi színház volt ez és egyszersmind mélységesen megható, mert a közönség valódi „re-prezentációt" élt át, azaz valamit, ami évszázadokkal ezelőtt történt, és most újra jelen idejűvé vált. A vértanúhalál újból lejátszódott a ma élők előtt, és ők úgy sírtak, mint nemrég a szemünk láttára Bagdad lakói a bombázások után.

E színház formája igen stilizált volt, tartalma azonban a legteljesebb mértékben valós. Afféle párhuzamos valóság, párhuzamos élet volt ez. A múlt élete vált jelen idejűvé, s egy egész falu osztozott benne. Az emberek mélyen megrendültek; tudták, miért kell feltámasztani valamit, ami e reprezentáció nélkül dogmává, vallássá, absztrakcióvá változnék; számukra pedig fontos, hogy vallásukat realitásként éljék át.

A tazieh körül, éppen a sokéves betiltás miatt, nagy hűhót csaptak. Végül aztán, amikor a sah és az ország épp azon fáradozott, hogy a külvilág előtt minél liberálisabb színben tűnjön fel, a shirazi nemzetközi fesztivál műsorára tűzte a taziehet, úgy is, mint „Irán nagy nemzeti kincsét". Én pedig saját szememmel láttam, miként lehet egyetlen éjszaka alatt teljesen tönkretenni egy formát azzal, hogy embereket több száz kilométerrel arrébb visznek. Lévén szó nemzetközi fesztiválról, amelyen a császárné is részt vett, rendezőt is szerződtettek, aki átalakította a jelmezeket; például a kaucsukcsizmát, amelyben a falusi kereskedő oly büszkén és méltóságteljesen lépkedett, bőrcsizmával helyettesítették. Az előadást eredetileg fényes nappal játszották; most egy világosító gondoskodott a fényeffektusokról. A szedett-vedett kellékek helyett szak-szerűen kidolgozott kellékeket alkalmaztak, és így tovább.

Az előadás tökéletesen „elpolgárosodott", ám a legrémesebb, a legszomorúbb, a legdeadlybb a közönség volt. A hívő közönség helyett, amely a favágó naiv hitével fogadta el az előadás értelmét, itt egy nemzetközi „jet set" publikum gyűlt össze, amely fittyet hányt a szent tartalomra. Azért jöttek el, hogy valami tetszetős folklórműsorban gyönyörködjenek, és roppant elégedetten távoztak, úgy is, mint egy csodálatos és egyedülálló színjáték lelkes élvezői. Fogalmuk sem volt róla, hogy becsapták őket, és amit láttak, annak semmi köze nem volta taziehhez. Közönséges, átlagos, unalmas valamit láttak, amely híján volt minden valós érdekességnek, és semmiféle élményt nem adott. De ők ezt nem is sejtették, hiszen „kultúrát" kaptak, hivatalos folklórt, és így aztán mindenki extatikusan sietett a koktéljához.

Hasonló jelenségnek lehettünk tanúi Londonban, az indiai fesztiválon, amikor a már említett bengáliai chauu-szertartást mutatták be. Indiában ezt éjszaka adják elő, egész különleges zene, zajok, füttyök kíséretében, és a gyerekek fáklyákkal világítanak hozzá. A falu egész éjjel hihetetlen izgalmi állapotban él, az emberek felállnak, valóságos akrobatabemutatót tartanak, átugorják a visító gyerekeket... Londonban a különben nagyon szép Riverside Theatre-ben ment végbe a chauu, délután négykor vagy ötven idős hölgy előtt, akik lelkes hívei a Távol-Keletnek, előfizetnek az angliai hindu folyóiratokra, most pedig udvariasan szemlélték ezt a Kalkuttán át Londonba szállított produkciót. Rendező nem volt, és a színészek ugyanazt csi-

*A „représentation" magyarul előadást jelent; Brook azonban a francia szóval játszik el

nálták, mint otthon, a falujukban, csak éppen a lélek szállt ki az egészből, és így semmi sem maradt. Nem volt más, csak színjátszás, a szó negatív értelmében.

– *Ezért hagyja el olyan ritkán a párizsi Bouffes-du-Nord Színházat?*

– Ellenkezőleg, mi sokat utazunk. Az igaz, hogy három év kalandozás után boldogan fogadtuk el a Bouffes-du-Nord Színházat, amely tökéletesen megfelel igényeinknek, de sokat turnézunk, mind Franciaországban, mind külföldön. El is mesélhetem - úgyis köze van mai beszélgetéseink tárgyához -, mit tapasztaltunk, amikor az *Übü* királlyal turnéztunk Franciaországban.

Két módszer a nézővel való kapcsolathoz

Olyan kérdést érintek most, amely még korántsincs eldöntve számomra. Ha erős hatást akarunk gyakorolni a nézőre, nyitottá akarjuk tenni egy olyan világ befogadására, amely szoros kapcsolatban áll hétköznapi életünkkel és mégis tágasabb, gazdagabb, titokzatosabb annál, akkor két módszer áll rendelkezésre.

Az első az, hogy szépségre törekszünk. A távol-keleti színház jelentős része ezen az elven alapul: úgy akarják ámulatba ejteni a képzeletet, hogy mindenben a lehető legszebbet keresik meg. Gondoljanak például a kabukira vagy a kathakalira: milyen választékos a maszk, milyen tökély nyilvánul meg a legjelentéktelenebb kellékben is. E szándék indítékai jóval túl mutatnak az esztétikán; mintha épp e végtelenül letisztult választékosságon át törekednének messzebbre, a szakrális felé. A díszlet, a zene, a jelmezek - minden a szépség keretében jelenik meg. A legcsekélyebb gesztust is a legnagyobb műgonddal dolgozzák ki, hogy elkerüljék a banalitás, a közönségesség csapdáját.

A második módszer ennek épp az ellentéte. Eszerint a színész akkor teljesíti ki a maga legnagyobb lehetőségét, akkor tudja összekapcsolni a maga képzeletét a néző virtuális képzeletével, ha képes egy banális tárgyat mágikussá varázsolni. A nagy színész például képes rá, hogy ezt az igazán ronda műanyag flaskát gyönyörű gyermekké varázsolja. Indiában láttam egy zseniális táncosnőt, Balát, aki egyetlen gesztussal el tudta hitetni a gyermek Krisna jelenlétét. Csak az ilyen tehetségű színész tud hasonlóan tiszta színházi formát teremteni, és létrehozni azt az egyedülálló alkímiai jelenséget, amikor az ember mintegy kettős látásra tesz szert: agya egyik részével látja, hogy ez csak egy ásványvizes üveg, a másik részével azonban, örömtelin, belső feszültség nélkül, ugyanakkor egy kisgyermeket lát, és az anyát, amint fölébe hajlik - és a kettő között nincsen semmi ellentmondás. Ez az alkímiai jelenség attól függ, milyen tárgyat választunk; a tárgynak ugyanis semlegesnek kell lennie, híján mindennemű sajátos *a priori* minőségnek.

Ezt a kérdést nyitva hagyom, mert nem lehet megmondani, a két módszer közül melyik a jobb, melyik a helyes.

Ami bennünket illet, mi a Bouffes-du-Nordban is, másutt is olyan feltételeket keresünk, amelyek megfelelnek törekvéseinkhez. Az *Übü* királyesetében elhatároztuk, hogy csak a lehető legkevésbé „mágikus" helyeken fogunk játszani, tornatermekben, sportcsarnokokban, a lehető legkedvezőtlenebb és legrútabb terekben. A színészeknek igazi kutatómunkába került és nagy élvezetet szerzett, hogy ezeket a helyeket átalakítsák és életre keltsék. Csakhogy ez az eljárás nem minden darabnál és nem minden helyzetben alkalmazható.

- *Én magam Délnyugat-Franciaországban épp ilyen feltételek között láttam* az Übü *t. Ez az, amit ön a színház,, tisztátalanságának" szokott hívni?*

A tiszta és a tisztátalan

Pontosan. Az igazi kérdések a paradoxonokban, a megoldhatatlanságban rejlenek. Aközött, ami tiszta akar lenni, és ami csak a tisztátalannal való kapcsolata révén tisztulhat meg, sajátos kölcsönhatás alakul ki. Az idealista színház például egyszerűen működésképtelen, mert annyira törekszik rá, hogy kívül maradjon az anyagiságon. A színházban a tiszta csak valami lényegénél fogva tisztátalanon át fejeződhet ki; az élmény középpontjában éppen ez a titokzatos házasság áll.

De csak beszélünk itt a Bouffes-ról* meg a tisztátalanságról... mi volna, ha elmennénk és ennénk valamit?

(Folytatjuk)

Fordította: Szántó Judit

A „bouffe" szó egyszerre jelent buffót, bohózatosságot és zabálást

JAN NOWICKI

SZÍNÉSZMONOLÓG

Színházban eléggé ritkán játszom, nagyon össze kell szednem magam hozzá. Kissé különös a viszonyom a színházhoz. Nem rendelkezem olyan különös tehetséggel, amely lehetővé tenné, hogy bármit eljátsszak. Kicsit körül kell néznem, bár hozzá kell tennem, hogy néha óhatatlanul hibázom, néha pedig veszítek - de én nem tudok szerepről szerepre szállni, mint Jerzy Trela. Nekem alaposan el kell mélyednem a dologban, hogy emberileg jól érezzem magam. Még roszszabb szerepeket is elfogadok, ha azok emberileg gazdagítanak.

Ha a szerepeimről kérdeznek, nem szoktam megemlíteni, hogy játszottam Lengyelország legkitűnőbb Menyegző-előadásában, abban, amit Grzegorzewski rendezett, mert az előadás ugyan valóban nagyszerű volt. de azén részem, az én hozzájárulásom oly kevéssé volt jelentős, mintha el sem játszottam volna a szerepet; míg a vitatott, rosszul megrendezett Platonovban talán rossz volta szerepfelfogásom, de mindent beleadva, a végkimerülésig játszottam, és mindig úgy távoztam a színházból, hogy teljesítettem a kötelességemet. Ha rosszul is, de teljesítettem.

Sohasem szoktam azokra a szerepekre gondolni, amelyeket nem kínáltak föl nekem. Ez azért van, mert kezdetben sokat foglalkoztattak, és nagyon jó rendezőkkel dolgoztam, akik tudták, milyen szerepeket osszanak rám. Nem okvetlenül az az igaz, amit a színész önmagáról gondol. Akik nagyon öntudatosak, azok gyakran nagyzási hóbortba esnek, és gyakran tévednek. Én nem tévedtem sokszor, mert a rendezők tudták, milyen szerepet bízzanak rám. Azt is Wajda találta ki, hogy én játsszam Sztavrogint...

Hogy milyen a színház e pillanatban? Negyvenéves korában az ember átél egy bizonyos válságot, én ezt akkor valahogy megúsztam, engem ötvenéves koromban kapott el. Azért említem ezt, mert ha nem beszélnék róla, az olyan volna, mintha nem beszélnék a szakmámról, mert ami velem történik, az mind a szakmámmal áll kapcsolatban. A dolog összecsengett a hazámat elért válsággal. Olyan volt ez, mint egy pózna, amellyel keresztüldöfték a szívünket, a képzeletünket. A színész finom, érzékeny szerkezet. Lehet utolsó gazember, káplár, alkoholista - egyszersmind költő is... Nos, ami történt, rettenete-

Nowicki a Tangóban (Krakkó, 1965)

sen érzékenyen érintett bennünket. Én iszonyúan naiv ember voltam. Mert a színésznek naivnak kell lennie. Meggyőződésem volt, hogy azzal, amit csinálok, amit a kollégáim csinálnak, valamit javítunk a világon, neveljük az embereket, meg-rendítjük őket... Fantasztikus művészálomban éltem, ha ugyan a színész művésznek nevezhető... és egy napon hirtelen elvették tőlünk mind-ezt. Olyan seb ez, amely talán sosem gyógyul be.

Soha nem játszom templomokban, mert a templomban való fellépést bűnnek tartom. Ebből ered a magányosságom. Amikor Jerzy Jarocki felajánlotta nekem, hogy lépjek fel Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című művében, egyszerűen nem mentem el a próbára. Úgy éreztem, olyan ez, mint onanizálni a gyóntatószékben. Hogy lehetne színházat csinálni templomban? Itt a waweli katedrális; bejön egy félrészeg színész, és elkezd szavalni...

Talán azért rúgtak be, mert nem bírták elviselni Szent Szaniszló porainak közelségét; ennek a helyzetnek a fonákságát csakis részegen lehetett elviselni. Egészséges reakció volt - a színész egészséges állatfaj. Érezték, hogy igy menthetik meg méltóságukat, amelyet nem lett volna szabad ezen a helyen közszemlére állítani. Ez a história rettenetesen szétverte a sorainkat.

A színház többé nem az, ami azelőtt volt. Még tele a nézőtér, szerencsére az emberek még mindig járnak színházba, a Teatr Stary mindig telt ház előtt játszik. De folyvást az az érzésem, hogy ez a nézőtér nem az igazi... kicsit még a színpadon is érzékelem ezt. Persze jó lenne valahogy leküzdeni ezt az érzést, valami különleges eredmény vagy technika segítségével...

A leglényegesebb, hogy valami üzenetet találjunk a közönség, különösen az ifjú nézők számára, és ebben, úgy látom, óriási szerepük lehetne a kritikusoknak, a kritikának, amely manapság már nem is azt mondom, hogy borzalmas, hanem egyszerűen elképesztően furcsa. Ha itt nem történik változás, akkor ők - a kritikusok - kivégzik a lengyel színházat. Ha nem értik meg, hogy a színház társalkotóivá kell lenniük - akkor semmit sem értettek meg. Ha én a színészi munkám során fel tudom használni az intelligens néző észrevételeit - volt már rá példa -, akkor ugyan miért ne tudna egy kritikus még ennél is többet segíteni? Az előadás komoly elemzése nagy segítség. Ha például hosszabb ideig játszunk egy darabot, közben is sok mindent megváltoztathatok az előadás javára. Ha a próbán a rendező észrevétele nyomán gyökeresen megváltozhat a szerepfelfogásunk, miért ne fejthetne ki hasonló hatást a kritikus is? Csak éppen nem pusztán jó meg rossz osztályzatokat kellene osztogatniuk. Könnyes szemmel szoktuk emlegetni a Teatr Stary fénykorát, az olyan szinikritikusokat, mint Kudliński vagy Bober, akik szerették a színházat. A kritikusnak szeretnie kell a színházat. Természetesen nem naivan, lelkendezve, kritikátlanul; mindenkinek a maga módján kell szeretnie a színházat. De nem szeretheti a színház ürügyén önmagát vagy a férjét, nem gyógyíthatja általa a komplexusait. A kritikus nem írhatja le sem azt, hogy zseniális vagyok, sem azt, hogy mindenre alkalmatlan. Mutasson fel nekem alternatívát, ha valóban ért hozzá. Ritkán játszom színházban; szeretném, ha minden, ami ezzel az intézménnyel kapcsolatos, bizonyos színvonalat képviselne.

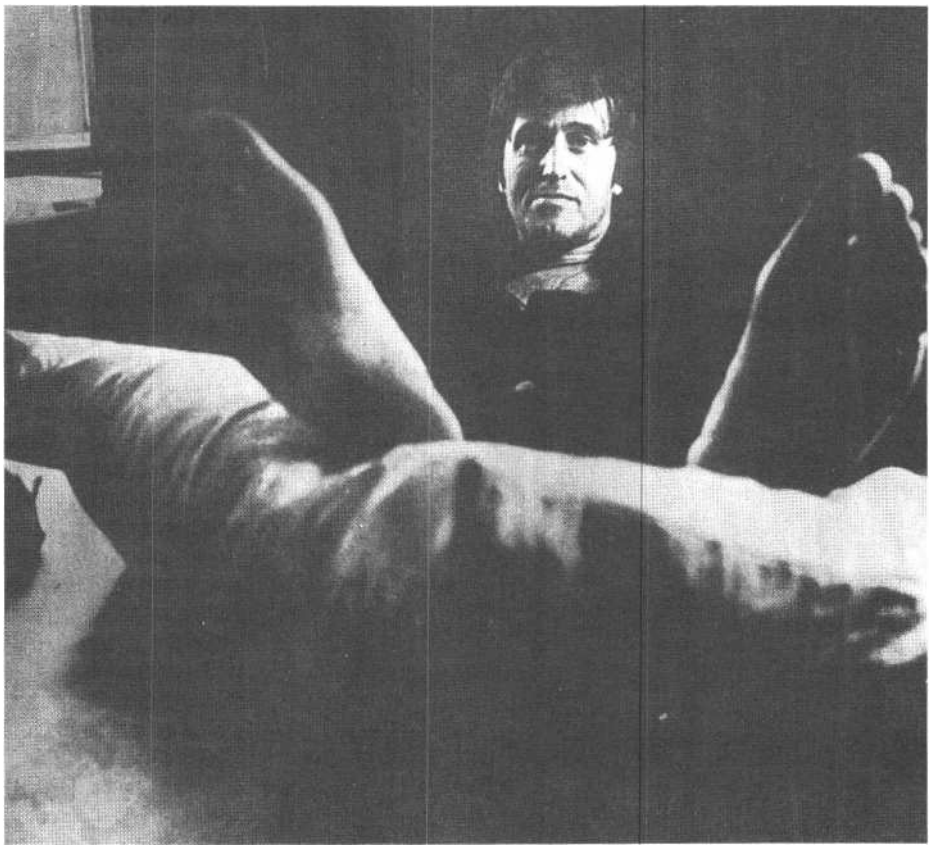
Tadeusz Łomnicki a legnagyobb színészünk. Minden jelentős szerepe bevonul a lengyel színház történetébe. Igazi mester. Mindig is azt mondom: ő az első, utána sokáig-sokáig nincs senki, majd következnek a különböző tehetségek, egyéniségek stb. Valamennyiünknek abba kellene hagynunk időnként a munkát, és két hónapig az ő iskolájába járni, hogy tanuljunk tőle alázatot és erőt. Tadeusz Łomnicki: hallatlan erő, rendkívüli tehetség. És ha felmerül a kérdés, hogy a színész alkotó-e vagy interpretátor, Tadeusz Łomnicki esetében egyértelmű a válasz: alkotó. Ő a legpocsékabb szövegből is csodát csinál. Műve-

lődésügyi tárcánk mindmáig megtagadta tőlünk az alkotói státust. A filmgyártásban a maszkmester alkotó, a színész interpretátor. Mi, akik megmentettünk annyi rossz írót, feljavítottunk annyi rossz írást, mi, akik annyi sikerült grimaszt vágtunk, annyi rendezőt kigyógyítottunk indolenciájából - mi csak interpretátorok vagyunk!

Jarocki és Wajda rendezői módszere között alapvető különbség van. Színházamban, a krakkói Staryban a színészek többsége Jerzy Jarocki színésze. Jarocki akkoriban, amikor még egészséges volt, hallatlan fizikai erőbedobással vett részt a próbákon. Ő maga rendkívüli színészi adottságokkal is rendelkezett. Amikor próbálni kezdtük Mrožek Tangóját, én kaptam Edek szerepét, és eleinte úgy volt, hogy ő játssza Arturt. (Később aztán visszakozott.) Akkoriban nagyon lefoglalt a diákszínházban végzett munkám, mert az volta véleményem, hogy nem szabad a színházban várni a sült galambot, az embernek magának kell megteremtenie a lehetőségeit. Emlékszem, abban a kis színházban párhuzamosan éppen Dürrenmatt Balesetére készültünk, amikor Jarocki próbálni kezdte a Tangót, de még csak asztalnál. És akkor Fabisiak, aki Stomilt játszotta, szólt nekem, hogy menjek vissza, mert Jarocki remekül próbál. Egyébként nem voltam tudatában annak, hogy milyen szerepet nyomtak a kezembe. Nagyon fiatal voltam fizikailag rendkívül erős. Feljártam Jarockihoz, és ő meg Ewa Lassek, akár az agyagból, megmintázták a figurámat; én ehhez csak a magam hihetetlen temperamentumát és erejét tettem hozzá. Körülbelül nyolc öltönyt nyűttem el az előadásban. Olyan hőfokon, olyan hallatlan intenzitással játszottam az első belépéstől az utolsóig, hogy szinte minden előadás után rámfért volna egy újraélesztés, pedig erős voltam, minta bivaly.

Elmondom egy különös élményemet azzal kapcsolatban, hogy a rendezők milyen különös viszonyban vannak a színészekkel. Sok olyan rendező van, aki valóban szereti a színészeket, és ha igazi tehetséget lát, akkor örül, ha a színész fölébe nő a szerzőnek és a rendezőnek, és olyan önálló észrevételei, ötletei vannak, amelyeket a tehetség és az intuíció diktál. Ők ezért szeretik a színészeket. Aztán vannak olyan rendezők, akik éppen ezért nem szeretik őket. Hiába, köztük is vannak kicsinyes emberek, akik irigylik a színész által elért közvetlen sikereket... azért, mert olyankor tulajdonképpen a rendező mint olyan megszűnik.

Így történt ez, amikor Wyspiański *Novemberi* éjével Londonban voltunk. Az angol kritikus részletesen leírta, milyen voltam a szerepemben - azután odabiggyesztette a végére: rendezte Andrzej Wajda. Leírta, hogyan tartom a szivart,



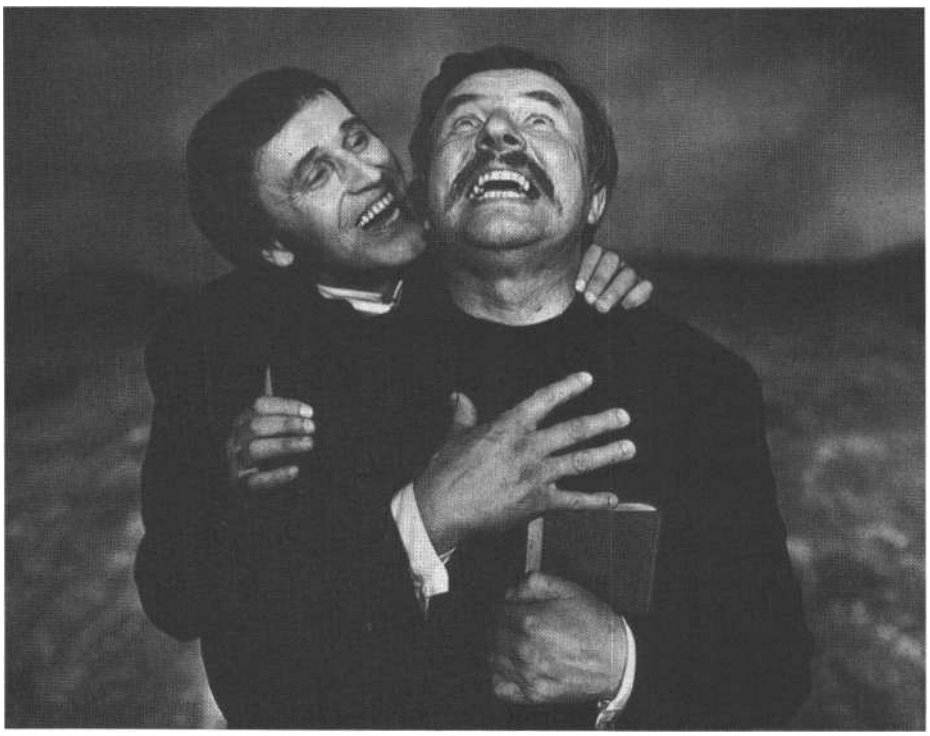
Ragozsin a Nasztaszja Filippovnában

hogyan mozgok. És egyetlen mondatban, hogy az előadást a világhírű filmrendező, Andrzej Wajda rendezte. Vagy itt van az az eset, amikor először mentünk a Tangóval Kölnbe. Amikor a németek nagyon belelendülnek az ovációba, ami-kor rákezdik: „toj-toj-toj-toj", azután a végén: „úúúúúúú!", az úgy hangzik, minta fegyverropogás; és épp olyan félelmetes is. Zygmunt Hübner igazgató sápadtan állta kulisszák mögött a húsz-perces tapsvihar alatt. Megkérdeztem tőle: „Direktor úr, meglesz a száz złoty emelés?" „Meglesz, meglesz." Természetesen nem kaptam fizetésemelést. Hazafelé a vonatban meg-köszöntem Jarockinak, hogy nekem adta a szerepet, de ő csak mosolygott. A wrocławi színházi fesztiválon azután díjat kaptam ezért a szerepért, tízezer złotyt, rengeteg pénz volt ez akkor nekem; hát még a siker! Nagy híre ment ennek az alakításnak, és én mindig, minden alkalommal köszönetet mondtam érte Jarockinak. Azután észrevettem, hogy kezdi azt hinni, gúnyolódom. Szabadkozott: „Elég volt - mondta -, mindezt csak saját magadnak köszönheted.", Pedig ez nem igaz, nem az én érdemem volt. Ő rendezte olyanra az előadást; más rendezőnek többé nem is sikerült ezt utolérnie. Ahogyan a kiváló kvartettekben vagy szextettekben úgy szól egyszerre több hangszer, mintha csak egyetlenegy szólna,

úgy dolgozott Jarocki is. Elmondom, mi volta titka a színészi stílusok egyneműségének: az, hogy Jarocki alapjában véve minden szerepet eljátszott előttünk. és a jó színészek őt utánozva, csak hozzátették a saját egyéniségüket, hogy azért mégse legyen puszta utánzás az egész. Valamennyien, a legkisebb epizodistától a fő-szereplőig, ugyanabban a stílusban játszottunk.

Ezekről a dolgokról manapság már nem beszélünk a színházban, mindenki mást játszik, az egyik Bałuckit, a másik Witkacyt... a maga módján mind tehetséges, de hogyan beszélhetnénk itt stílusegységről? Jarockinál szerényen, visszafogottan, olykor már-már unalmasan dolgoztunk, hogy a mű eszenciája átkerüljön a színpad-ra. Mindenki lemondott a tehetségéről, háttérbe vonult egy nagyobb tehetség javára, a siker javára. Így dolgoztak valaha a művészek, ilyen problémáink voltak akkoriban. Azért nem lehet ma már senkivel sem szót váltani, mert mindez nem létezik.

Andrzej Wajda már kész színészeket kapott Jarockitól, olyanokat, mint Walczewski, Anna Polony, Pszoniak, Nowicki, Trela, Słuhr. Valamennyien Jarocki színészei voltunk. Nála tanultunk, azután az igazi szakmai gyakorlatot a színpadon szereztük meg. Jarockinak ez volt a szavajárása: „Igen, ezt most nagyon jól játszotta,



Andrzej Buszewicz-csel Dosztojevszkij Ördögökjében (Krakkó, 1971)

most próbáljuk meg nemesen..." A temperamentum, az igazság nála csak a kezdet volt, ezután leheletnyi torzítás következett az igazság érdekében. Verejtékes munka folyt minden egyes színre lépésért, minden egyes mondatért. Mesterségre tanított bennünket.

Wajdánál másképpen volt. Például ott van az Ördögökben az a szép jelenet Liza és Sztavrogin között mára tűzvész után... A színésznő nem tudott boldogulni vele. Erre Wajda mindössze három mondatot hagyott meg neki. „Gyorsan, gyorsan - mondta -, aztán már szaladjon is be Pszoniak-Verhovenszkij, mert ő tud játszani." Wajdánál az embernek meg kellett találnia a helyét a színpadon; ha ez nem sikerült, ha csak tehetsége volt, de ahhoz nem volt ereje, hogy átverekedje magát, akkor Wajda számára egészen egyszerűen megszűnt létezni. Néhány évvel ez-előtt még hallatlan intuícióval rendelkezett, legfőbb erőssége, színházi működésének hatóereje a színészválasztás volt. Később valahogy elbizonytalanodott. Kiderült például, hogy Krystyna Janda kiválasztása Júlia kisasszony szerepére bár kézenfekvőnek tűnt, mégis nyilvánvaló tévedés. Jarockinak hallatlan érzéke volt ahhoz, hogy kit válasszon, mire válassza, és kit tegyen mellé.

Színházunk legfőbb motorja mégis Konrad Swinarski volt. Ő emelte legmagasabbra a lécet. Wajda és Jarocki szeretett volna hasonlítani Swinarskira; igyekeztek olyan pulóvereket viselni, mint ő... Mi pedig visszafojtott lélegzettel hallgattuk Swinarski elbeszéléseit arról, hogyan zarándokolnak hozzá Zürichben meghallgatásra a színészek, ő meg válogathat közöttük. Áhítattal hallgattuk mindaddig, amíg ki nem utaztunk Zürichbe, ahol aztán kiderült, hogy mi mindannyian sztárok vagyunk az ottani amatőrök között, és valóban ötvenet kell meghallgatni közülük, hogy egy játszani is tudjon. Mindenesetre akkoriban ezek a hírek rendkívüli hatást gyakoroltak ránk. Swinarski pedig már nemcsak hogy rendezeti külföldön, de már félvállról is vette a külföldet, képes volt megszakítani, mondjuk, Helsinkiben a próbákat, hogy meghúzza magát egy szerény kétszobás krakkói lakásban, és tébolyult módon elmélyedjen a színházi munkában. Nagyon magasra tette a többi rendező számára a lécet - ezért is volt aztán három titán a krakkói Teatr Staryban. Arról nem is beszélve, hogy a színészek között ismeretlen fogalom volt a lazaság, a haknizás. Mindenki rendkívül szerény volt. A németek el sem tudták képzelni, hogyan lehetséges, hogy az a színész, aki egyik nap Arturt játssza, másnap lovat alakítson? Igazi együttes munka volt az, nagyon magas színvonalon.

Rettenetes az a helyzet, amely manapság van kialakulóban. Igaz, a kommunista rendszer egy csomó szörnyűséget művelt, de sokszor mintegy véletlenül, sznobizmusból, hülyeségből, figyelmetlenségből, hízelgésből remek dolgokat is produkált, és olyan színházat teremtett, amilyen a lengyel volt. Amikor ellátogattak hozzánk kollégáink a Broadwayről vagy más országokból, egyszerűen nem értették, honnan jött elő ennyi jó színész. Ha Stuhr kimegy Olaszországba, akkor ott ő játssza a főszerepet. Mellette a többi színésznek van valami civil foglalkozása, évente húsz-harmincszor találkoznak, tulajdonképpen ez afféle félamatörizmus. Ha fel is bukkan egy-egy sztár, nyomban el is tűnik a film berkeiben, többé nem látható színpadon. De hogy harminc színész legyen egy társulatban, és valamennyi nagy tehetség... Igaz, valamennyien csaknem ugyanannyit kerestünk, és ezt bosszantóan igazságtalannak éreztük, most is azt mondjuk, hogy ez igazságtalan volt, de ez az igazságtalanság eredményezte, hogy a társulat összeforrt. Rendkívüli társulat volt. Minden javaslat, amely a színház megváltoztatására irányul - impresszáriószínház, sztárszínház - azzal a céllal, hogy bejöjjenek az emberek: romba dönti a lengyel színházat.

Swinarskinál a rendező ellenőrizte a színészt, a színész pedig félt minden rossz mozdulattól, és mindent kiadott magából, és ez sugárzott a színpadról...

Vég nélkül mesélhetnék a *Nasztaszja Filippovnával*[*] kapcsolatos élményeimről, tapasztalataimról. Soha többé nem volt részem ilyen színészi kalandban. Egyébként ma már én se telepednék ilyen ágra... egy alig létező ágra, amelyet ráadásul én fűrészelek magam alatt...

Emlékszem a varsói színházi találkozóra: ottani vendégszereplésünk teljes kudarcba fúlt. Olyan volt, mint a meztelen király esete, akinek senki sem meri megmondani az igazságot. Nagy szerző, nagyszerű színpadi feldolgozás, ismert művészek, ünnepélyes alkalom - ott volt Varsó színe-java, azt hiszem, maga a minisztertanács elnöke is -, mi pedig... Hőség, szétszórtság - és semmi sem sikerült. Kérdezték, mi történt velünk; azt válaszoltuk, hogy ez improvizáció, ami most éppen nem sikerült. De miért éppen Varsóban nem sikerült? Hát éppen azért, mert Varsóban olyan nagy volta várakozás, mindenki kitárta a szívét - csak mi nem. Egyáltalán nem is lett volna szabad játszanunk. Azután elutaztunk Dubrovnikba, és ott csoda történt: az előadás újjászületett. Ezt követően hat éven át játszottuk a világ minden táján. Olykor fantasztikus dolgok estek meg velünk. Néha egy nap kétszer is játszottunk. Mindvégig kínzott bennünket a köztem és Jerzy Radziwillowicz között feszülő ellentét. Nem tudtuk megérteni egymást sem a színpadon, sem az életben. Én is el akartam játszani va-

[*] Andrzej Wajda rendezése Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regénye nyomán

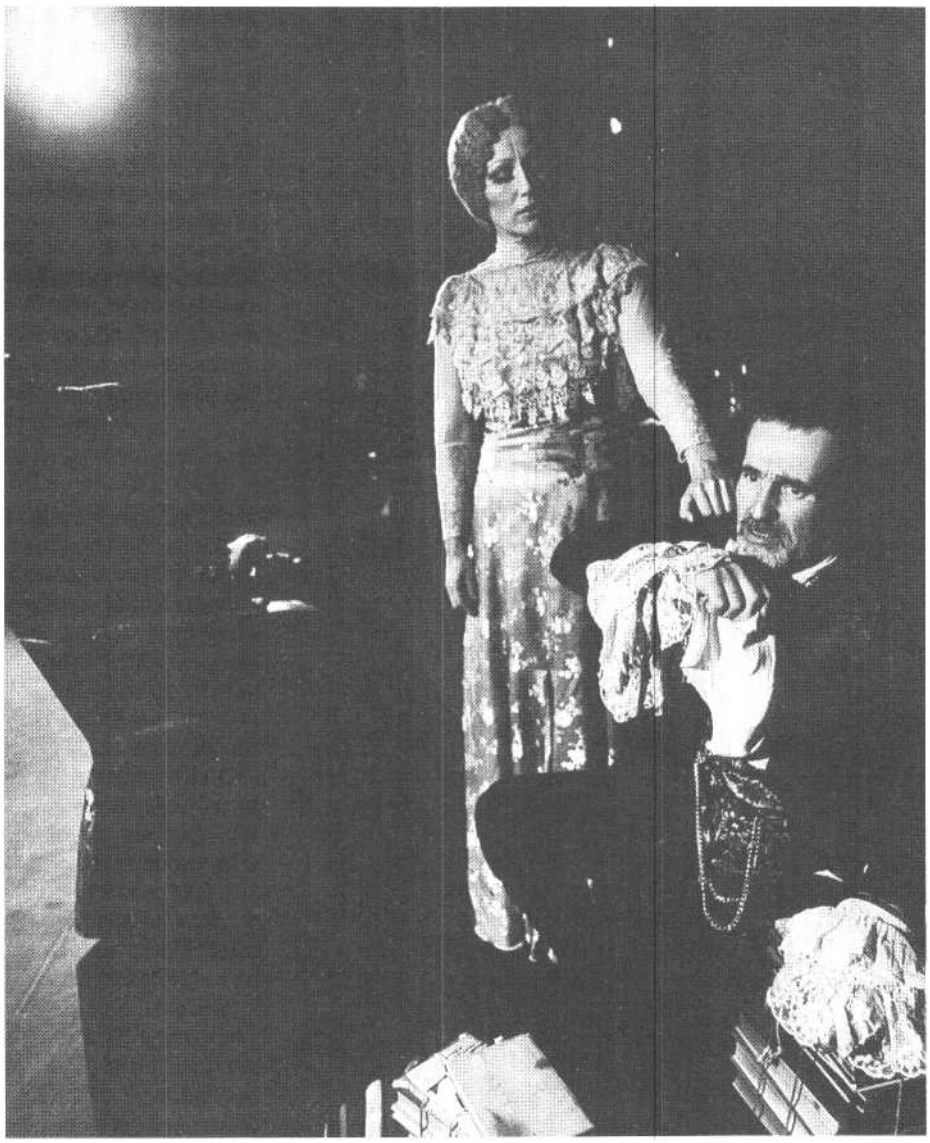
lamit, ő is el akart játszani valamit. Ráadásul tudtuk, hogy nekünk nem is szabad megértenünk egymást. Nos, ez volt az a színészek közti kínzó konfliktus, amelynek nyomán szerencsés esetben megjelent az igazi Dosztojevszkij.

Hogy milyen különös előadás volt ez, bizonyít-ja az is, hogy kollégáim többsége el se jött meg-nézni. Mintha megérezték volna, hogy van ben-ne valami kóros, hogy ez olyan játék, amelynek nem volna szabad végbemennie; erre csak két olyan őrültet lehetett rávenni, mint amilyenek mi voltunk, Radziwiłłowicz meg én. Ebben a játékban benne volt minden, még az is, ami kompromittálhatot bennünket, mert a gesztusok utáni hajsza hallatlan stresszel járt.

Budapesten az utolsó előadás végén lehajítottuk a színpadról Nasztaszja Filippovna csokrát; ezt a gesztust búcsúnak szántuk. Minden alkalommal elbúcsúztunk az előadástól, azután mégis beutaztunk vele vagy húsz országot. Hogy mi mindent nem műveltünk! Amikor tudtam, hogy senki sem érti a nyelvünket, magánszövegeket mondtam, olyasmiket, hogy szeretnék már hazamenni Krakkóba... Csakhogy közben egész idő alatt meg kellett őriznem a maximális kifejezőerőt. Mulatságos volt, amikor visszatértünk Lengyelországba, ahol az emberek már zúgolódtak, hogy van egy világhírű előadás, amely az országban nem látható. De amikor a darabot bemutattuk Wrocławban, azok, akik ismertek, nem értették, mi van velem, és megkérdezték: „Mondd, tulajdonképpen mit játszol?" Igen, mert én, hogy megteremtsem a kellő hangulatot, és abban a tudatban, hogy külföldön úgysem értik a nyelvünket, úgy játszottam, minta madár; nem a szöveg volt számomra fontos, egyszerűen különböző hangzásbéli feszültségeket akartam közvetíteni, a mozgással, a formával akartam felkelteni az érdeklődést, teljesen figyelmen kívül hagyva a szöveget.

Ebben az előadásban olyan szépségek rejlettek, amilyenekkel a színész csak egyszer találkozik életében. Tudom például, hogy az előadás sok részlete, s épp a színészileg legjobbak, a néző számára láthatatlanok maradtak, mert sötétben zajlottak. A színész számára ez általában rettenetes dolog; amikor a színész tudja, hogy jó a mimikája, akkor odatolakszik a reflektorfénybe. Itt meg éppen fordítva történt: ültünk a sötétben, és nagyon szép dolgokat hoztunk létre. Rendkívüli figyelmet és szerénységet követelt tőlünk ez a megoldás. Folyvást ott munkált bennünk a félelem és a bizonytalanság, hogy jó-e ez vagy nem jó, hogy egyáltalán milyen az egész.

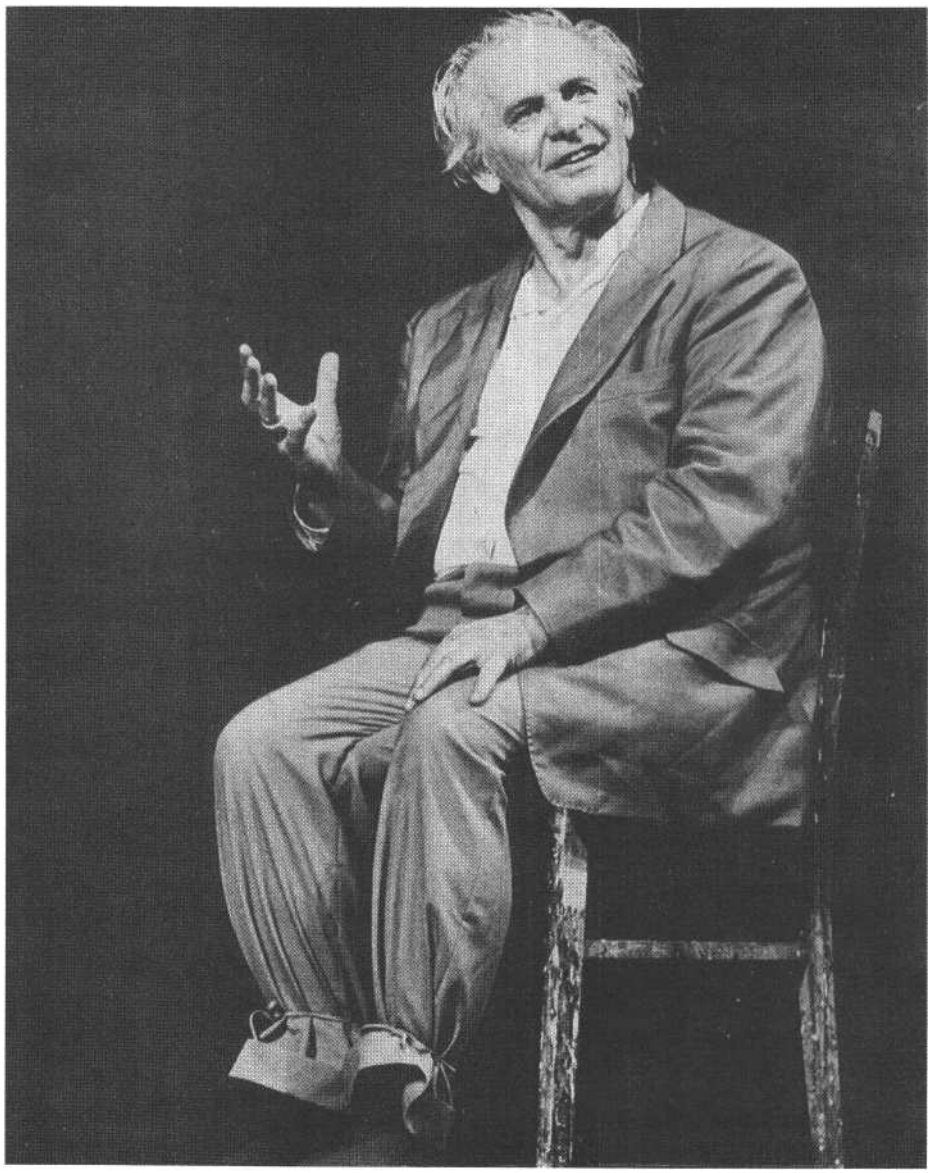
Andrzej Wajda kissé zavarossá tette a helyzetet azzal, hogy a színpadi átdolgozást a saját nevével fémjelezte. Jöttek aztán hozzánk külföldről, és kérték a szöveget, de nekünk nem volt szövegünk, mert folyvást improvizáltunk. Egy-egy estén akár ötször, hatszor is egészen váratlan dolgokkal találkoztunk. Arra törekedtünk, hogy ne ismételjük magunkat... És ha valamit megismételtünk, azért nagyon szégyenkeztünk... Pedig általában a színész, amikor megismétel valami jó megoldást, el van ragadtatva magától.



Teresa Budzisz-Krzyżanowska és Nowicki A földigiliszták életéből című Enquist-darabban (Krakkó, 1983)

A dolog a nyitott próbákkal kezdődött. Wajda, aki akkor érkezett alkotói pályája csúcsára, úgy vélte, hogy a próbákban van valami csodálatos és illékony, amit be kellene mutatni a közönségnek. Több színészt is be akartunk vonni, de azután azok sorra elmaradoztak... Végül az egyik próbánkon kétségbeestünk, mert kiderült, hogy amikor közönségünk van, nem próbálunk, hanem eljátsszuk, hogy próbálunk. Ahelyett, hogy gondolkoztunk volna, felléptünk a közönség előtt, és egyetlen lépést se tettünk előre, éppen fordítva. Amikor aztán a nézők eltávoztak, és ismét az üres zsöllyék előtt álltunk, akkor ezek az üres zsöllyék úgy hatottak ránk, mint az ajzószer, pedig hát az embert általában untatják az üres széksorok; a színészt az doppingolja, ha megérkeznek a nézők. Velünk azonban éppen fordítva történt. Ráébredtünk, hogy pokoli nagyot vétettünk a közönség ellen, hiszen ők jegyet váltottak, hogy aztán tanúi lehessenek a hiúságunknak, nagyzási hóbortunknak, lejáratódásunknak - és az egész voltaképpen csak akkor kezdődött el, amikor ők már eltávoztak.

Lejegyezte: Király Nina
Fordította: Cservenits Jolán



1992. február 22-én, életének hatvanötödik évében a Lear* király *előadása közben elhunyt Lengyelország legnagyobb színésze, Tadeusz Łomnicki

Kedves Olvasóink!

Örömmel értesítjük Önöket, hogy megszületett a SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY. A Kereskedelmi Bank Rt., a Magyar Színházművészeti Szövetség és a SZÍNHÁZ szerkesztősége által létrehozott alapítvány elsődleges célja a SZÍNHÁZ című lap folyamatos megjelentetésének biztosítása.

A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY kuratóriumának elnöke Szigethy Miklós, a Kereskedelmi Bank Rt. első vezérigazgató-helyettese, tagjai: Babarczy László, Géher István, Koltai Tamás, Spiró György.

Mostantól elsősorban a szakma, olvasóink támogatásában bízunk! Jogi és magánszemélyek, társaságok, társulatok és egyesületek bármilyen (csekély) összegű befizetése csatlakozást jelent alapítványunkhoz.

A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY számláját az OKHB V. ker. Október 6. úti fiókjában vezetik; száma: 216-24669.

Nincs összefüggésban az Alapítvány létrehozásával az a mindannyiunkat - olvasókat és szerkesztőket - kedvezőtlenül érintő tény, hogy lapunk árát emelni kényszerülünk. Az állandó olvasóinkra háruló anyagi terhet csökkentendő, előfizetőinket kedvezményben részesítjük: féléves előfizetéssel egy, egész évessel két ingyen példányt kap az olvasó. Régi előfizetőink ebben az évben változatlan áron kapják a lapot.

A SZÍNHÁZ ára 1992. áprilisától: egy példány a standokon és a színházakban 68 Ft; az előfizetési díj fél évre 340 Ft, egy évre 680 Ft.

Bízunk abban, hogy olvasóink nem pártolnak el lapunktól. Köszönjük megértésüket.

A szerkesztőség

SUMMARY

Author István Örkény would be 80 this year. Two interviews concerned with him head this issue. Anna Földes talked to actor-director Pál Mácsai, director of a recent Budapest revival of Örkény's *Pisti in the Hole*caust, while Péter P. Müller saw American teacher and director M. Christian Heppinstall about a production of the same play in Washington, D.C.

Our critics this time are Judit Katalin Magyar, Dezső Kovács, Anna Geréb, László Jakab Orsós, Andrea Stuber, János Széky, Eszter Babarczy, Tamás Tarján, Katalin Kállai, György Molnár, László Zappe and Tamás Tarján once more; they inform our readers about Örkény's Pisti in the Holocaust (Madách Studio Theatre), Sophocles' King Oedipus (both Dezső Kovács and Anna Geréb reoport on its performance at the Independent Stage), Shakespeare's Titus Andronicus as adapted by Friedrich Dürrenmatt (Nyíregyháza), Goldoni's The Servant of Two Masters (Comedy Theatre), J.M.Synge's The Playboy of the Westem World (revived both in Veszprém and at the Theatre High School's ódry Stage), Joe Orton's What the Butler Saw (Pest Theatre), Shelagh Delaney's A Taste of Honey (Merlin Theatre), Paul Portner's thriller Shear Disaster (Radnóti Theatre), The Wizard of Oz (Comedy Theatre), Peter Shaffer's Yonadab (Zalaegerszeg) and István Eörsi's Tombstone and Cocoa (Budapest Chamber Theatre); in this last case Mr. Tarján's review is introduced by a note of the author who has also directed this revival of his play.

Two of our reviews have a somewhat special form. András Nagy sums up three productions - Shakespeare's A Midsummer Night's Dream, Albert Camus' The Misunderstanding and András Forgách's Vitellius - all seen at the Pécs theatre, while Zsigmond Kompolthy continues his series of fictitious critical dialogues, this time centred on Klára Fehér's play: This Country is for Sale (Budapest Chamber Theatre).

Gábor Szigethy also continues his series on recent theatre history, this time with the analysis of a letter actress Mária Mezei sent to a one-time Communist minister of culture.

The issue closes with our column of world theatre. Judit Szántó made an interview with Spanish playwright Femando Arrabal who visited Budapest to see a play by him - The Architect and the Emperor of Assyria-done in the annexe of the Katona József Theatre. We publish the second part of Peter Brook's Paris lecture (The Devil's Name is Boredom) and an essay by Polish actor Jan Nowicki on his artistic ideas.

Volcsánszky Katalin: Jelenet az Iphigeneia Taurisban című táncjátékból. Pina Bausch táncszínházának előadása.

A Franciaországban élő magyar fotográfus kiállítása áprilisban látható a Francia Intézetben. „Csak annyit teszek, hogy egy-egy általam szeretett színházi ember - Znorko, Tanguy, Brook, Pina Bausch, Székely Gábor, Ascher Tamás, Antal Csaba... - világában mozogva képeken rögzítek egy saját világot." (V. K.)

SZÍNHÁZ
fotógaléria

GOUNOD: ROMEO ÉS JÚLIA

AZ
ÁLLAMI
OPERAHÁZ
ELŐADÁSÁT

A
KERESKEDELM
BANK RT
TÁMOGATJA

Ára: 48 Ft