SZÍNHÁZ

XXVIII. ÉVF. 8–9. SZÁM 1995. AUG.–SZEPT.

KURÁZSI MAMA MA

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Bérczes László: *ÚJ* JÁTSZÓTÁRSAK 1

JELES-LABORATÓRIUM 2
(Albert Pál, Bérczes László, Sándor L. István és Tasnádi István A nevető emberről)

Nánay István: CSAK JÁTÉK 7
(Goldoni: A hazug)
Márok Tamás: OPERAÉVAD 8
Budai Katalin:
A NAGYSZERŰ GÉPLAKATOS 14
(Öt Molnár Ferenc-bemutató)
Tarján Tamás: ZOO STORIES 18
(Molnár Ferenc: Színház)
Saád Katalin:
SZERELEM ÉS POLITIKA 20
(Gárdonyi Géza: A láthatatlan ember)
Kolozsi László:
KULCSKERESŐ SZÍNJÁTÉK 22
(Zalán Tibor: Bevíz úr hazamegy, ha...)
Kovács Dezső: CIRKUSZI ROMÁNC 23
(Malvius-Bicat: Elvira Madigan)

Földes *Anna:*
IGAZÁN JÓL ÉRZEM ITT MAGAM 25
(Molnár Piroska Kaposvárott és Kaposvárról)

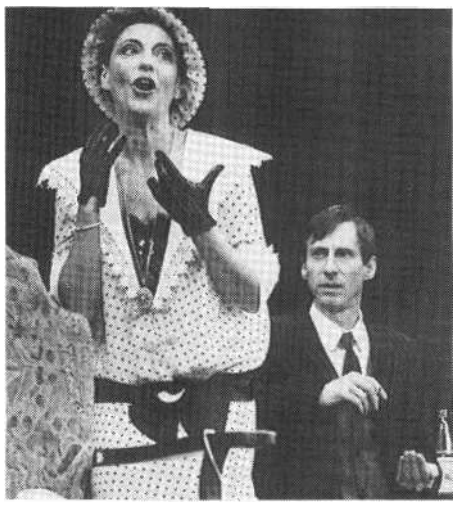
Koltai Tamás: KISVÁRDAI UTÓHANG 29
Bíró Béla: *AZ* ÁRNYÉK LÉLEKTANA? 32
(Egy sepsiszentgyörgyi előadásról)

Sándor L. István: MÁSKÉP(P) 36
(Bukaresti előadások)
Darvay *Nagy* Adrienne: UNITEXT 39
(A Román Színházi Szövetség kiadója)
Marian Popescu:
BUKARESTBŐL LIMOGES-BA 42
(Beszélgetés Silviu Purcăretével)
Stuber Andrea:
SZEZONVÉG PÁRIZSBAN 46

SZABADPOLC
Fodor *Géza:* BEVEZETŐ 50
Alfred Jarry:
A SZÍNHÁZIAS SZÍNHÁZ
HASZONTALANSÁGA 50

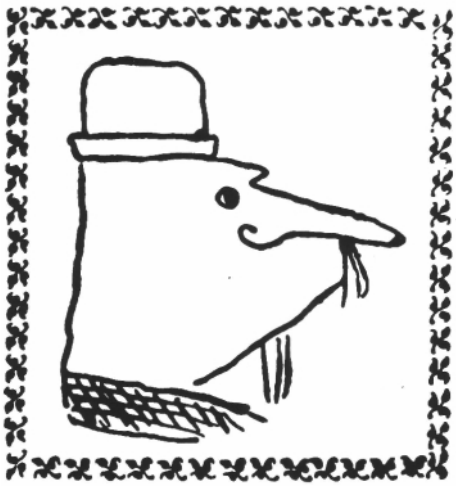
Nádra Valéria:
A MEGTAGADOTT VISSZAFOGADÁSA 57
(Könyvek Füst Milántól és Füst Milánról)

Nógrádi Gábor:
AKI VAN, ANNAK ADATIK 62
(Színház és publicitás)



Molnár-bemutatók (14. oldal)

Bukaresti előadások (36. oldal)



Jarry-esszé (50. oldal)

XXVIII. ÉVFOLYAM 8-9. SZÁM
1995. AUGUSZTUS-SZEPTEMBER
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
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 HIRKER Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, 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
januártól: 960 Ft.
Egy példány ára: 96 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.
Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (95 24222)
Felelős vezető: Freier László igazgató HU
ISSN 0039-8136

A folyóirata Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Katharina Thalbach, a Chaillot Színház Kurázsi mamája

A borítókat Kemény György tervezte

ÚJ JÁTSZÓTÁRSAK

(„...a magyar színészet sokat vesztett a régi értékéből. »Hol vagytok, ti régi játszótársak?« A világirodalom legnagyobb szerepeit nem lehet kiosztani, alig vannak nagy„ átütő egyéniségek...", nyilatkozza, egyebek között, Vámos László a Színház júniusi számában.)

Egy Kaszás Gergő nevű színész behoz egy összekötözött testet a térbe, és finoman lerakja azt a földre. Kaszás Philostratot, Theseus udvar-mesterét játssza. Kis szerep, bár hogyha össze-vonják Oberon kisinasával, a tündéri Manóval, egész formátumos alakítás kerekedhet belőle. Itt most, a Csányi János-féle Szentivánéjiben összevonás történik - és Kaszás alkalmas a fel-adatra. Nem csinál hókusz-pókuszt, jelenléte természetes, és mégis fura figurát, egy állandóan kint is, bent is lévő lényt látunk. Minden megtörténik vele is - ezért bújik ott, szája szeg-letében a keménykeserű ránc -, mégis kívül marad mindenen, elrepül mellette a történet, és ő időn kívül áll a hintaerdőben.

A test megmozdul, próbál kiszabadulni a kötésből, de csak felállni bír. Udvaros Dorottya az, Hippolyta alakítója. Kicsi szerep, de hát ő lesz majd Titánia is. Kulka János, Theseus-Oberon belép, Hippolyta méltóságát őrizve kiegyenesedik, Theseus a birtokos magabiztosságával mozdul felé, de a túlérzékeny értelmiségi empátiájával átélve a helyzet fonákságát tétován megtorpan, bizonytalanul érinti meg a fogoly asszony arcát. Udvaros szeme összeszűkül, arca és egész teste megrezzen, megfeszül - mindez egy villanás, mert hiszen nem mutatja, mi történik, hanem ő maga történik meg. Ha valaki eleddig nem tudta volna, mostantól tudva tudja: Udvaros nagy színésznő, Kulka pedig nagy színész. Ahogyan ebben az előadásban egyébként is mindenki kiváló formáját futhatja. A csapzottan színpad alá süllyedő rendező, Mucsi Zoltán, aki minden kudarcon átgázolva csak azért is örökké rendezni fog, Szabó Győző, akinek a színészet-ről bizonyára nincsen pecsétes papírja, Kurtha Miklósként tíz percen át elővezeti a nagy halált, és benne összesűríti a végre lehetőséget kapó amatőr mértéktelen dilettantizmusát, élniakarását és önigazolását... Közben nem messze Csányi hintáitól Stohl András Zuboly-szamara esté-ről estére megvalósítja az átváltozás csodáját, amit Hollósi Frigyes zavarodottan pislogó, toporgó, borsodi sörhöz szokott melós-Gyaluja rettegve végigasszisztál. Ugyanazon a színpadon - a Katonáén - maradva újra megbizonyosodhatunk arról, hogy Végvári Tamás nem egy a sok jó színész közül - ő egyike a legnagyobbaknak: Ursusként, bölcs, öreg csepűrágóként a hiábavalóság biztos tudatával vonszolja tovább boldog-együgyű kompániáját, míg kimért útjának végére nem ér. Ugyanez a bölcsesség sugárzik Csomós Mari fáradt-kopott Mirigyéből, aki az Éj magányába zárva tudja, hogy hiába, mégis talpra segíti Csongorékat. Mindent tud mára cekkeres clochard-ősasszony, Margitai Ági Saloméja is, amint egyik kezében koponyát lóbálva, másikkal a szupermarket kocsiját maga előtt tolva bolyong közöttünk.

És jönnek sorra a nevek: Kovács Zsolt Férfi-Claudiusa a győri Hamletben és simulékony, tenyérbe mászó pofájú papja a kaposvári *Istenítél*etben, Kakuts Ágnes fülsértően kajabáló süket vénasszonya Darvasi Debrecenben bemutatott darabjában, Cserna Antal ócska poénokat kerülő, egyszerű, szeretni való cigányembere Kárpáti darabjában, a Pesti Színházban, Gáspár Tibor elvakult, esendő Apája Békéscsabán, a szikrázóan tehetséges főiskolás, Fekete Tibor őrült tanítója Ionesco abszurdjában, Epres Attila ravasz, csibész Adam bírója Szolnokon, Magyar Attila szerencsétlenül nyöszörgő, jóravaló, jámbor patikussegédje és Takács Kati szépséges, hervadt patikusnéja, akinek fáj a foga, ha egyedül van, de erre Laposladányban nem tud senki gyógyszert...

A felsorolás oldalakon át folytatható, szerencsére, mert hogy kis és nagy szerepekben számos kiváló alakítás született az elmúlt évadban. Legendákat zengenek a múlt nagy epizodistáiról - vajon színházi szakmánk sokat látott-tapasztalt bölcsei közéjük sorolnák-e Holl István zseniális uzsorását a *Don* Juanból, Borhy Gergely balkáni vasutasát a zalaegerszegi *Névtelen csillag*ból, Barkó György vénségesen vén szolgáját a pécsi Boldogtalanokból, Tóth Ildikó fájdalmasan szép Ledérjét az Új Színházból, vagy mondjuk, Scherer Péter epizódszerepről ábrándozó örök asszisztensét a *Szentivánéji* álomból? Vajon eléggé „átütő egyéniség-e" a már korábban említettek mellett Cserhalmi György halált kereső, végzettel szembenéző Don Juanja, Derzsi János simeoni makacssággal halálba tartó Huber Vilmosa vagy a halálba meg is érkező nagy mű-vész, Molière alakítója, Csiky András és az ő be-teljesedett sorsát az uralkodók hűvös fegyelmével végignéző XIV. Lajos, azaz Bíró József a kolozsváriak gyönyörű Bulgakov-előadásában?

És X., akit nem láttam az elmúlt évadban, és Y., akit balszerencséje közepes vagy gyenge előadásokba sorolt, és Z., akinek zsenialitásáról meg vagyunk győződve, de saját vagy mások hibájából ritkán lép színpadra? Felsorolásaim és kérdéseim vannak - bizonyítékaim nincsenek, nem lehetnek. A színészi személyiség súlya, az alakítás minősége nehezen összevethető, ráadásul keveset tudok, még kevesebb személyes élménnyel rendelkezem a múlt nagy színészegyéniségeiről. Lehetséges, hogy egy ilyen felsorolás húsz-harminc évvel ezelőtt is elvégezhető lett volna, bár nem olvastam arról, hogy annyi izgalmas és jó előadás született volna, mondjuk, 1965-ben, mint az elmúlt évadban (más kérdés, tükrözte-e ezt a Budapestre rejtett Országos Színházi Találkozó). De azt is el tudom képzelni, bár nem szeretném, hogy húsz év múlva ezt a felsorolásomat lobogtatom nosztalgiával megtámasztott elégedetlenséggel, és e papíros eltakarja majd szemem elől a jövő nagy színészeit.

(,,...a szöveg mint a színház anyaga immár nyolcvanhetedrendűvé vált")

Én másutt látom a problémát. Tulajdonképpen nem az a baj, hogy a magyar színházakban a szöveg még mindig kizárólagos, de legalábbis elsődleges fontosságot élvez - minthogy baj lenne, ha nyolcvanhetedrendűvé válna, de szerencsére ennek jelét nem tapasztaltam -, hanem az, hogy sokszor hiányzik a szövegek és az őket teremtő szituációk pontos és alapos elemzése. Elképzelhetjük akár azt is, hogy a szöveget csak felmondják, és akkora látszata szó elsődleges fontosságát mutatja. Pedig dehogyis. Ez ugyanis a szöveg álságos tisztelete, ami azt szolgálja, hogy rejtse a fantáziátlanságot és megspórolja az alapos elemzést. S éppen ez silányítja mellékessé, nyolcvanhetedrendűvé a szöveget.

(„Beválogattam két olyan fiatal rendezését, akiket én nem vettem föl a főiskolára... Azt hiszem, nagyon jól döntöttem annak idején, mert nekik talán ártott volna a főiskola, letörte volna a szárnyaikat.")

Részemről no comment. De vajon hogyan látja ezt a kérdést Mohácsi János és Czeizel Gábor? És hogyan látja a „szárnyakat letörő" főiskola?

JELES-LABORATÓRIUM

Jeles András minden produkciójáról - legyen az film vagy színházi előadás - megoszlanak a vélemények mind a szakmán, mind a nagyközönségen belül. Így történt ez a Katona József Színház évadzáró premierje, A nevető ember című Hugo-regény adaptációja esetében is.

A produkció lelkes hívei ésfanyalgó kritikusai azonban egy dologban egyetértésre jutnak, nevezetesen abban, hogy az előadás az évad egyik legérdekesebb eseménye volt. Azért foglalkozunk több cikkben is A nevető emberrel, hogy érzékeltethessük a vélemények és nézőpontok változatosságát, sokszínűségét.

Tasnádi István: ILLETLEN KÉRDÉSEK

Szirtes Ági, a Katona József Színház legendás *Három* nővérének Irinája váratlanul bejelenti, hogy ő tolmács, és ezért számára nagyon fontos a friss lehellet. A csehovi párhuzamos monológok értelmében egyik kolleginája erre azzal válaszol, hogy ő meg Omo Colort használ, mert a fia középcsatár, és egy középcsatár meze nem lehet fakó és foltos. Irina nem a „Moszkva" szócskába sűrített ábrándkép után sóhajtozik többé, vágyai immáron tárgyiasultak: álmai netovábbja a Tik-Tak márkanéwel megjelölt mentolos szájfrissítő cukor. „Rengeteg frissesség két kalóriában" - kiáltja hősnőnk tüzes elragadtatással. Nem valószínű, hogy ez a mondat eredetileg is szerepelt a Victor Hugo regényéből készült adaptációban. Talán valamelyik próbán sütött el valaki egy hasonló poént, a többiek rálicitáltak, s így állt össze a jelenet, amelyet a rendező benne hagyott az előadásban. Ami a mindig rigorózusan igényes Jeles András részéről meglehetősen furcsa gesztus, hiszen reklámokon élcelődni manapság már nem a legeredetibb humorforrás. Igen ám, csakhogy Jeles nem nevettetni akar, nála ezek a gügyögve manipuláló szlogenek tragikus felhangú mondatokká válnak, amelyek pontosan körülírják a valóságot: azt, ami most van, és amit a rendező szívből utál.

A színre kétszer is behoznak egy tévét; választhatunk, hogy a ragadozó halak portyáit, majd a leközelizett nemi aktust nézzük, vagy kitartunk az előadás mellett, s továbbra is figyelemmel kísérjük az érzelmes, kacifántos történetet a csecsemőkorában elrabolt, elcsúfított arcú angol peerről, a vak lelenclányról, a vén csepűrágóról és melegszívű, idomított farkasáról. A színészek egy része a pornóra bambulást választja, és közben lezajlik a jelenet, amelyből megtudjuk, hogy a színháznak vége. Az öreg komédiást száműzik, és a cirkuszosokra kell hagynia kis bódészínházát, a Green-Boxot. A vak lelenclány is meghal, és Lord Gwynplaine hiába hívja nyüszítve egyetlen barátját - a farkas ekkor már egy olvadt műanyag kuka fenekén rohad. Dühödt és keserű ez a színház, de nincs benne látványos önsajnálat, legyintgetés és mutogatás. Panaszkodás helyett mindenki teszi a dolgát: színházat csinál.

Miközben megtelik a nézőtér, a színészek is lassan beszállingóznak a színpadra; üdvözlik egymást, halkan beszélgetnek, átöltöznek, ellenőrzik a kellékeket. A hátsó tűzfalig kibontott színpadon alig van díszlet, csak egy négyszögletes homokozó (pontosabban kavicsozó) és a narrátor számára egy keskeny dobogó, talán egy miniatűr dzsiutaiza (a kórus helye a nó színpadán), a többi térformát jórészt „magukból" állítják elő a szereplők. Ez a szegényszínházi felfogás sokkal inkább igénybe veszi a színész testét és fantáziáját. Söptei Andrea személytelen merevséggel, szokatlan modulációkkal előadott bevezető monológját a többiek pantomimikus játékkal illusztrálják. A következő jelenetek hagyományos játékmódja (azaz „pszichológiai realizmusa") után ismét egy éles váltás következik: két ember a vállára vesz egy harmadikat, majd a közös mozgásban egyetlen alakká olvadnak összse. Az előadás akusztikus része is sokkal változatosabb, eklektikusabb a megszokottnál. Egy-részt a négytagú zenekar nemcsak dallamokkal, hanem zörejekkel, effektekkel is kíséri a történést, másrészt a színészek a hangképzés legkülönbözőbb módjait használjákfel a szerepformáláshoz. Kezdve Söptei Andrea recitáló, néhol énekbe csúszó narrációján, Takátsy Péter hörgő beszédén, Lengyel Ferenc paposan zengetett orrhangján, Rajkai Zoltán makogó-dadogó szövegmondásán, egészen a farkast játszó Stohl András animális hangjaiig számtalan variánst hallhatunk arról, hogy mire képes egy színész torka, ha a rendező nem csak azt várja el, hogy természetes hangszínét zengesse.

Jeles laboratóriumában látszólag összeférhetetlen anyagok lépnek reakcióba egymással. Az alternatív színjátszás mozgástechnikái keverednek a stilizált keleti és a realista nyugati színház interpretációs módszereivel. Zavarbaejtő ez a formai változatosság, a különböző színházi tradíciók szintézisére törekvő merész többarcúsága. Lehet rá olyan okosakat mondani, hogy „multikulturális" meg „posztmodern", de kevésbé békülékeny hangulatban azt is rá lehet fogni, hogy „modernkedés" avagy „stílustalan, zavaros blöff". Előbb látunk egy gyönyörű jelenetet, amikor Gwynplaine a vak kislánnyal labdázik, aztán kiáll a közönség elé egy „nó-színész", és selypegve intimbetétet kezd reklámozni. A színpadon nincs rend, sem stilárisan, sem daramturgiailag. Állandó változásban, átalakulásban van itt minden. A játék fölmagasztosul, aztán önmaga paródiájává válik. Ami ezt a kavargó egészet összetartja, az a színészek ragaszkodása a történethez, ahhoz, amit csinálnak, ami épp most van, amiben vannak. Jeles provokál, művészkedik, elérzékenyül, bedurvul, kockáztat, nyer, hibázik...

Nem tudom, hogy jó-e az előadás. De az biztos, hogy más, hogy friss, hogy végleges, hogy olyan dolgokra kérdez rá, amilyenekkel manapság nem illik foglalkozni. Például, hogy milyen a jó színház. Hogy milyennek kéne lennie ahhoz, hogy föl se merülhessen a kérdés: egyáltalán szükség van-e még rá.

Albert Pál: MASCA RIDENS

Miért ezt a Jeles-féle Victor Hugo-i *A nevető embert a* Katona József évadzárójára? Más bemutató gyors pótlására, lyuktömőnek, miként hírlik, s akkor csak úgy, kényszerűen, véletlenül, noha a rendező önkezű dramatizálása nyilván hosszas, régebbről tervezett munkát sejtet? S miért éppen ma Budapesten Victor Hugót, bárha, majdnem egyidejűleg, a megfogyatkozó szerzők hiányában, zsótérin, másként, másutt is? S ha már színre, miért éppen ezt a jó nyolcszáz oldalas, részint vékony törzscselekményű, részint pedig tudálékosan és eszelősen bővített történelmi, áltörténelmi és gyakorta naiv „történészi" kompetenciával, vagyis eredeti „korrajzzal" is hivalkodó, formáján, keretén amúgy „óceánian" túlcsorduló regényt, jószerivel pátoszos és érzelmes meg bölcselkedő feuilleton-regényt, mely egy talált gyermek históriáját követi lazán, ugrásokkal, „bérletes" csomópontokkal acsepűrágó groteszk tragikumtól az angliai peerségig és a réveteg halálba zuhanásig? Éppen ezt, így, amikor Victor Hugo közismert és mindig beváló drámaterméséből *(Hernani,* Lucréce *Borgia, Ruy Blas* stb.) is lett volna kínálat, nemis szólva a helyi fölfedezés esélyéről, éppen az 1869-es L 'homme *qui* rit forrásvidékéről, a „théâtre en liberté" francia földön is csak újabban érvényesített rövidebb-hosszabb, enyhén „szabálytalanabb" dráma- és drámakísérlet-féleségeivel, akár a szociálisan nem is csekély súlyú és sikeredettségű *Ezer frank* jutalommal vagy A beavatkozással?

De hát, sejthetően, Jeles András nemcsak élt az alkalommal, a beugró meghívással; szándéka, indítéka is lehetett, nem csekélyen többrétű. Mert miért ne dolgozhatna benne ma, ma is, éppen ma ama szociális érzékenység, melyet egykor VH táplált magában, elesettek szószólója, nyomor, igazságtalanság, egyenlőtlenség, arisztokrata- és csoportpimaszság fölpanaszolója és ostorozója? Miért ne vonzaná, éppen a „nagy történések" kilúgozott világhiányában a titáni képekbe földúsított, mitikussá emelt, érzel-

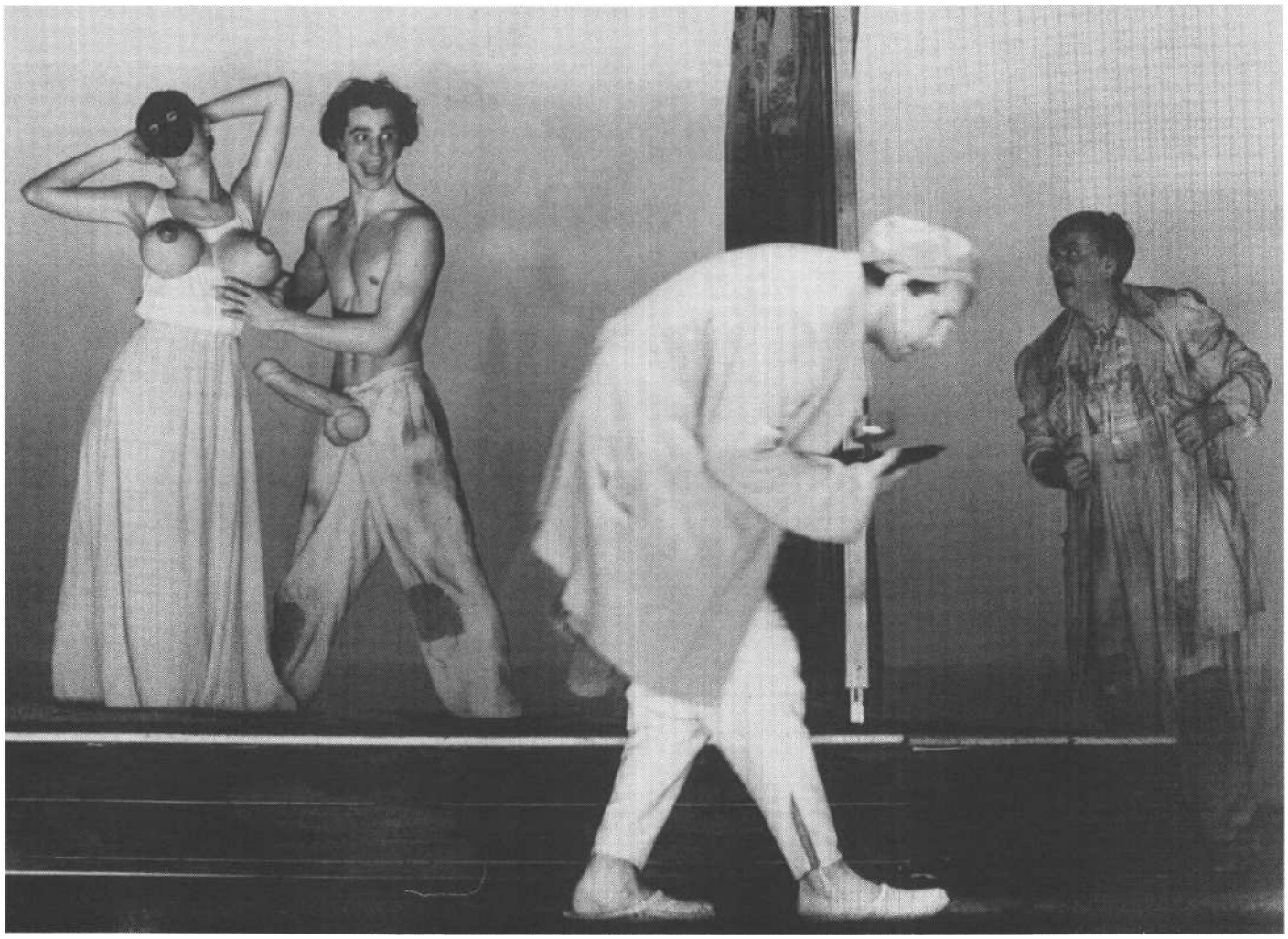
mektől fűtött és pátoszosan kommentált cselekmény, úgy, mint a szívéhez netán közelebb álló Dickens példájával (v.ö. filmje, *a Senkiföldje* Copperfield Dávidos áthallásaival), kiváltképp, ha ő másik, Dickens már olyan elsöprő erővel helytállt volt a Royal Shakespeare Company jó évtizeddel ezelőtti *Nicolas* Nickleby-változatával, avagy megint ő: maga VH az angolszász területen a műfajt jobban élvező és elfogadó „musicalesített" Nyomorultakjával. Avagy Jeles Hugo-érdeklődése talán azért, mert megragadja őt a „feuilleton"-on át-áthullámzó nagy poézis, látomásosság és mitikussá növesztett, homogenizált groteszk, szélsőség, váltás, zubogtatás, irónia, szerkesztett mellérendeltség, lidérces furcsaság, a triviális meg-megemelése, végtelenbe növesztése, mely a költőt nemcsak egy sokkal jobb és jelentősebb meg spontánabb Lautrémont-ná avatja, de előfutárává is némely eszményítendő szürrealizmusnak, éljünk az ő 1863 tájáról való első szóleleményével: „szürnaturalizmusnak"? Volna persze a még kézenfekvőbb magyarázat: a maga módján nagy színházi parabola, „színházi regény" is A nevető *ember,* szemléletileg és tematikusan is „színház a szín-házban", a Green-Box csepűrágó négyesével, a morózus-bölcs Ursusszal, persze némiképp szerzői képmással, kinek nem is oly távoli rokona a „látványosság másik mágusa és poétája", a pirandellói „végrendelet", A *hegyek* óriásai Cotronéje; Gwynplaine-nel, a „nevető emberrel", az „élő álarccal", a szinte kleisti marionettnek képzelt eszményi artaud-san „gümnaszta" színészideállal, s azzal a színi drámaisággal, mely hirdetett idealitásában „álom", „fantazmagória", „igézés", modelldarab, pantomim címével mégis: „uralt káosz". S mi még, titkos motiváció, persze csak egy képzelt, posztulált, ennen egyéb művei hozama JA-nak tulajdonítva, kölcsönözve, az általánosítható alany személyességével? Hogy ő (nem ő, bárki: olvasó, képzelgő) volta „gyermek", ennen gyermekségén utóbb is megható-dó, madáchi Ádámot és Évát angyali üdvözlet-ben törékeny gyermeknek látó? s ő, a gyermek a jövendő álomban a páratlan hős, átokkal és hívsággal, netán valamelyes megalomániával megvert és csillaggal homlokon megjelölt szám-űzött, és jogaiba visszahelyezett, lázadó Titán, és a különbözőségben csak kevélyebb „szent", értve, *in* texto, nem csekélyebben: „Szent Gwynplaine"; ő a „szüzesség" kikezdhetetlen tisztája (mint fura mód megannyi viszontagság közepette a testi ártatlanságukat mindvégig megőrző hugói heroinák, de, sőt: „hősök"); s oly esendően emberi, a kasztrációs félelem nagy szorongója, hiszen VH nem késik a párhuzammal, kifuttatással: Gwynplaine arcizommegmetszése *(bucca* fissa *usque* ad aures) mintegy analogonja pápai fiúszopránok és törökbasa fiú-háremtöltelékek „preparálásá-

***Végvári* Tamás (Ursus)**

nak", s akkor vajh' szublimál-é a valóság az olykor-olykor aktualizáló, eljövendő történelmi lehetőségeibe, metaforikusan és metonimikusan futtatva a *vivisectio, a teratológiai* kísérletezés, a módszeres deformálás, orcátlanítás, emberi degradálás borzadályába? „Masca eris et ridebis sempre", ennen Medúza-arcunk, fagyott vigyorunk is néz vissza VH történelmietlen(?), történetien váteszes(?) látomásából.

Hajh, így igaz, nyilván, de hol megjeleníthető, gomolyogtatható, vívódni kérdezendő s faggatandó, mint a képzelet színpadán, a „szürreális (szürnaturális) fantazmagorikus mimézisében"? Regényéhez egy feljegyzése, hulladékszösszenete VH-nak: „Kétféle dráma van, amit lehet, s amit viszont nem lehet eljátszani; époszi az utóbbi: miként a természet, úgy köríti az emberi figurák köré az elemeket, a végtelent, az ismeretlent". Lehetetlenje a nehéznek, noha csekélyebbje sem kevesebb, istenkísértés bármely rendezőnek, ha lépten-nyomon gondja, hogyan adagolni, szálra fölfűzni és tagolni az egyszerre csekély és túl sok történést, rendet vágni a hordalékban, „korrajzban", utóromantikus pittoreszkdúsításban, alja- ,,romaneszkben", benső kommentárban; vagy csak egyszerűbben: hogyan konstituálni épkézláb pszichológiát, „naturalizált" történést hordozó figurát, ha a regényíró tollán, jóval túl a drámaíró groteszk-torz, rigolettós feszítésein, minden jellemzés végsőkig szét-húzott, ha minden alak csupa oxymoron, emberi-állati, fény és árnyék, zsiger és szellem, vak és látó („oculos non habet et videt"), avagy ha roskad össze a hasonlítások zubogtatásában, mint, mondjuk, Josiane, a Hercegnő, ki „lehetséges Astarté egy valós Dianában", de persze egyszersmind: Éva, Venus, Jungfrau és Gea, Hébé, Messalina, Penthesilea és Kleopátra, ráadás csak, hogy Stuart Mária is...

Bármiként vélekedjünk Jeles András legutóbbi színházi teljesítményéről, az önként vállalt fel-adat pokoli kihívásáról illik nem feledkezni, kiváltképp akkor, ha még az ő dandys vakmerőségével, bájjal lebegtetett dölyfével és valós vagy csak kimívelt „hályogkovácsságával" sem vehette-adhatta amúgy „egyenesben" Victor Hugóját, s ha okkal kényesen kellett egyensúlyoznia a környül nem tekintő érzelmesség és a mérséklő irónia mezsgyéjén, pátoszt vállalni és pózt átvállalni, sírni meg kacagni, Gorgóként kényszeredetten mosolyogni, benne lenni és „elidegeníteni": ahogy lehet, ahogy illik s köll; lebontva is: teret teremteni (egyszerre kettőnek, Antal Csabának és Horgas Péternek végül is nem helyteleníthető minimál dobozmegoldásával), narrálni és sűríteni, tagolni és átkötni, a nehezen hitelesíthető naturálist a nem könnyen kidolgoz-ható stilizáltba átemelni, például. Sikerrel jár minden törekvése, a többirányú keresés érthető eklektikájában?; s ráadásul, kényelmetlenebbül, a külhoni bekukkantó vajh' hamvasnak és őseredetinek érez-é minden „elidegenítő" és „stilizáló" el-járást?; tampax- (,,intimbetét"?) ellentámaszpon-



Jelenet az előadásból

tot, Vajdai álincidenst, tévéképernyőkön pergő mélyvizi oktatófilmet, iszamos uszonyokkal, hártyákkal és nyálkahartyákkal; s a narrációs keret távol-keleti metaforája sem bír az egyszeriség és nélkülözhetetlenség evidenciájával: Sáry László zenéje jó Sáry-zene, Söptei mondja, mire nem is gondol oda, Timár A. időnként fölpattan a lótusz-ülésből, hercig és picinyég undok kis lovag.

Nehéz rátérni, de valahol itt a bökkenő: Jeles András mintha nehezen találná helyét a magyar színházi világban, s mintha ez a részben megújított Katona sem találkoznék rendezőjével, netán-netán: magával sem. Mennyi ebből Jeles elégtelensége, ki most egy-két korábbi bánatos sejtésünket, minden komoly elismerés mellett, mintha igazolná: lebegését a Kis *Valentino* nagy ígérete óta nehezen megragadható konkrét és a néha bizony fellengzősre sikeredett absztrakt között; bántó másodfelállású kidolgozatlanságot (mint akár az oly jeles Mosolybirodalmában), széthullást, elvékonyodást (mint *a Valahol Oroszországban* mentén), fura mindezt fájón érzékelni, ha egy nyilván makacs, következetesen kísérletező és egyébiránt oly formátumos rendező esetében. Még orcátlanabb belekotyogás, idegenből odaeresztett pimaszkodás volna, hogy talán a Katona József Színházban sincsen minden rendben: kitűnő, de(?) „polgári" és „belvárosi" volt méltán fénykorában is, Ascher húzta magával Csehovig, Zsámbéki is Gogolig; az itt belefáradtakat követő újak, fiatalok vért (piha!) nem nagyon frissítettek: név nélkül, mert nem külön-külön sértegetni, olyan kis sápadtak, erőtlenek, jólfésültek, törékenyek, mintha egy Váci utcán kitett érettségi tablóról mosolyognának; hozzájuk képest Végvári persze most is jóval jobb, noha esténként mintha kedvetlenebbül adta volna Ursusát; Stohl vadember-farkasként, *Homo* persze nevén, jól mutat, ülve, föl a Holdig, mint egy Goya-vásznon, Blake-metszeten, vagyis: Victor Hugónál; igéző egyedül, nékünk rendszerest, Szirtes Ági/Josiane: az ő japán bábos (bunrakus) behozatala, kleisti továbbképzelgésekkel honi, méltó Kleist-röneszánszban, recehártyánkon maradandó képsor. Sok, kevés? Mihez képest? Utólag: megragadón; végigülve a hosszadalmasból röpke pillanatként. Tudjuk, a „lázálomnak" lényege éppen, nincs időtartama, része annak le és föl, intenzitás, zavar, bénító lassulás; s tudhatnók, hogy az ingerlékeny elpilledés nem műbíráló kategória. Jeles Andráshoz talán hozzá tartozik, hogy - ha bevallhatón - ismérve az unalomkeltés is, tud ő s talán akar is lenni brigadéros egy álombrigádban; de persze az a késleltető hatékonyság is, hogy bal lábbal korán kelt nézője pillantgat órájára, róla tűnődőjében még hetekig forgolódik a tapasztalás, szebben: dolgozik az élmény.

Sándor L. István: REND ÉS ÜRESSÉG

Jeles András legújabb rendezése megismétli mindazt, amit korábbi munkáiból már ismerünk: az élményt, a formát, a módszert, a gesztust.

Megismétli csupán, és nem szintetizálja, nem alkotja újra. Épp az hiányzik tehát *A* nevető *emberb*ől, amit Jeles a műsorfüzetben idézett interjúban a színház lényegének tekint: ,,... most következik be minden - és soha többé." (Nem érezzük azt, hogy ennek az előadásnak itt és most, ebben a világhelyzetben s ebben a színházban meg kellett születnie.)

Nem ismeretlen az a színházi szituáció sem, amelyben Jeles dolgozott. A kaposvári *Valahol Oroszországban* esetében ugyanígy a profi színházi gyakorlat és az alternatívákat kereső művészi gondolkodásmód konfrontálódott. Ez tette izgalmassá a produkciót, ebből adódott torzó jellege. *A nevető* emberben azonban - sem annak formavilágában, sem szellemi erőterében - nem érzékelhető ez a feszültség. A produkció legfeljebb színészstúdiumként izgalmas: a Katona jelenlegi társulata szokatlan stílussal, ismeretlen játéktechnikával ismerkedhetett meg. Többségük eminensként igyekszik megfelelni, a tehetségesebbek magukhoz, megszokott színészi gyakorlatukhoz hasonítják a módszert. Az előadás egészéből süt a steril unalom. A távolságtartásra, felmutatásra épülő technika, az alakítás kiküszöbölését célzó jelzéses játékmód akkor lenne érdekes, ha nemcsak technikai problémaként jelenne meg, hanem személyes izgalmat is közvetítene. Ha emberi kisugárzása is lenne. Nem véletlenül dolgozik Jeles többnyire amatőrökkel, gyerekekkel vagy másfajta művészet-szemléletet képviselő „alternatív" művészekkel, hisz azt a nyers, érdes, közvetlen „színészi" jelenlétet képviselik, amely rendezései hatás-mechanizmusának (és gondolati világának) egyik legfontosabb összetevőjét jelenti. Most is az történik, mint a Halász Péter rendezte Kínai *I-II.* esetében: a profi színészek önkéntelenül is kiirtják a játékból a közvetlenségükkel ható emberi dimenziókat, lesimítják a zavarbaejtőnek szánt megnyilvánulásokat. (Mennyivel képtelenebb lenne amatőröktől hallani az önvallomássá tett kimódolt reklámszövegeket, mint profi színészek szájából, akik maguk is beépülnek a reklám világába.) Mindennek következményeként az előadásban a művészi gesztus helyett a technikára tevődik át a fő hangsúly. Ennek alkotórészeit azonban ismerjük már más Jeles-rendezésekből: a groteszk énekbeszédet a Szélviharból, a mozgástechnikát és a zenei szervezettséget A mosoly *birodalmából,* a pornográfiát a Szerbusz, Tolsztoj!-ból. Míg azonban ott a döbbenet erejével hatottak, most csak a csendes ráismerés örömét adják.

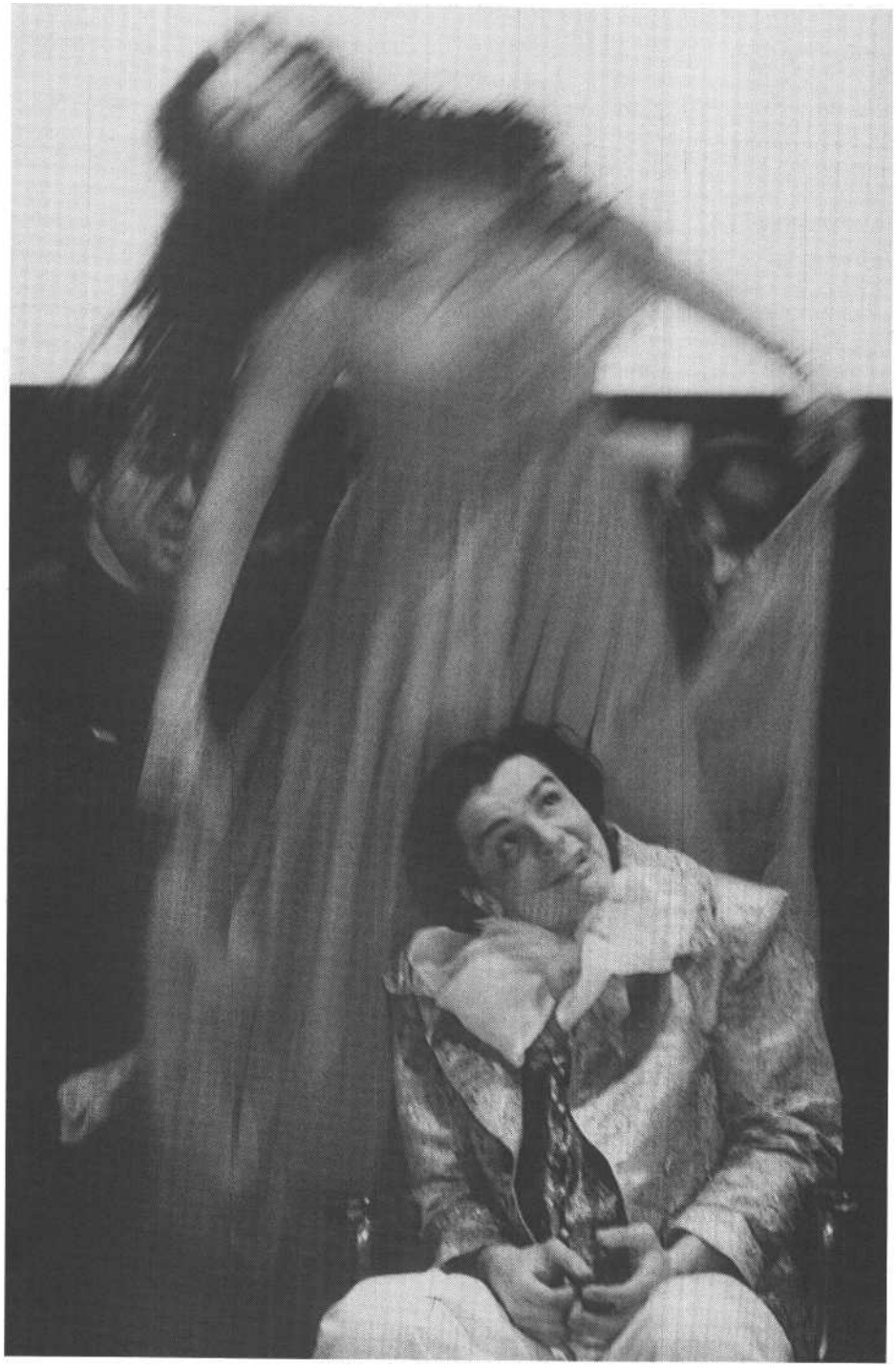
Nem szokatlan Jelesnél a narrátor használata sem. Az Álombrigádban éppoly fontos volt, mint *a Kleist* meghalban. Lényegében nem változik funkciója azzal, hogy most másfajta kulturális hagyományt idéz: az operett, illetve a kortárs alternatív művészet helyett a keleti színházra utal. A feladata most is az, hogy megakadályozza a történetbe való belehelyezkedést, a vele való azonosulást. Jeles anyagkezelésének ugyanis most is az a lényege, hogy a feldolgozott történetet elrejtse, hogy a kiindulópontként használt mű elemeit az új kontextusban másfajta jelentéssel ruházza fel. (Ezért nem jelent újdonságot az sem, hogy regényadaptációval kísérletezik.) Nem akarja elmesélni a történetet, amit felhasznál. Belehelyezkedés helyett narrációt alkalmaz, ennek következményeként a játék nem megjelenít, hanem illusztrál. Felnagyítódnak, önálló értékűvé válnak a részletek, s az a folyamat, amelynek egyes állomásait jelentik, láthatatlanná jelentéktelenedik. Fontos jelentése van ennek a Jeles-életműben: a felszín látszatvilága hozzáférhetetlenné teszi a mélyben rejlő lényegi történéseket. A Jeles-rendezések (elrejtett) történetei többnyire archetipikus események, metafizikai érvényű példázatok. A nevető ember, akárcsak a Kis *Valentino,* egy kóborlás története, kiszakadás és visszahullás a világrendbe. A hiábavaló keresés stációi most is egy negatív beavatástörténetet idéznek (de jóval súlytalanabbul, mint az életmű első darabjában).

A nevető embervilágképében egyszerre van jelen Jeles kétféle tragikumértelmezése: a Szélviharban, *A mosoly* birodalmában és a *Senki*földjében jelzett élmény, a társadalmi viszonyokból adódó katasztrófaérzés azzal a metafizikai árnyalatú szorongással keveredik, melyet a Kis *Valentino* és a Kleist *meghal* képvisel. Az előbbi jelszószerűsége miatt (gondoljunk a parlamenti jelenetre), csak az utóbbi hat hitelesnek: az a megrendülés, amikor az ember hirtelen szemben találja magát a belakhatatlan mindenséggel, az a tapasztalat, amelyben feltárul az élet véges rendje és végtelen üressége.

Bérczes László: MIRŐL IS SZÓL?

A Kis *Valentino* jut eszembe, abból is egy villanásnyi képsor. Átlagos utcakép. A járdaszélen egyszer csak lángra kap egy szemeteskuka. Füstöl, lángol, olvad, járdára csorogva szétfolyik a szürke anyag. S ebből a megszokott, ócska kis hétköznapi halálból lassan kiemelkedik egy kicsi szobor, egy finom, kecses tartással mozduló női figura. A ragacsos masszából kimered egy már

Fekete Tibor (Wapentake) Huszárik Kata (Dea) és Stohl András (Homo)



Gwynplaine: Rajkai Zoltán
(Koncz Zsuzsa felvételei)

pusztulásra ítélt, haszontalan semmi. Egy villanás az egész. A kamera továbbmozdul, mi vele megyünk. De azért tudhatjuk, és most, másfél évtizeddel később emlékezhetünk arra, hogy valahol, egy mellékutcában, hamu és olvadt műanyag között volt egy szép, kicsi szobor. De a villanásnyi idő miatt nem tudhattuk az elmúlt és az elkövetkező pillanatot.

A nevető embervégén mindent tudunk. Középen egy félig olvadt kuka, oldala épp annyira horpadt, hogy illeszkedjen hozzá a belégyömöszölt, halott állat: Homo, a farkas. Kezében-mancsában apró bábu, a nemrég eltemetett, gyönyörű vak lány, Dea bábuja. *Ursus,* a mester, az egyszervolt mutatványoscsapat gazdája szeretteitől elűzve, számkivetve kóborol valahol messze.

A kuka előtt egy ember áll. Ráaggatva egy angol lord göncei. Áll és nyüszít. Rekedt, sípoló farkashangon hívja egykori társait. Tekintetében szűkölő kétségbeesés, örök sírás. És közben nevet. Ő a nevető ember. Fejére illik a cilinder, a szmokingot is éppen rászabták. Amint a ruhái által képviselt pozíció is őt illeti meg. Úrnak született, s hosszú kálvária után a vakszerencse úrrá tette őt megint. Helyreállt a rend. Miről szól hát ez a hátborzongatóan fájdalmas farkasüvöltés?

Ez a kép nem az egész előadás. Ez az előadásegész sűrítménye, tovább már oszthatatlan magja. A tudott-érdektelen jövőt hordozó befejezés. Az előadás maga az út, amit a Katona társulata két felvonáson át végigjár. Ezen az úton izgulunk, szörnyülködünk, unatkozunk, ráérősen szemlélődünk, megrendülünk vagy csak felháborodunk, esetleg idő előtt távozunk. Ki-ki várakozása, vérmérséklete, érzékenysége, úgynevezett jó ízlése szerint. Közben persze értelmezhetjük, elemezhetjük, amit látunk-hallunk. Meg-állapíthatjuk, hogy nó-színház, hogy eklektika, hogy egyfelől stilizálás - másfelől pszichológiai realizmus, ezeket ítélhetjük jónak vagy rossznak - és mindezt nem is tesszük hiábavalóan. Jeles András szokása szerint töröl, torzít, egyes részeket elnagyol, elhagy, másokat a finom részletekig kidolgoz. Egyet nem akar: hogy mindent egy-forma-átlagos figyelemmel, közömbösen fogadjunk, és kényelmes színházas-filmes-tévés rutinunkra hagyatkozzunk. Nem hagyja, hogy csak úgy menjen és altasson a sztori. Mindent, ami *egyszervolt,* beleágyaz a mostba. Ez finoman úgy történik, hogy látjuk a vaskályhánál melegedő Ursust és a talált gyermeket, de közben látjuk az oldalt álló színészt, aki faágakat tördel, jelezve: ropog a tűz. Durvábban úgy történik, hogy a *múlt* mutatványosait a tampon- és mosóporreklámokat csacsogó *jelen* közönsége bámulja.

Végül is minden ugyanazt szolgálja: így-úgy, akárhogy, de nyissuk fel a szemünket, és látva lássunk. Még ha közben elutasítjuk is az előadást. Mert Jeles provokál, talán óhajtja is a botrányt. De A *nevető ember* lényege mégsem az, hogy pornófilmet vágnak a pofánkba, nem is az, hogy furcsán artikulálnak, és még az sem, hogy a „rendes" színház szabályai szerint elfogadhatatlan eklekticizmusban zsúfolnak össze mindent. A lényeg mégiscsak az a kép, amiről nekem *a Kis Valentino* jutott eszembe. Mi is lesz azzal a szemétbe kidobott, halálra ítélt szoborral abban a filmben? Miről is szól ez a lassan elhalkuló farkasnyüszítés a színpadon? Mit is takar a cilinder és a szmoking rendje, az a rend, amelyben a szeretetlenség hűvös praktikuma mindent hasznosan elhelyez: a nevető embert a hatalom bábjai közé, az árva rongybábut és az elpusztult állatot a kuka mélyére, a mestert, ezt a kopott ripacsot, haszontalan művészt pedig valahová messzire, a világ végire?

NÁNAY ISTVÁN

CSAK JÁTÉK

GOLDONI: A HAZUG

Üres színpad fogadja a nézőtérre belépő közönséget. A háttérben, a csupasz falon reliefként fehér, lebegő szoborcsoportozat függ, alatta színpadszéles emelvény, a térben szanaszét szürke, tömött műanyag szemeteszsákok. Szállingózni kezdenek a szereplők, ki civilben, ki próbaruhában, de van, aki már jelmezt visel. Kibe járkálnak, kellékeket, jelmezeket hoznak magukkal, segítenek egy-másnak a beöltözésben. Külsejükben a Goldoni-darab szereplőivé változnak, de viselkedésük-ben civil énjük is megmarad. Dúdolgatnak, leül-nek a hátsó emelvény szélére -- mintha egy velencei lagúna partjára telepednének - és rázendítenek egy olasz dalra.

Ez az előadáskezdés minden ízében ismerős, hiszen tucatjával láttunk ehhez hasonló expozíciókat, amikor a tisztelt néző szíves tudomására kívánják hozni a „színház a színházban szituációt". S persze ezúttal is tudjuk-látjuk, milyen patronokat használt a rendező, Vlad Mugur s a társulat, mindez mégsem bántó, még csak nem is modoros. Aztán a tér közepére penderülnek az első jelenet szereplői, s kezdődik a játék. Ha kell, jobbról és balról kis kocsiszínpadot tolnak be - ezek, az építkezéseknél használatos, többszintes bakokhoz hasonlatos szerkezetek jelképezik a fogadót és Dottore házát -, a jelenetek egy része az előszínpadon, illetve a lefedett zenekari árkon játszódik, ahol a vizet jelző kékes plexilapokra deszkapallók vannak fektetve - ezen egyensúlyoznak, botlakoznak a szereplők, amikor vízközelben járnak-, sőt a zenekari árok egy része nyitott, ahová hatalmas fröccsenésekkel lehet leesni - meg is teszi ezt a fellegekben járó Florindo.

Ezen a színpadon semmi sem reális, minden csak jelzés. A szereplők többnyire akkor is a színen vannak, amikor nincs akciójuk: a háttérben ülnek, heverésznek, figyelik éppen szituációban lévő társukat, s ha kell, a nézők szeme láttára produkálják a színpadi effektusokat. Semmi illúzió, itt minden csak játék.

Ebben a közegben nem lehet lélektani realista módon, átéléses technikával szerepet formálni. Itt pillanatonként kell váltani, a szituációkban hol kint, hol bent kell lenni, a színészeknek egyszerre kell tudni illusztrálni és átlényegülni. Mindezt felvonások közötti szünet nélkül, gyors tempóban - de nem sietve -, játékosan s mégis halálos komolyan. Amúgy brechtiesen avagy commedia dell'arteszerűen vagy vásári komédiás módon, de leginkább úgy, hogy mindhárom (meg még egynéhány) stílus együtt van jelen.

Hogy a választott forma szabta-e meg A hazug átértelmezését avagy fordítva, nehéz lenne eldönteni, alighanem e két összetevő egymásból következik, együtt alakult ki - s nem most, hisz a rendező e darabot már Romániában is, Németországban is színpadra állította.

Mugur meglehetősen szabadon bánik a dráma szövegével. Valahogy úgy, ahogy Goldoni idejében az írók és a színtársulatok tették a darabok, illetve előadások alapanyagául szolgáló szövegekkel és szövegelőzményekkel. Természetesen a Goldoni-darab játszódik le a színpadon, de a rendező bizonyos részleteket elhagy, új szövegeket viszont betold, olyan epizódokat is komponál, amelyek szöveg szerint nincsenek a darabban, de a műről kialakított rendezői elképzelést teljesebbé teszik. Minden szereplőnek kreál olyan helyzeteket, amelyekben kitágíthatják darabbeli figurájuk kereteit, s lazzoszerű magánszámokban, áriákban adhatnak számot színészi kvalitásaikról; Lelio, a címszereplő híres sírversét a Hamlet-monológ parafrázisával bővíti ki; a darab végső szentenciáját, naiv erkölcsi tanítását korunk életérzését summázó jelenetté alakítja.

A módosítások nem ötletszerűek, hanem konzekvensen szolgálják a rendezői elképzelés kibontását. Mugur ugyanis Leliót nem beteges vagy kényszeres hazudozónak tartja, hanem olyan embernek, akit környezetének álszent, hamis értékrendű, képmutató magatartása késztet hazugságokra. Persze Lelio nem tudatosan, tiltakozása jeléül választja az igazmondás helyett a hazugságot - hisz az előadás nem társadalombíráló politikai mű-, hanem kihasználja azt a benne szunnyadó játékos képességet, ami a füllentésben, a helyzetek kiszínezésében, a nagyotmondásban bomlik ki, s válik saját magát is befonó, kibogozhatatlan hazugsághálóvá.

Ez nemcsak komikus helyzetek sorát szüli, hanem végső soron tragikus. Nem elég, hogy Lelio egyedül marad, s imádottját máshoz adják, de a tisztes vagy a tisztesség látszatára sokat adó polgárok is ellene fordulnak, és magukból kivetkőzve elverik a szerteszét található szemeteszsákokkal, s az elagyabugyált fiatalembert e zsákok kupacába temetik. A rend helyreáll, előkerül egy óriási műanyag fólia, s mögötte, mint paraván mögött, felsorakoznak a házasság révébe kormányzott fiatalok: fehér maszkot viselnek, s f ád hangon vonják meg a komédia erkölcsi tanulságát. Majd váltás, s ahogy a mai fiatalok, sportolók kezüket összecsapva üdvözlik egymást, stafétaszerűen váltva egymást, köszöntik a közönséget. Mindaz, amit láttatok, csak játék - jelzik --, de e játékban minden megtörténhet: a látszat csalhat, s az tűnik igazabbnak, akit a közvélemény leginkább megbélyegez. Nincs ebben a megközelítésben felmentés, de csöppnyi megértés, az van.

Az előadás sikere attól függ, sikerül-e egységes stílusú együttest formálni a színészekből. Ez azért is tűnt különleges feladatnak, mert *A hazug* egy-egy normális körülmények között már és még nem funkcionáló társulat közös produkciója. Végeredményben a Művész és a Tivoli Színház társulatának tagjaiból jó együttes alakult, amelyben mindenki igyekezett megfelelni a rendező határozott elképzeléseinek, nálunk talán kevésbé megszokott stiláris követelményeinek. Hogy az igyekezetből mi született, az már nem mutat ennyire egységes képet. Különösen akkor feltűnő ez, ha az ember többször nézi meg az előadást, s kiderül, hogy jó néhány alakítás vagy megoldás, ami a bemutatón még pontos és kiszámított, ugyanakkor spontánnak tetsző volt, az később felületessé, elnagyolttá vagy lélektelenné vált. (Az előszínpadon egyesek nemcsak a

Eperjes *Károly (Lelio)* és *Újlaki* Dénes (Pantalone)

Jelenet az előadásból (Korniss Péter *felvételei)*

pallókon járnak, hanem összevissza, ahogy jólesik, felrúgva ezzel a térbeli és a játékkonvenciót, a Pulcinellát játszó Hirtling István vagy az Arlecchinót megformáló Bubik István alakításában kevesebb lett a játékosság stb.)

Viszont Ráckevei Anna és Nagy-Kálózy Eszter felszabadultan, a megmutatás és az átlényegítés kellő arányát pontosan érezve, fergetegesen komédiázik. Györgyi Anna bravúrosan, áriává fokozva oldja meg Colombina olasz halandzsa nyelven megfogalmazott nagyjelenetét. Schnell Ádám ki tudja, hányadszor lop új színeket a mulya, gátlásos, a realitásokkal nem számoló fiatalember típusába. Seress Zoltán Ottaviója kimért, jólöltözött, pedáns hivatalnok, míg Haás Vander Péter ugyanebbe a figurába egy kis szívet, érzelmet, esettséget is csempész. Puskás Tivadar mindegyik kis szerepét egyéníti, ugyanakkor mindegyikben úgy jelzi a színész véleményét a játszott alakról, hogy az nem válik magakellető magánszámmá.

Eperjes Károly játssza Leliót - alakítása felidézi hajdani *Hetvenkedő* katona-beli figuráját, ugyanakkor megmutatja a hazudozás minden fázisát, azt a folyamatot, ami a játéktól a tragédiáig ível. Amikor Lelio rádöbben, hogy nem is ő az igazi hazug, s mindennel leszámolva keserűn-játékosan elmondja sírversét, az az előadás egyik legigazabb, megrendítő pillanata. Fantasztikusan színes, finom humorú a Dottore és Pantalone kettős - Rajhona Ádám és Ujlaki Dénes - játéka. Ahogy derekukra övezett gondolájukkal megérkeznek, a kikötőrúdhoz evickélnek, kikászálódnak és szilárd talajra lépnek, az színészi mesteriskola. Eperjes mellett Ujlaki mutatja meg leginkább szerepének tragikus magját. Ujlaki elementáris erejű komédiás, aki nemcsak a joviális Pantalone korlátoltságát játssza el, hanem azt is, hogyan omlik össze, amikor rájön: milyen is a fia, Lelio.

Nem titkolom: az évad egyik fontos, stílusteremtő előadásának tartom *A hazugot.*

Goldoni: A hazug (Művész és *Tivoli Színház)*
Fordító és *dramaturg:* Szeredás András. *Díszlet-* és *jelmeztervező:* Lia Mantoc. Asszisztens: Robert Sturm. *A színpadi* változatot készítette és *rendezte:* Vlad Mugur.
Szereplők: Rajhona Ádám, Ráckevei Anna, Nagy-Kálózy Eszter, Györgyi Anna, Seress Zoltán-Haás Vander Péter, Schnell Ádám, Hirtling István, Ujlaki Dénes m. *v.,* Eperjes Károly, Bubik István, Puskás Tivadar, Éliás Anikó.

MÁROK TAMÁS

OPERAÉVAD

A verizmus éve

Az elmúlt esztendőt a magyar operaszínpadokon bízvást nyilváníthatjuk a verizmus évének: a zenei naturalizmus két legjobb műve, a Paraszt-*becsület* és a *Bajazzók* tizenkét hónap alatt hat produkcióban került színre. Kéthavonta egy-egy Mascagni és Leoncavallo - tekintélyes mennyiség: tavaly nyáron Margitsziget és Bakáts tér; ősszel felújítás Szegeden; januárban bemutató Pécsett; áprilisban az Erkel Színházban; májusban pedig a pécsi produkció Debrecenbe költözött.

Lehetne ez akár véletlen is. Hisz a magyar operajátszó helyek között mindeddig nem működött egyeztetés, mindenki azt játszott, amit akart. Régebben voltak *Varázsfuvola*- és *Don* Pasquale-évadok. Az egyidejű játszás művészi és anyagi következményei április elején a szegedi operafesztiválon is élesen fölmerültek.

Ám talán más magyarázat is akad. E két verista egyfelvonásos ugyanis igen hatásos, ám partitúrájuk nem túl nehéz. Megtalálható bennük minden, ami operaszínpadon a sikerhez kell: a nagy kórustabló, népszerű zenekari közjáték, néhány slágerszám. És hét jó szerep, amelyek ráadásul vokálisan sem túl bonyolultak, leszámítva a Parasztbecsület tenorszólamát. A két darab ideális választás ma egy kisebb magyar operaszínházban, amelynek (mint például a Pécsi Nemzetinek) mondjuk, csak. hat magánénekese van. Őket optimálisan lehet foglalkoztatni, az egy-két hiányzó szerepre pedig könnyű vendégművészt találni. Így született meg a pécsi produkció.

Szilfai Márta az elmúlt évben „a nemzet Santuzzájává" emelkedett. A fent említett *Parasztbecsületek* majd' mindegyikében énekelte a szicíliai lányt. Szilfai későn került a pályára, amelyen most hatalmas léptekkel halad előre. Ez részben tehetségének, részben pedig hangfajának köszönhető. Ő ugyanis igazi drámai szoprán. Orgánuma sötét színű és nagy erejű. Ez az a hang, amely a Santuzza-típusú hősnőknek igazi formátumot és jelentőséget tud adni. Sajnos Pécsett öregesre maszkírozták és öltöztették, ami azért is föltűnő, mert partnere, Győrfi István láthatóan sokkal fiatalabb nála, kifejezetten fiús, mind hangban, mind megjelenésben, sőt gyakran énektudásban is. S bizony, ebben a fölállásban túlságosan nyilvánvaló, miért is hagyja el Turiddu Santuzzát, aki inkább látszik az anyjának, mint a szerelmesének. Ez csak azért emelendő ki, mert nem az énekesnő életkorával van a gond: Szilfai a szegedi produkcióban sokkal szebb és sokkal fiatalabb. Merthogy más a jelmeze, a parókája és a maszkja. A probléma tehát *színházi* természetű.

Horváth Zoltán Pécsett közös alapdíszletben képzelte el a két darabot. Langmár András a forgószínpadra kör alakú lejtőt tervezett, melynek magas oldalába félkörben lépcsősort vágott. Így csupasz, hangsúlyosan szimbolikus, szinte az ókori görög színházat idéző tér alakult ki. Ez *elvile*g teljesen ellenkezik a Parasztbecsület világával. A darab - s az egész verizmus - ugyanis éppen nem héroszokról szól. Nem a történelem nagyszerű, hanem a mindennapok kisszerű hőseiről, akik nem nagy eszmék és nagy célok, ha-nem egyszerű, hétköznapi események áldozataivá válnak. Sorsuk kisszerű, de van sorsuk, s azzal az adott pillanatban szembe is néznek. Szeretnek, megcsalatnak, berúgnak, virtuskodnak, késelnek. Nincs ebben semmi fennköltt. A nagy drámák a hétköznapokban lesnek ránk.

Jelenet a pécsi Parasztbecsületből

Ezért tűnik túldimenzionáltnak, ahogy Horváth a nyitány alatt Santuzzát színre hozza, egyedüliként a hatalmas térben, sejtelmesen világító háttér előtt, fehér ruhás hableányok által körültáncoltatva. Baljós kezdet - már az előadás szempontjából. Különösen, hogy a Siciliana alatt még Turiddut és Lolát is odateszi szép háromszögbe, megfelelő didaktikával exponálva a leendő szerelmi játszmát.

Aztán a rendező szerencsére elfelejti, mit ígért a látomásos kezdettel. Pörög a forgó oda s vissza, az üres térben minimális kiegészítések definiálják a helyszíneket: egy Mária-szobor, két kocsmaasztal s főképp a szereplők maguk, két vitázó ember vagy a misén részt vevő tömeg. Mivel a szín nem konkrét, meg sem kísérli a valóság utánzását, átváltozásai nem okoznak problémát.

Ebből a térszerkezetből az következne, hogy színre hozzák a színfalak mögé képzelt Turiddu-

Kuncz László (Tonio), Váradi Marianna (Nedda) és Massányi Viktor (Silvio) a pécsi Bajazzókban (Simara-fotók)

Alfio képpárbajt. Az arénaszerű kivágás viadalt ígér. Horváth ízlése, neveltetése azonban tiltakozik az efféle, naturalisztikus megoldások ellen, így aztán a finálában inkább a végzetes fehér ruhás leányokat hozza vissza, akik megint körbefogják Santuzzát. Ez kétségtelenül keretbe foglalja a történetet, de a végén sincs több értelme, mint az elején.

A Bajazzókban egyszerűbb a képlet. A forgó marad, a kivágott félkörbe begördítik a vándorkomédiások kocsiját, amely mindvégig ott is marad. Később színpadi színpadként funkcionál, a lejtőből meg nézőtér lesz. Itt kezdi Nedda a Madárdalt, *a nyilvánosságra* szánt oldalon. A végére azonban beforog a szín, átkerülünk *a privát* szférába. Amikor Tonio szerelmet vall, oldalról látjuk a kocsit, amikor pedig Silvio jön, hátulról. Ez a magánélet oldala, ami itt történik, az nem tartozik a közönségre. „Mása színház, és más az élet" - Canio színidirektor úrnak ez a fontos mondata érzékletes képi megfogalmazást nyer. Csakhogy itt is a befejezéssel van gondom, hisz a darab épp arra fut ki, hogy a nyilvános és privát szféra végletesen összekeveredik. S akkor a színpadnak ismét fordulnia kellene. Ám az nem mozdul.

A szereposztás részben tükrözi azt a színházi

Jelenet a pesti Parasztbecsületből

mondást, miszerint a jó előadás a társulatról is szól. Caniót az idősödő Albert Miklós és a Szegeden nyugdíjas Juhász József énekli, Nedda Váradi Mariann, aki koloratúrszopránból most kezd kicsit drámaibb szerepkörre váltani, Silvio pedig a fiatal Massányi Viktor, aki kétségtelenül a pályája elején tart. Szép hangja van, és hajlékonyan énekel, ami Silvio esetében a szerep lényegéhez tartozik. Fontos ugyanis, hogy a figura zenei értelemben is nagyon vonzó legyen. S van szereposztási megalkuvás, ami tán vidéken is el-kerülhető volna. Toniót nem énekelheti buffo-basszus (Kuncz László), hisz mégiscsak övé az olasz operairodalom legparádésabb baritonáriája, a Prológ. Meg aztán valódi hősbariton híján ez a fontos figura jelentőségét veszti. Márpedig ha a darab intrikusa súlytalan, akkor az egész történet hiteltelenné válik. Egri Sándor a másik szereposztásból megfelelne, de hát ő Alfio a Parasztbecsületben, s mindkét szerepet kevés baritonista képes elénekelni egy estén.

Blázy Lajos, a nemrég kinevezett pécsi zeneigazgató érett előadást dirigál. A muzsika biztonságosan szólal meg, helyükön vannak a tempóviszonyok és a drámai hangsúlyok is. Háromszor láttam ezt a produkciót, kétszer Pécsett, egyszer Szegeden (az operafesztiválon), s minden alkalommal „bevont az áramkörébe".

A két egyfelvonásos Pesten

Erre teljesen képtelen volt az Erkel Színház Parasztbecsület-előadása, legalábbis a premieren. Ezért legfőképpen a vezénylő Medveczky Ádámot terheli a felelősség, aki úgy indította a darabot, mintha az Debussy szerzeménye volna, s végig lassított tempóban, drámai töltés nélkül vezényelt.

Galgóczy Juditot miskolci és szegedi sikerei után hívták meg a pesti operaszentélybe. Eddigelé egyetlen alkalommal dolgozott itt: Donizetti Csengőjét állította színre hosszú évekkel ezelőtt, vizsgarendezésként. Most egykori tanára, az Operaház jelenlegi főrendezője, Vámos László gondolt rá, s ő kérte azt is: a Parasztbecsület régebbi, miskolci előadásának felújítása legyen.

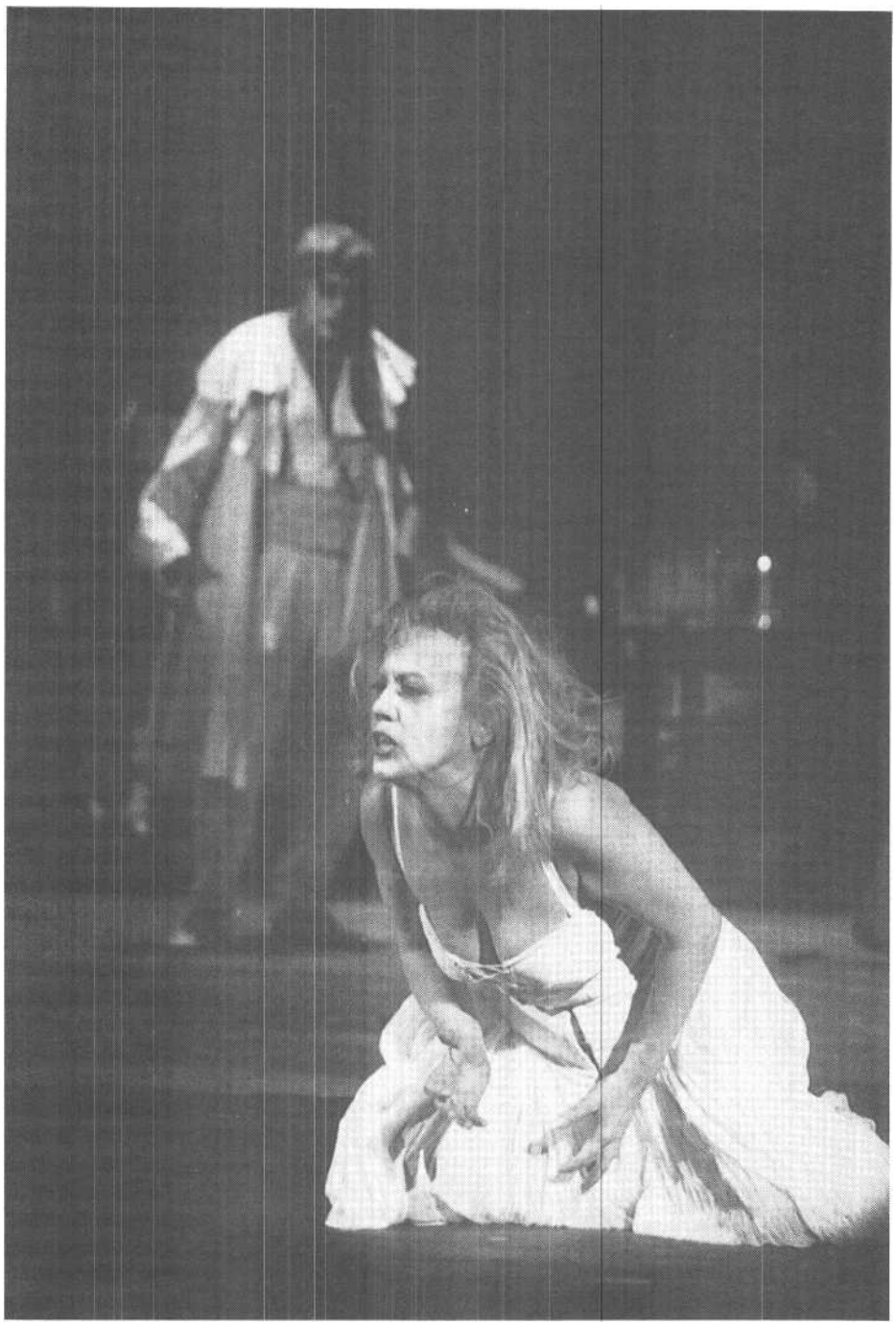
Az ötlet nem bizonyult szerencsésnek. Galgóczyról tudható: évek múltán nehezen tudja fölújítani régi rendezéseit. Ezt szegedi *Trubadúrja* bizonyította. Ugyanakkor nagyon jól meg tudja

rendezni ugyanazt a darabot más felfogásban. Ezt meg *Carmen* rendezéseivel igazolta. A mostani *Parasztbecsűlet* részben az előbbire példa. Tipikus munkája egy fiatal rendezőnek, aki - a színlap szerint Dévényi Ritával közösen - úgynevezett *térkoncepciót* talált ki. Ez forgószínpadot jelent, rajta hatalmas emelvénnyel, keresztel, amiből aztán templom lesz, középen impozáns lépcsősorral, amelyen hatásosan lehet le s föl menni, misére bekúszni, a Bordalt elénekelni - mikor mire van szükség. De betolnak még kétoldalt egy-egy paravánt is ajtókkal, melyeknek a szerepe homályos. Talán két szobát jelölnének ki, ám az első szereposztás szereplői meglehetősen szabadon kezelik őket. Bonyolult konstrukció, nehéz benne szabatosan fogalmazni.

A látvány is olyan, mintha a darabot nem Verga, hanem Szophoklész írta volna. Minden és mindenki nagyon fehér és nagyon fekete, a szín-pad sötét, csak a fejgépek követik a hősöket. S a rendező is azt nyilatkozza, hogy a darab olyan tiszta, mint egy görög sorstragédia, és ő valóban héroszokat próbál színpadra állítani. Pedig ezek csak falusi parasztok. Az a túldimenzionáltság, amit a pécsi előadás kezdete ígért, Pesten teljesedett ki, s különösen zavaró, hogy ez *a drámai* koncepció tökéletes ellentétben áll Medveczky *zenei* elképzelésével.

A rendezés sikertelenségét fokozták a szereposztás alapvető tévedései. Ez a körülmény az Operaház általánosabb működési problémáira is fölhívja a figyelmet. Ha a Ház úgy dönt, hogy egy darabra Galgóczyt szerződteti, akkor vállalnia kell, hogy szuverén rendezőegyéniségről van szó, aki minden nyilatkozatában *újrafogalmazásról* beszél, arról, hogy a darabokhoz *elfogulatlanul* kell közelíteni, úgy, mintha *új, ismeretlen* művek volnának. Ehhez képest *a Parasztbecsület* első szereposztásának mind az öt énekese évek óta több produkcióban énekelte már szerepét, s egy kivétellel ötvenes éveit tapossa. Nehezen várható el tőlük, hogy újraértelmezzék feladatukat. Különösen, ha olyan művészekről van szó, mint Misura Zsuzsa, B. Nagy János vagy Mészöly Katalin, akiknek pusztán vokális képességük is elegendő volt karrierjük sikeres felépítéséhez. Ők Galgóczy felfogását csak korlátozott mértékben tették magukévá, sok mindent megőriztek régi alakításukból, ami ebbe a sötét, fejgépes, sorstragédiás koncepcióba nehezen illeszkedik bele. Szóval, ha efféle rendezőt választanak, akkor nem a vokális papírforma alapján kellene szerepet osztani. Egy végiggondoltabb és bátran fiatalító szereposztás bizonyára reálisabb képet adna erről a rendezésről. Persze azt azért nem hiszem, hogy alapvető problémáit, a túldimenzionáltságot és a tér túlbonyolítását megoldaná.

A Bajazzókat először rendezte Galgóczy, és hozzá sokkal alakíthatóbb gárdát kapott - enyiből is nyilvánvaló, mennyivel jobbak voltak itta föltételek. És mennyivel jobb lett az előadás!



Hormai József (Canio) és Zempléni Mária (Nedda) a budapesti Bajazzókban (Korniss Péter felvételei)

A szokással ellentétben Tonio a nyílt színen énekli el a Prológot, s közben valóban „egy régi letűnt világ megfakult maszkjai" között válogat. Juhász Katalin színpada eklektikus. A háttérfalakra virágokat, égboltot pingált, ugyanakkor két tapétaajtó rombolja szét esetleges valóságillúziónkat. Elöl vörös bársonyfüggöny lóg, mely a „színház a színházban" képzetét hangsúlyozza. Arra persze hamar rájön az ember, hogy Nedda és Silvio kettőse alatt e függöny összezárul, hisz ez a civil szféra eseménye, nincs köze a színpadhoz. Az azonban valóban hatásos lelemény, ahogy a besompolygó Canio Nedda háta mögé oson, és a függöny mögül, a drapériával együtt kapja el hűtlen kedvesét. S amint felordít, újra szétnyílnak a függöny szárnyai.

Tonio olyan, mint egy nyugdíjas erőművész.

Tokody Ilona (Desdemona) és B. Nagy János (Otello) az Operaház előadásában (MTI-fotó - Földi Imre felvétele)

Ennek megfelelően földre is viszi Neddát, brutálisan két vállra fekteti, majd ráfekszik, csaknem megerőszakolja. A gesztus gusztustalan, de nyomban érthetővé válik: ezek után nem lehet köztük szó kibékülésről. Nedda ostor helyett leoldott övével vág oda neki. Az ötlet itt is ülne, csak épp az ütés nagysága és fájdalma nem elég hiteles. Nincs arányban a nemi erőszakkal. Tonio szerepében jól érvényesül Gurbán János tartalmas baritonja, s a művész ezúttal meglepően plasztikus figurát is formái.

Egyáltalán: mindenki elég koros ebben a társulatban, Neddát kivéve. Beppo (Wendler Attila) kiérdemesült zsoké benyomását kelti. Canio hófehér öltönyben, kabátban, sálban, elegáns kalapban perdül színre, akárha idősödő bonviván volna. Erre Galgóczy rá is tesz egy lapáttal: a „Kacagj, Bajazzó" olyan hátteret és világítást kapott, mintha operettslágert hallgatnánk egy „művházas" haknin. Az opera zenei csúcspontja finoman ironikus értelmezést nyer. Érthető, hogy Neddának inkább Silvio kell! Káldi Kiss András olyan szép hangú, jóképű, fiatal és vonzó a szerepben, hogy választása evidens.

Hormai József Caniója kissé hiú ripacs, piperkőc figura, nehéz igazán komolyan venni. Tenorja inkább németes, mint olaszos, és magassága sem épp átütő, de a középső fekvésben fényes és erőteljes. A közjáték alatt is őt látjuk, amint Neddával együtt készülnek az előadásra, s kimért mozdulatokkal egymás arcát festik fehérre. Mintha újra el akarnák hitetni, hogy az egész hűtlenségi komédia a színpadon csak játék. Végtelenül bensőséges és szomorú jelenet, talán a leghatásosabb jelenete ez Zempléni Máriának, aki inkább csak eljátszani képes Neddát, elénekelni alig.

S aztán a commedia deli' arte, amelyben talán több a vidámság, az oldottság a megszokottnál. Ettől több a bizonytalanság is: a kórussal együtt a néző is már-már kételkedik Canio féltékenységének komolyságában. „Ha Nedda nem mondaná ki haldoklásában szeretője, Silvio nevét, és Silvio nem rohanna oda, s Canio nem döfné le őt is... mi sem mernénk eldönteni, hogy amit látunk, való-e vagy játék" - nyilatkozza Galgóczy a műsorfüzetben. A leszúrt Silvio arcát Canio két gyors mozdulattal fehérre mázolja. Ő is a darab szereplője immár, de ez a darab nem komédia, hanem tragédia.

Invenciózus előadás, minden percben ad valami szórakoztatót vagy elgondolkodtatót. Meg sem kísérli az élet utánzását, sőt lépten-nyomon kivon az illúzióból, s figyelmeztet: konstruált világban vagyunk. A szereposztás nem épp' kifogástalan, mégsincs hiányérzete az embernek.

Az Otello az Operaházban

Az *Otello* Verdi legdrámaibb alkotása. Még utoljára összefoglalja az olasz opera alaptípusát, amit Fodor Géza a szoprán, a tenor és a bariton ősi hármasságának nevez. Fölhasználja mindazon eredményeket, amelyeket a dallamra és az énekhangra épülő zenedráma a XIX. században elért, ugyanakkor már az átkomponáltság felé mutat.

A Szöktetés ezzel szemben a fiatal Mozart első igazi remekműve. Műfaja Singspiel, azaz dal-játék. A sorszámozott zenei „betéteket" prózai részek kötik össze, a cselekmény szinte kizárólag ezekben zajlik. A darab - persze a Mozartnál megszokott komplex világábrázolással - határozottan az opera buffa kategóriájába sorolható.

A különbségek tükrében is nehéz elképzelni két annyira különböző operaelőadást, minta Magyar Állami Operaház 1994-95-ös évadjának két első bemutatója, az *Otello* és a Szöktetés.

Az Otello az Operaház legszebb hagyományaira próbált építeni. Ez volt a bemutatkozó munkája az új főrendezőnek, Vámos Lászlónak, aki idén hatvankilenc éves. A karmesteri pultnál Lamberto Gardelli állt, aki hetvenkilenc esztendős. Már ebből a felállásból nyilvánvaló volt, hogy nem kell túlzott formabontástól tartanunk. (Már amennyiben a formabontást veszélynek tekintjük...)

Nos, a budapesti Otello-premier mégis izgalmas, mégpedig azért, mert első szereposztásának hármasa - Tokody Ilona, B. Nagy János és Miller Lajos - mintegy tizenöt éve az Opera három vezéralakja, akik együtt, egymás mellett építették ki repertoárjukat, alakították karrierjüket. A műfaji lépcsőfokokat végigjárták, sokszor együtt vették az akadályokat, néha ketten, néha mindhárman énekeltek egy-egy darabban. Voltak Ernani és Károly király, Amelia, Gabriele és Boccanegra, Leonóra, Manrico és Luna *(Trubadúr),* Amelia, Ricardo és René *(Álarcosbál),* Leonóra, Alvaro és Carlos *(A végzet hatalma),* Erzsébet, Don Carlos és Posa, Aida és Radames - hogy csak a Verdi-operákat soroljam. S most, annyi év után elérkeztek oda, hogy együttlegyenek Desdemona, Otello és Jago. Ennek a közös vállalkozásnak ünnepi jellege van.

Ugyanakkor mindhármuk pozíciója más. Tokody - a feladat jellegéből adódóan - évek óta énekli a szerepet itthon és külföldön. B. Nagynak abszolút premierje volt, Miller pár éve külföldön próbálta már Jágót, de a szerep nem volt a repertoárján.

Persze nem pusztán időbeli egybeesésről van szó, hanem művészi rokonságról is. Ennek a generációnak (melyhez többek mellett hozzászámíthatjuk még Kincses Veronikát, Kelen Pétert, Sólyom-Nagy Sándort, Begányi Ferencet, Kováts Kolost, Polgár Lászlót, Gregor Józsefet is) meghatározóan befolyásolta pályáját két nagy olasz karmester, rendszeres vendégeink: Lamberto Gardelli és Giuseppe Patané. Ez bizonyos közös zeneszemléletet is jelent. Noha hangi kvalitások tekintetében nem érik utol az ötvenes évek legendás operai gárdáját, énektechnikai profizmusban fölülmúlják azt. Megőrizték viszont az aranykor talán legfontosabb tudományát: a drámai éneklést, a kifejező előadásmódot.

Vámos László mindezt pontosan tudja, és erre építi előadását. Elsősorban a hangokat és a személyiségeket próbálja érvényre juttatni. Ruti-

nosan és szellemesen „kitalálja" a Bordalt, a Tűzkórus alatt pompás görögtüzeket éget, a vihart is hihetően játszatja el. De az alapviszonyokat nem értelmezi át, nem iktat be néma jeleneteket, nem kér tornamutatványokat; legföljebb annyit, hogy Otellója többször is kényelmetlen helyzetben, a földön fekve kénytelen énekelni kényes szólóit.

Csikós Attila homokszín falai mediterrán hangulatot árasztanak. A forgószínpadra két félkörívben falakat építtetett, s ezek hol elöl bástyaként, hol hátul teremként zárulnak össze, hol félig nyitva maradva kiskaput hagynak hátul. A megoldás biztosítja a megkívánt gyors színváltásokat, és színpadtechnikailag is biztonságos. Ám a legnagyobb tömeget mozgató viharjelenetet túlságosan előreszorítja, a második, kerti képben pedig a félkörív egyik belső oldala a nézőtér ugyanazon oldaláról nem látszik. Érdekes, hogy Csikós ugyanúgy a kört választja alapformának, mint az Opera előző Otellójának tervezője, Forray Gábor. A két díszletnek a problémái is hasonlóak. Otello egyikben sem tud elég hatásosan színre lépni, s egyik sem képes fölidézni az utolsó fölvonás hálószobájának bensőséges, kicsi terét. Egyfelől zárt térben lennénk, hisz Emília dörömböl az ajtón, hogy engedjék be, másfelől a két oldalsó lépcsősoron szabadon sétálnak be Lodovicóék. A díszlet nem érzékeltet semmit a darab térfelfogásának lényegéből, hogy ugyanis egyre szűkebb helyen vagyunk: tengerpart-palotakert-terem-hálószoba. Egyre szűkebb, hogy úgy mondjam, egyre fojtogatóbb helyeken.

Vágó Nelly jelmezegyüttese látványos reneszánsz kollekció, ám szellemileg nem sokat ad hozzá a figurák jelleméhez. Otello három és fél felvonáson át kénytelen bajlódni azzal a borzasztó hálóinggel, amelyet kizárólag a hagyomány indokol, és sehogyse illik egy kemény katonaemberhez. Igaz, a díszlet színével harmonizál.

Lamberto Gardelli elviselhetetlenül lassú tempói megölték a zenét. A tempóválasztás természetesen nagymértékben függ az egyéntől. Nehéz volna egy tempót eleve túl gyorsnak vagy lassúnak ítélni, a lényeg, hogy a választásnak van-e értelme. Nos, Gardelli következetes volt: megtartotta az Otello bevett tempóviszonyait, de az egész előadást lelassította. Ez a lírai számoknál még elfogadható, ám olyan helyeken, mint a viharjelenet vagy a bosszúkettős, ha zeneelméleti szempontból érdekes is, színházilag elfogadhatatlan.

Gardelli tempói lehetetlen helyzetbe hozták B. Nagy Jánost, aki képtelen elviselni ezt a lassúságot. Minden idegszála és egész temperamentuma tiltakozik ellene, gyorsítani szeretne. Ezért aztán zenei hibák tömkelegét vétette a bemutatón. Nagy kár, hisz egy nagyszerű Otello-megformálás ígéretét hordozza magában. Ő azon rit-

Ozmin:* Szüle Tamás (Korniss Péter *felvétele)

ka tenoristák közé tartozik, akik úgy értek meg, úgy jutottak túl ötvenedik évükön, hogy megőrizték hangjuk kvalitását. B. Nagy a szenvedélyek énekese, s megvan hozzájuk az eszköze is: tenorja fényes és diadalmas, nincs problémája a magasságokkal. Ideális Otello-orgánum, amelyet ma nem lehet eléggé megbecsülni. Később, normális tempójú előadásban bizonyára be fog teljesülni ez az ígéret.

Tokody Ilona a maga fölényes muzikalitásával és vagy ötvenszer elénekelt Desdemonájával nyilvánvalóan könnyebben képes követni Gardellit. S nemcsak követi, együtt is muzsikál vele, élvezi. Tokodynak egyébként egyik legjobb szerepe Desdemona. A szerep nem kíván tőle túlzott hangi erőfeszítést; színészileg - s mondjuk így: lelkileg is - teljesen megérett rá.

Miller Lajos viszont sokat veszített hangjának szépségéből, s bizony, épp egykori legnagyobb erényei, a csillogó szín és a könnyed magasság csorbultak leginkább. Ám Jágó nem túl magas fekvésű szerep, s nem is az olasz bel cantóról szól. Sokkal fontosabb a színek, a frázisok karakterizálása, a differenciált színészet, a formátumos egyéniség. S mindennek Miller ma is birtokában van. Ráadásul a premieren hangilag is jó napot fogott ki, s többnyire ő is képes volt követni a karmestert. Miller Lajosnak évek óta nem volt méltó premierje Budapesten. Jágóval most bizonyította, hogy korán kezdték feledni.

A Szöktetés az Erkelben

Kerényi Miklós Gábor Mozart-rendezése minden, csak nem szokványos. Igen tanulságos, mennyi mindent változtatott meg a rendező. Először is a történet hangsúlyait. Ő nem interpretál, hanem értelmez. Azt mondja, hogy az egész vadregényes történetet Szelim basa szervezte meg, s hogy mindez az ő grandiózus bosszúterv-ének a része. A prózai szerepre, melyet máskor a színház ráérő basszistáira szoktak testálni, erős egyéniségű prózai színészt hívott, Fodor Tamást. Az ő személye különös súlyt ad a figurának. Ehhez az átértelmezéshez az szolgál alapul, hogy Szelim nem énekel, azaz figurája nincs a zene által definiálva. Ezáltal viszont a fölfogás-nak nincs is semmi lényeges hozama. Csak a *dráma* szintjén értelmes, a zenedráma *szintjén* értelmetlen. Meg lehet éppen csinálni, de mi-nek?

Kerényi megtartja a helyszínt, a kort azonban meglehetősen szabadon kezeli. Belmonte edzőcipőben, fehér orkándzsekiben érkezik. A többiek ruhái inkább eklektikusak és kortalanok. A basa elegáns, nagyméretű fehér kosztümben járkel, amely - mint régebbi munkáiból tudjuk - Kerényinél a hatalom színe. Blondénak horgolt miniruhája van; ugyanakkor Jánoskúti Márta Ozmint hagyományos jelmezbe öltözteti. Mindez tanácstalanságot, erősebb szóval koncepciótlanságot sejtet. Khell Zsolt kis mediterrán labirintusnak tervezte Szelim villáját, s Kerényi a díszletnek minden zegzugát bejátszatja. Csakhogy a játékötletek ezÚttal meglehetősen önkényesnek tűnnek. Jobbikesetben kevés közük van a zenéhez, rosszabb pillanatokban feleselnek a muzsikával. Kerényi ezúttal mintha nem az operát rendezte volna meg, hanem a szövegkönyvet.

Mindez bizonyára nem lenne olyan föltűnő, ha az Operaháznak volnának Mozart-énekesei. Verdi-, Puccini-, sőt még Wagner-énekesek is akadnak, de Mozart-énekesek alig. Persze még

így is sokkal jobban ki lehetett volna osztani a szerepeket. Én például nehezen tudom megérteni, miért tűz műsorára a Magyar Állami Operaház Szöktetést, ha, mondjuk, Rost Andrea, Gregor József és Polgár László közül egyiket sem szerepelteti benne. Az általam látott előadáson Csonka Zsuzsa küszködött Konstanza szólamával. Tehetséges énekesnő, de semmiképpen sem Mozart-szoprán, fölváltva énekel koloratúr és lírai szerepeket. A pályakezdő Péter Anikó semmi érdemlegeset nem hozott ki Blonde figurájából. Mukk József tenorja valóban mozartos, de fénytelen és kis volumenű, s személyiségében is vajmi kevés lelhető fel abból az emelkedettségből, ami a Mozart-hősök énekléséhez oly fontos volna. Csányi László Pedrillója mintha egy rossz gyerekszínházból csöppent volna ide. A legaggasztóbb mégis az, hogy az előadásnak nincs Ozminja. Szvétek László tehetséges basszista, ám hangterjedelméből egyelőre csak a középregiszter szól megfelelően, márpedig ez a szólam sokszor kalandozik a legmélyebb és a legmagasabb fekvésekbe is. Ő is most debütált, s ez a szerep nem épp pályakezdőknek van kitalálva. S bizony, óhatatlanul fölmerül az életkor problémája. Szvétek föltűnően fiatal, márpedig a darab korviszonyaihoz elengedhetetlen, hogy Ozmin öreg legyen. Vagy legalábbis öregnek tűnjön.

Fiatal gárda énekli a szerepeket, ám ők semmifajta generációt nem alkotnak, sem neveltetésükben, sem zenei fölfogásukban nem mutatkoznak közös jegyek.

Ebben a színházban nagy hagyománya van a jó Mozart-előadásoknak. A század közepén Európában az a szlogen járta: aki jó *Don Giovannit* akar látni, menjen Budapestre. Persze ebben az időszakban a darabot, többek között, Erich Kleiber és Otto Klemperer dirigálta, s olyan énekesek léptek föl benne, mint Osváth Júlia, Gyurkovics Mária, Rösler Endre, Bartha Alfonz, Réti József, Székely Mihály. Persze efféle generáció színrelépésében jelenleg nem bízhatunk, *a reális* szereposztást mégis számon kell kérnünk.

BUDAI KATALIN

A NAGYSZERŰ GÉPLAKATOS

ÖT MOLNÁR FERENC-BEMUTATÓ

Minden évadban lehetne Molnár Ferenc-körképet írni - legalábbis 1956. október 12-e óta, mikor, beszédes időpont, először feloldódott az írót övező nagy szilencium.

Valahogy úgy van ez, s az idén kiváltképp ezt a lehetőséget kellett megragadniok a színházaknak, ahogy a Molnár születésének századik évfordulóját (akkor még kissé visszafogottan) ünneplő cikkek egyikének szerzője, Földényi F. László írja: „Nem is annyira a konkrét művek vonzzák a közönséget, mint inkább a műveket összekapcsoló világ és a tudat, hogy egy Molnár-bemutató biztosítja a pár órás kikapcsolódást, nosztalgiát, játékosságot és ellazulást."

Ezt pedig más mű révén nemigen tudják az igényesség néhol látszat-, néhol komolyan vett követelményéhez hűen elérni: a Slade-ek, a Simonok, Ayckburnök úgy viszonyulnak ugyanis Molnárhoz, mint az új, agyonreklámozott mosóporcsodák a jól bevált Ultrához. Nagyobb, újabb, színesebb a dobozuk, de a ruha nem lesz tőlük fehérebb. (S ugyan mitől lennének ismerősebbek, mondjuk, a kertvárosi, középosztálybéli amerikai beszélgetőcsoport tagjai, mint saját nagyanyánk szalongarnitúrája s fényképalbumának lenyalt hajú, bajszos lovagjai, charleston-ruhás, hosszú gyöngyös leányzói?)

Molnárt mindenképp játszani kell, azért is, amiért a rendszerváltás előestéjén elgondolkodtatóan vélte egy tanulmány (Ladjánszky Katalin Műhely-beli dolgozata), mert „újra van középosztályunk". Nos, azóta hat év telt el, és már megint nincs, illetve a maradéka is felszámolódóban van ennek a tételezett befogadói csoport-nak; de legalább emlékezhetünk azokra, akik valaha élték ezt az életformát, aztán meg azokra, akik még jobban értették egy-egy színpadon fel-tűnő-elhangzó kifejezés, gesztus, társalgási fordulat, szokás, tárgy jelentését és jelentőségét. Molnár tehát erre is jó, nemcsak dramaturgiai és színpadi fegyelmet okítani: kultúrtörténet-kurzusába belefér az elmúlt fél évtized recepcióbeli változásának követése is.

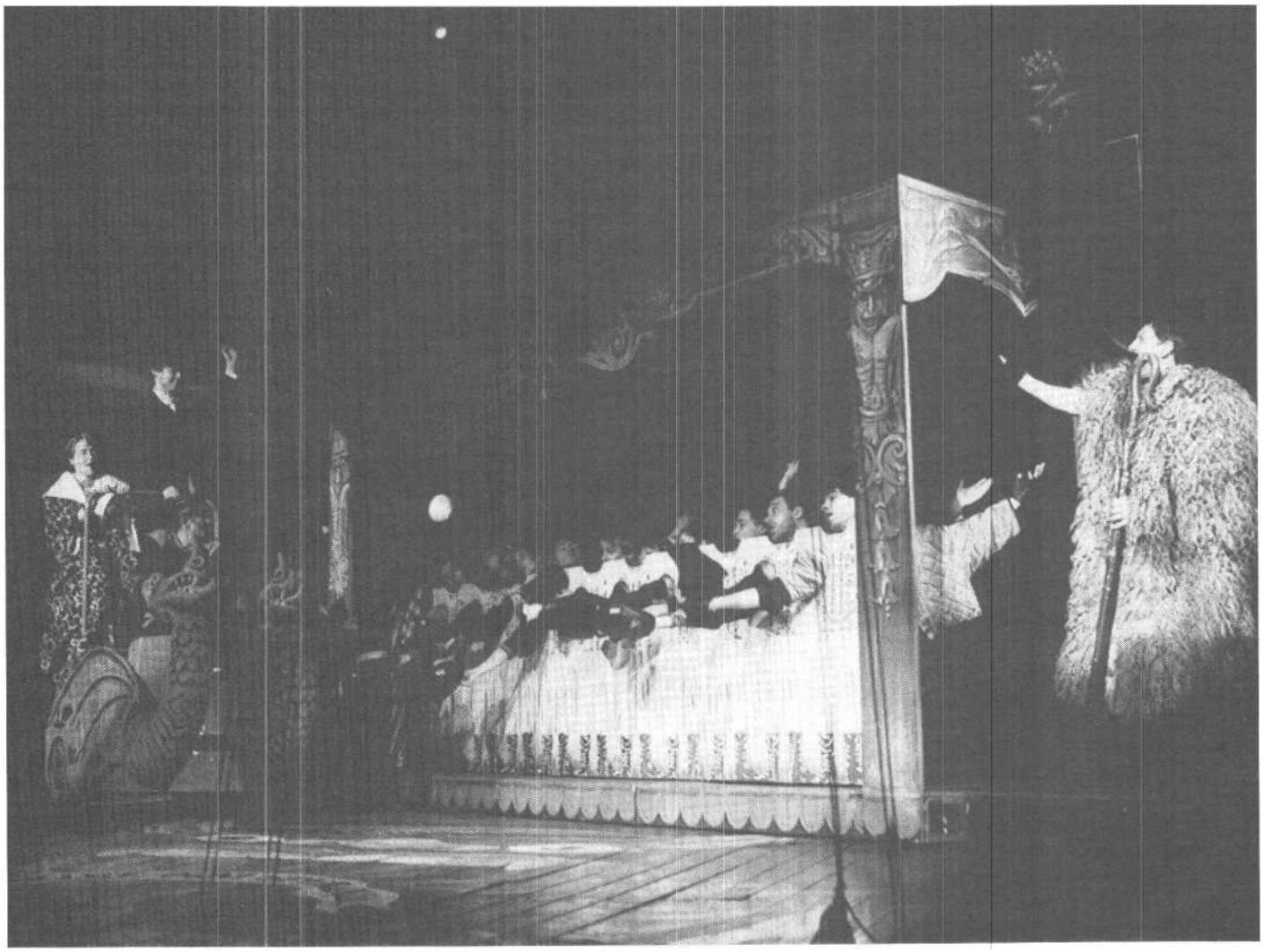
Az évadban látott öt különböző Molnár-bemutató közül több is a színház, valamint a szerepbe öltözés filozofikusan sokágú témáját boncolgatja, oly szórakoztatóan, hogy - mint nála oly gyakran - el is felejtődik a tulajdonképpeni komoly mag, s a kifejezés, a technika emelkedik a középpontba. Ez egyébként a Molnár-oeuvre alapparadoxona - s jó színrevitel esetén e termékeny ellentmondásból születhet mozgósító, a technikai tűzijáték mögé is kukkantó előadás.

A gép forog...

A Madách Színház-beli Vörös malom-bemutató, azaz „világpremier" azonban nem az emberi ösztön, szenvedély kontra civilizációs érdekhatékonyság, gépies mechanizmus inherens ellentmondását mutatja, hanem a körúti színház saját masinériáját.

Mivel itt exportáru előállításáról van szó, s a Józsefek, Máriák, állatkák dalra fakasztott sorának újabb állomásáról, tulajdonképpen édesmindegy, hogy az alapszüzsé honnan származik; ez történetesen éppen egy elfeledett és sikertelen Molnár-színműből; de a jogdíjak intézésén túl erősebb kötés alig van - merthogy szöveg sincs. Ami elhangzik, azt Kerényi Imre, a rendező maga ollózta össze, s Miklós Tibor írta át, illetve ojtotta dalszövegbe. Ez a legkisebb probléma. (Igaz, a főiskolások, akik beszédtechnika-szövegként ismerték az eredeti darabot, tavaly néhány jelenetét színre vitték - s így nem is volt nyomasztó. Egyébként ez nem teljesen érdektelen darabja mégsem az életműnek, mert Molnár megpróbált benne történeti-filozófiai síkra emelkedni, önnön visszatérő problematikáját nagyobb távlatba helyezni. Barta János 1927-es tanulmánya világít rá a sikerületlenség okára, illetve a próbálkozás különlegességére: ,,...még idealizált fantasztikus világán is meglátszik egyrészt az aktualitás bélyege: a Rosszat elektromos gépezet viszi diadalra, másrészt mihelyt a valóság talaját teljesen elhagyja, nem jut tovább üres allegóriánál. Ördögeiben, túlvilágában éppen annyi a valódi átélt tartalom, mint magában a színpadra beépített masinériában: eszmét elevenné tenni nincs hatalmában".) Zenés változatának ötlete sem madáchosan eredeti: 1974-ben már említette a jó emlékezetű Gáspár Margit, mint az operettszínház terveibe illesztendő munkát.

Hogyan teszi a Jót nagyon gyorsan Rosszá a Gonosz - Madáchnál, Goethénél, Danténál, de akár Stevensonnál vagy Babitsnál ez tuti tipp a remekműhöz. Mégsem bizonyul elegendőnek se Molnárnál, se a musicalváltozatnál. Mihez is? Ahhoz, hogy a két órányi fantáziadús színházi cirkuszt unalom nélkül ki lehessen bírni. Pedig a cirkusz igen tehetségesen van megszervezve - és ez nyilvánvalóan érdemdús dolog, nehéz, professzionális munka, amelynek hagyományát nálunk éppen, többek közt, Kerényinek kellett visszaépíteni. Akrobatikus táncok közepette jól énekelni bonyolult színpadképben - ez bizony emberpróbáló feladat, s nem is képes rá akárki.



Jelenet A vörös malomból

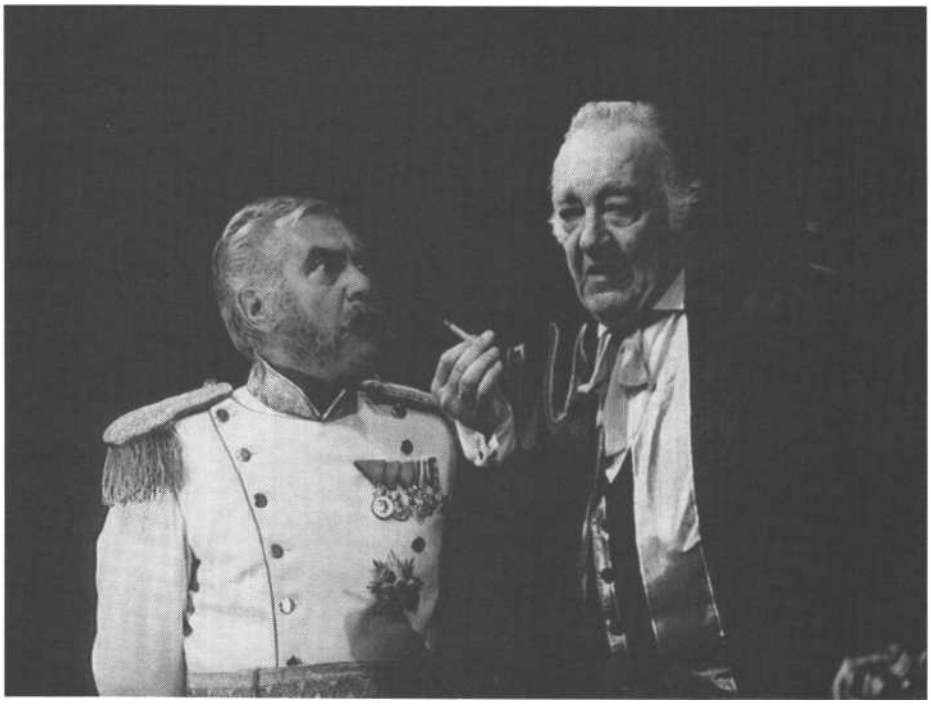
De ha a színharsogás, lézer, drótkötélpálya, sárkánydodzsemezés, rnézeskalács-bábszínpad kavalkádjában rejtezve didereg is a semmi, attól még semmi marad. Valamiképp tudják ezt a színészek is - de annyira el vannak foglalva helyezkedéssel, koreográfiával, zsinórral, forgóval, hogy nem jut idejük eltöprengeni egyéb tennivalókon. Jó példa erre Huszti Péter Magister-főördöge, aki elegánsan levezényli a pszichocorruptor-gépezet tündöklését, majd bukását, de végig hangsúlyozza: én elegánsan és ironikusan nézelődöm, tudom, hogy itt nincs alakításra mód. Psota Irén szinte teljes passzivitásra kárhoztatott Rex Infernusa más képlet: ő mindenképp elementárisan van, ha csacskaságba, hát abba dobja be személyiségének erejét. Vikidál Gyulát is ezért érdemes felléptetni is, nézni is.

Akiknek a legtöbb munkalehetőségük van, az a díszlettervező Horesnyi Balázs, a jelmeztervező Rátkai Erzsébet és a Koreográfus Krámer György. A kaszinóbeli rulettjelenet például mesteri táncban, világításban zenében és szóvegben is. Kár, hogy olyan pillanatok ritkán akadnak, hogy a szemnek vagy a fülnek kedvezne valami (az ízlésnek meg szinte semmi). A három megkísértésjelenet, amely a Földön zajlik, ahonnan az Ördög elrontandó alanyt szeretne zsákmányolni, kedves, barátságos és a díszletidillben jól is érvényesül - de a kabaréfréfa színvonaláról egy tapodtat sem mozdul, s ez nem Bajza Viktória, Pusztaszeri Kornél, Varga Klári, Galbenisz Tomasz vagy Némethy Ferenc hibája.

Bukás lenne-e hát ez az egyébként exportképes csinnadratta vagy csak az értelmiségi fanyalgás minősíthetné annak? Az általam látott előadásokon, a kakasülőn sikítozó diáklányok őrjöngtek a gyönyörtől, nincs az a Kisstadionba vetődő pop-rock-heavy metal sztár, aki ne örül-ne az efféle csápolásnak. Magam kissé meglepődtem a zajos tetszésnyilvánítás ilyen hőfokú megnyilatkozásán, de ezek szerint tudomásul kell venni, hogy, van a hazai musicaleknek egy ifjonti szurkológárdája, amely Kocsák Tibor egyébként Lloyd Webberénél nem rosszabb muzsikájától is eksztázisban fetreng.

Újabb leletásás

Nem kevésbé kellett filológiai búvárkodás a Nemzeti Színház lelkiismeret-könnyítő Molnár Ferenc-ősbemutatójához sem. Ők teljes emberöltő óta adósai az írónak: Molnár életében csak egyszer került a Nemzetibe, 1917-ben, az *Úri divattal*. Másodszor az *Olympia* ment, de már 1982-ben. Nem mondom, hogy ezzel a mostani bemutatóval az agyonhallgatás el van felejtve, de azt sem, hogy egész jól meglettünk volna nélküle. Ha Amerikában írta is, s ha keveset is játsszák, *a* Panoptikum attól még autentikus Molnár-darab, rengeteg allúzióval az *Olympiára* és A *hattyúra*. Kimeríti a kellemes és nézhető kategóriát, bár a nagyvonalú és gyilkos irónia bohókás karikatúrává szelídül benne. Panoptikumi figu-



Sinkovits Imre (Diegelmann) és Agárdy Gábor (Dubetz) a Panoptikumban (Nemzeti Színház) (Németh Juli felvételei)

rák, a Monarchia utolsó évtizedének arisztokratái, a római nagykövetség diplomatatársasága adja e szerelmi fickándozás szociológiai bázisát. Történelmi kövület - sulykolják a múzeumi keret, a turistafiataloknak bemutatott szalon és viaszfigurái. Az már a rendező, Bodolay Géza pluszdidakszisa, hogy az első jelenetek alatt a megelevenedő figurák marionettszerűen mozognak. Értjük, tudjuk, hallottuk, hogy ők csak bábjai voltak egy korérzületnek és nyomasztó viselkedési szabályozásának.

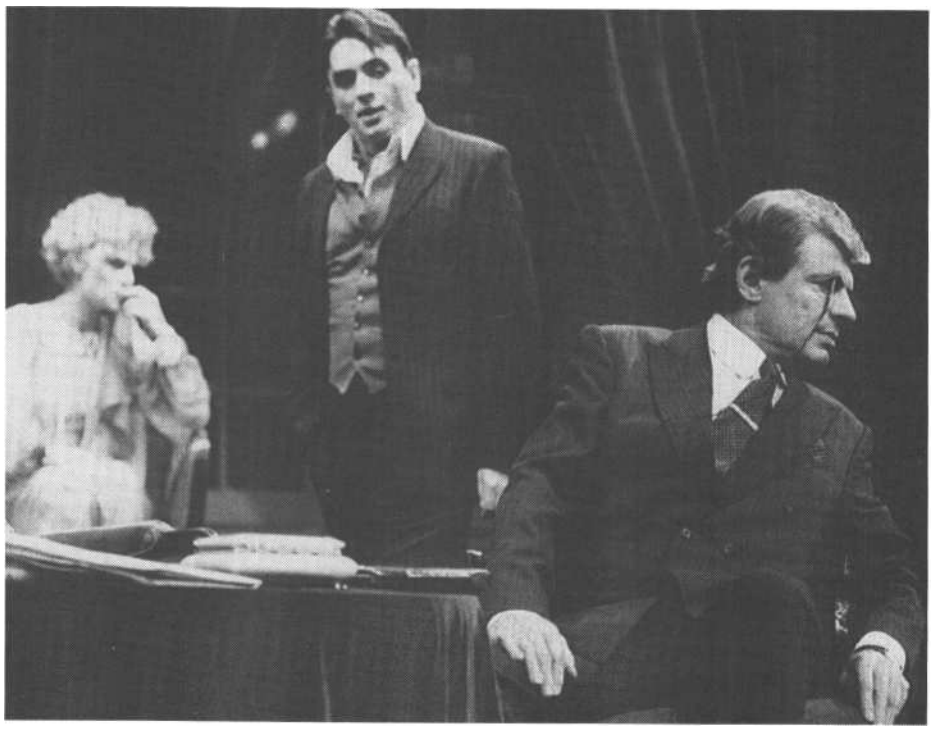
Ettől kezdve minden előírásszerűen nevetségesen merev. Tóth Éva olympiás múltjából merítve nagyon jól érti ezt a nyársatnyelt főúri hölgyet, aki a normális emberi érzést csak betegségként képes önmagán regisztrálni s csak hivatalos úton tudja megnyugtatóan a helyére tenni. Igen, beleszeret egy angol építészbe. (Ez azért nehéz, mert Végh Péter nem fiatal amorozó, a cári tiszti kémmúlt meg végképp nem bír kitüremkedni belőle.) E szerep nincs megírva, viszont Végh Péternek se eszköze, se lehetősége, hogy Sinkovits Imre komornyikjának vagy Agárdy Gábor katonai attaséjának nyomdokain járjon. Ők ugyanis megcsinálják saját hálás különszámaikat, s az vesse rájuk az első követ, aki nem így tenne (vagy aki nézőként nem mosolyodik el). Huszár László sem tud sokat tenni a diplomáciához korlátolt agyú követ-herceg férji szerepében. Róla is inkább csak mondják, mesélik, hogy figyelmetlen, érzéketlen, öntelt - inkább szeretni valóan tájékozatlan és bumfordi. Béres Ilona és Moór Marianna egyenként háromezredik pletykás, intrikáló idősödő hölgyeiket mutatják be - vajon mikor fognak egyszer jelenet közben felállni és nevetőgörcsben kivonulni. (Bár mai magyar színpadon ezt a szerepkört kétségkívül ők tudják legmagasabb szinten...)

A vég idétlen kémleleplezési anekdotába torkollik, minden megoldódik derűs békeidősen - és az egész nagyobb anekdota nyugodtan, ízlésesen, szarvashibák nélkül lebonyolódik a Nemzeti Színház színpadán is.

Ki színészkedik?

A Színház cím alatt futó *Előjáték* Lear *királyhoz, Marsall, Az Ibolya* három egyfelvonásos nem más, mint hogy - Kosztolányi szerint - Molnárból „kitör a vallomás", azaz műhelytanulmányt ír a mesterségről, a színházcsinálásról és színházban létezésről, csakúgy, mint *a Játéka kastélyban* esetében. Egy főszereplő uralja a három különböző játékot: a színész. Az, aki Learnek öltözve már nem kisszerű tanárnécsábító vagy hitelezőinek kedveskedő lump; az, aki szerelmében megcsúfolva nem teszi meg azt a szívességet, hogy szenvedni lássák, és komédiási tehetségével vesz elégtételt, legújabbkori Ludas Matyi-ként; s az, aki „kiragyog a karból", mert tud vala-mit az emberekről, „empatikus", ahogy ma mondanák, s tisztában van a hatáskeltés apró mozzanataival is.

Miskolcon, mivel magán a színpadon játszanak, eleve adott a légkör (talán nemis élnek a lehetőséggel százszázalékosan), ám a József Attilában meg kell teremteni a hangulatot: vörös



Hegyi Barbara (Edit), Mihályi Győző (Litvay) és Sztankay István (San-Friano) a Marsall pesti előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

Kuna Károly (Zeneszerző), Bíró Krisztina (Ilonka) és Matus György (Igazgató) a miskolci Ibolyában (Strassburger Alexandra felvétele)

bársony, staffázs és könyöklő - minden a helyén. Csakúgy az egész estén: ízléses, korrekt, visszafogott a játék, csekély az atelier-jelleggel való vísszaélés is, nem mutat meg saját maga titkaiból a darab örvén tolakodóan sokat az adott színház.

Bánáti színész kicsit túlságosan is el van foglalva azzal, hogy beijedtségét mutogassa: magára a lelepleződött liezonra és a színészi fenség eljátszására már nem marad energiája Blaskó Péternek. E darab főhőse egyértelműen a kelepcébe került Shakespeare-tudós tanárember, aki a művészet bűvkörébe vont színészt, felesége csábítóját sérthetetlennek találja: a hétköznapi élet zűrzavarai fölé helyezi, eszményei polcára. Szombathy Gyula hibátlan alakítása pontosan érzékelteti ezt.

Semmitmondóbb a *Marsall* - ez a *Léner Pé*ter által helyesen pszichokriminek is mondott színmű. Nem a színész bravúrszerepét megformáló Mihályi Győző miatt, aki rendkívül meggyőzően bünteti az életére törő féltékeny férjet - eljátssza, illetve letagadja azt a sebesülést, amit a puskagolyótól valóban szerzett, hogy a gyilkossági kísérlet bűnvádi árnyával riogassa a bárót és a hűséges feleséggé túl gyorsan visszavedlő szépasszonyt. Miliője és partnere nincs igazán hozzá. Hegyi Barbara kívül marad a játékon, hozza Olympiája merevségét, Sztankay pedig, noha kifogástalan úr, se a birtokló férj, se a leleplezéstől besározódott merénylő irányába nem tesz jellembéli kanyart.

Itt az az érdekes kapcsolódási pont, ahol a miskolci megjelenítés radikálisan különbözik a pestitől, s ez a két előadás színrevitelének szándéka. Ugyanis Kovács Kristóf rendezésében egy wedekindi pszicho-erotikus libikókajáték zajlik, amelyben erős szexuális kötés fűzi össze férjet és feleséget, amelybe a csábító színész szinte be sem férkőzhet. Képi szinten iderajzolódik még egy férfiruhában járó női inas, aki időnként leplezetlen leszboszi vonzódással simogatja-tapogatja úrnőjét, és nagyon sokatmondóan néz. Így *a Marsall* nem a színészi képesség igazságosztó erejéről szól, hanem egy zavaros bűntényről és egy nagyon erotikus alapú, gerontofíliából is táplálkozó párkapcsolatról. (Hogy ennyire elbillen a játék, arról Kuna Károly éppúgy tehet, mint az egész este felemásságáról: ő aztán egyáltalán nem szerelmes, ő csak magával van elfoglalva, meg azzal, hogy minél visszafogottabb és mesterkéltebb hangon tudjon beszélni - ez érthetetlenül végigkíséri mindhárom alakítását, egybemosva karaktert, tartást, gesztust, jellemet: kicsire húzódott, magával bíbelődő, fura manó a három, Kuna Károly által megformált figura.)

Valamennyi mai és korabeli kritika a három egyfelvonásos közül Az Ibolyát tartja a legigénytelenebb színműnek: valahogy mégis ez a legkedvesebb. Jóllehet színházi közhelyekre, s ahogy Molnárnál annyira tipikus, a figurától eloldódott nyelvi sziporkázásra, „poénra menésre" épül. Ám ha van három, de legalább egy tündéri színésznő, akkor ez a csúcs - ezért is játsszák általában utolsóként. (Meg ezért is játszotta, többek között, Gaál Franciska, Mészáros Ági, Turay Ida és Domján Edit.)

Amiben a József Attilában erősebbek, az a karakterszereplők, epizodisták kara. Az egyetlen

Szilágyi Tibor (Turai) és Kolti Helga (Annie) (Játék a kastélyban, Veszprém) (Ilovszky Béla felvétele)

kedves és belterjes ötlet Miskolcon, hogy a jó humorú dramaturgnő és rendezőasszisztens is beáll direktorhoz esengő kóristánénak - Pesten viszont Radó Denise, de különösen Vándor Éva egészen kiváló figurát, sorsot, életet tud megcsinálni öt percben, és ez fontos a darab szekvenciajellegének és tempófokozásának meneté-ben. Kiss Jenő remek mindentudó színházi szolgaként. Szombathy Gyula mértéktartó, visszafogott robbanású színigazgató, kisemberibb, hétköznapibb méretű, mint Matus György direktora. Kuna Károly zeneszerzői hepciáskodása Bán Jánosnál izgulékony idealizmus.

Ibolya-Ilonka, a kedves, egyszerű árvalány és elvált asszony, a folyton színidirektorokba szerelmesedő kardalosné, akinek leghőbb vágya a tiszta lakás és a hófehér ágyhuzat, alapos, jó, tisztességgel kiállított munka Kocsis Juditnál, de az a bizonyos plusz bűbáj Bíró Krisztinánál van meg, aki - mivel Miskolcon mindenki játszik mindenben - Ilonkaként a legjobb. Segíti őt a nagyon szolidra vett kartonruhácska is, a macskavágású szeme is: de az Ibolya öntudatlan rafinériája nála akkor is zsigerileg adott. Miatta lesz élményszerűbb a darab miskolci megformálása - mert ő tényleg „kiragyog" az előadásból.

Kovács Kristóf újítási vágyai a Marsallban látszanak leginkább: ám a színpadra épült színpad ötlete nem mindig következetes. (És még valami: a Marsall legjobbja nem más, mint az orvosdoktor ötmondatos szerepében Honti György.)

Sérült konstrukció

Mint kötelező antológiadarab, amelyet akkor érdemes elővenni, ha van stílusérzékeny rendező és alkalmas színész, úgy került most Veszprémbe a Játéka kastélyban.

Majdnem minden összejön és a helyén van: frenetikusnak azonban nem mondható az este. Talán azért sem, mert már nem tudjuk, hogyan mulattak művészek és arisztokraták egy kastélyban, az olasz tengerparton, s hogy mikor kell pezsgőt és mikor konyakot inni. A piros bársonygarnitúra talán nem a végső érv ebben a miliőben.

Szilágyi Tibor a karmester, az író, az omnipotens teremtő, aki életeket ment, szerelmes szíveket hoz újra össze az írás hatalmával. Molnári ars poetica és mesterségbeli kiskáté, ami a színpadon elhangzik, pontosan adagolva azzal a kritikával, ami a gyorsaságnak, felszínességnek és túl jól működésnek szól - ugyanis a Molnár Ferenc-i zsenialitás ezt mindenüvé beleírta. Vala-hogy ez a lelepleződés, a saját gépiesen jó ügy-intézéséből való kis kiábrándultság hiányzik az előadásból - amelynek azonban hangulata, tempója, hatásossága semmi kivetnivalót nem hagy maga után. Szilágyi Tibor rendkívül élveze tes, Trokán Péter a csábító színész szerepében kellően bűnhődik, Soltis Lajos földönjáróbb és naturburschabb, Bősze György remek kabinetalakítása az emberi lelkében megérintett komornyik. Kolti Helga viszont „nem vált". Mindig egyforma szerepet játszik, holott itt van színházi szerep, színházi-színházi szerep meg színházi-magánemberi szerep is: ő csak színházi-színházi, egy percre meg nem rendül, hétköznapi hangon meg nem szólal, Balogh Annie csak mint díva létezik, mint beijedt, leleplezett kis buta tyúk - nem. Ettől aztán sérül a konstrukció, nehezebb a többieknek is szánalmat ébreszteni maguk iránt. Ilyés Róbertről is nehéz elhinni, hogy ő még sihederlelkű, érzékeny, kamaszkorból alig kinőtt ifjú, akit egy drámaszerzőnek és egy zeneszerzőnek kell felügyelnie.

Ettől függetlenül pergő az előadás, működik a molnári gépezet: minden megoldható, minden hatalomra fordítható - csak az emberi érzések halnak meg egy kicsit.

Molnár Ferenc-Kocsák Tibor-Miklós Tibor: A vörös malom (Madách Színház)
Díszlet: Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. Koreográfia: Krámer György. *Zenei vezető:* Kocsák Tibor és Gebora György. Színpadra alkalmazta *és rendezte*: Kerényi Imre.
Szereplők: Psota Irén/Vikidál Gyula, Huszti Péter, Szerednyey Béla, Kerekes Éva, Fűr Anikó, Laklóth Aladár, Bognár Zsolt, Czvetkó Sándor, Varga Klári/Juhász Róza, Pusztaszeri Komél, Bajza Viktória, Galbenisz Tomasz, Némethy Ferenc.

Molnár Ferenc: Panoptikum (Nemzeti Színház)
Díszlet: Mira János m. v. *Jelmez:* Kovács Anikó Mercedes m. *v. Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Asszisztens*: Trimmel Ákos és Hegedűs Zsuzsa. *Rendező:* Bodolay Géza.
Szereplők: Huszár László, Tóth Éva, Béres Ilona, Moór Marianna, Végh Péter, Agárdy Gábor, Tóth Sándor, Tahi József, Sinkovits Imre, Póka Csilla m. *v.,* Lukácsi József.

Molnár Ferenc: Színház *(Miskolci Nemzeti* Színház)
Díszlet: Telihay Péter és Lovas Imre. *Jelmez:* Bozókí Mara. *Rendező:* Kovács Kristóf.
Szereplők: Matus György, Kuna Károly, Bíró Kriszta, Markó Éva, Honti György, Tilless Éva, Faragó Zsuzsa, Vágó Katalin, Ábrahám István, Molnár Sándor Tamás, M. Szilágyi Lajos.

(József *Attila* Színház)
Díszlet: Székely László m. *v. Jelmez:* Jánoskuti Márta m. *v. Szcenikus:* Éberwein Róbert. *Zenei szerkesztő:* Palásti Pál. *Rendező:* Léner Péter.
Szereplők: Blaskó Péter, Szombathy Gyula, Besenczi Árpád, Fehér Anna, Láng József, Háda János, Sztankay István, Hegyi Barbara, Mihályi Győző, Katona János, Bán János, Román Judit, Vándor Éva, Radó Denise, Kocsis Judit.

Molnár Ferenc: Játéka kastélyban (veszprémi Petőfi Színház)
Díszlet: Horgas Péter. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Rendezőasszisztens*: Réthly Attila. *Rendező:* Koltai Róbert. *Szereplők:* Szilágyi Tibor m. *v.,* Soltis Lajos, Ilyés Róbert, Kolti Helga, Trokán Péter, Horváth György, Bősze György.

TARJÁN TAMÁS

ZOO STORIES

MOLNÁR FERENC: SZÍNHÁZ

„Csak aki színészek között él, az tudja, mennyi megnyugtató van egy hiéna arckifejezésében, s milyen szelíden néz egy tigris. Az állatkert a vigasztalásom..." - sóhajtja híres bon mot-jával az *Előjáték* Lear királyhoz

színészhőse, a félig-meddig címszereplő Bánáti. Molnár Ferenc *Színház* című mesterhármasát a „színháziság" és a szerepjátszás fonák minidrámáinak, tragikomikus látleleteinek szokták játszani. Ezt teszi most a József Attila Szín-ház is. Ám ha ezt a trilógiát Angliában vagy Amerikában adják, a fordítás bízvást kaphatja a Theatre helyett a Love címet. Molnár, a léhán bölcs mágus a színház, a színészkedés iránti szerelem, a szerelmetes színházakarás mellett legalább ekkora érdeklődéssel szemléli a szerelem

színházát, két - vagy több - ember heves érzületeinek mulatságos teatralitását, az őszinteségben is maszkírozott voltát, fanyar játékosságát. *Az Előjáték...* egy pásztoróra fülbesugdosós, fülharapdáló előjátéka is, sőt kétséges, csupán elő-e? A vígjátékíró, Isten hatalmas állatkertjének jellemszakértője sohasem tisztázza egyértelműen, mit jelent „két percre beugrani" egy titkos udvarlóhoz, és miféle - a szótárban nem található - jelentésekkel bírhat például *a szállítmányozás,* az alapítás, a lekenye*rezés* szó, ha férfi és nő közt hangzik el. Nem megnyugtatóbb-e egy hiéna, mint egy szerelmes - vagy „szerelmes" - asszonyszemély; nem biztonságosabb-e egy állatkert, mint egy vadaskert, ahol féltékenykedő férfiak egymást

akarnák lepuffantani (vagy legalábbis az egyik a másikát)?

Léner Péter rendezésében meghökkentően érdektelen a színház, de ahogy pereg a három darab, szerencsére egyre érdekesebb és szellemesebb az állatkert. Az *Előjáték...* színpadra és jelmezbe menekülő gaz csábítója, Bánáti körül egy pillanatra sem izzik föl az a különleges hangulat, amelynek az üldöző és minimum részlegesen fölszarvazott férjet is meg kellene babonáznia. A rendező simán megdarálja Molnárt, az érzéketlen, stílustalan mellékszereplők malom-kövei közt. A vendég Székely László elegáns-nak, színháziasnak szánt díszlete előbbi funkció-ját jól betölti, az utóbbit viszont nem. Ilyen trón ilyen emelvényen legföljebb a próbára készülő Leart várhatná, s vajon miért lógatják be már most a következő két egyfelvonásos csillárjait? Szegényesek, merevek a hang- és fénykulisszák is.

Blaskó Péternek és a József Attila Színháznak nincs sok szerencséje egymással. Ami a Katonában intenzív, kifejező gesztus lehetett, az itt hadonászás, és a shakespeare-i szőrök közémögé bújt Bánáti sem emelkedik a furfangos és spleenes merengés magaslataira. Szombathy Gyula visszafogottan jellemzi a valószínűleg minden ízében *kis* kispolgárt: már-már költőien megejtő a művészet után ácsingózó tanárember árvasága a művészet és a művészek szent csarnokában. Ő, Dr. Ernő tudja, de nem teszi. Az örök gyáva oldalán Fehér Anna hitelesen kacarássza az örök csapodárt. Az eredeti Learrel kapcsolatos szövegek részleges elhagyása ügyetlen húzás a komolyabb dramaturgiai munkálkodást egyébként nélkülöző előadásban: a replikák hiánya humorforrásokat dugaszol be.

A Marsall színházon kívüli színháza jobban megihlette az alkotókat. Székely László a kastély kandallóját például a színpad kicsinyített másaként képzelte el. Sztankay István mint San-Friano báró hűvös állatkert-igazgatók szakmai biztonságával tájékozódik és cselekszik, midőn egy kellemetlen szituáció azzal fenyeget, hogy felesége az ő ketrecéből átköltözik a színész Litvay ketrecébe. Maga is marsall, nemcsak a puskája. Ez a fiatalosan öreguras, rezzenetlen fölény valóban szükséges ahhoz, hogy terve - akárcsak a Marsall - *rosszul* sül-jön el. A feleségét, Editet játszó Hegyi Barbara a kétszeresen kielégületlen asszony ideges izgatottságával rebben ide-oda: a pénzt és puszit válassza-e az öregecske, ám masszív hitvestől, vagy a bókot és csókot az Ifjú, ám túl heves Cyranótól? Mihályi Győző (Litvay) tetszene Molnárnak is, és még jobban tetszene, ha nem sarkantyúzna bele minden vígjátéki szerepébe egy katonatisztet (még az Olympia általa játszott Kovács huszárkapitányát sem). Katona Jánost a Lear Ügyelője után Dr. Jánosy szerepe

Blaskó Péter, az Előjáték Lear királyhoz főszereplője (Koncz Zsuzsa felvétele)

sem kényezteti el, s bár becsülettel helytáll, nem tudja sietős diagnosztaként elhitetni azt a lövést, amellyel Léner se nagyon törődött. Annyira lefoglalták a szerelmi háromszög tagjainak lelki sebei, hogy a külső sebre fittyet hányt.

Molnár szerint színvonalas első felvonást sokan tudnak írni, másodikat kevesebben, befejező harmadikat pedig alig valaki. A József Attila Színháznak a *Színház* „harmadik felvonása", Az *Ibolya* sikerült a legprímábban. A szerződésért

turbékoló és káricsáló kisnagysádokat mint hitvány háziszárnyasokat elhessentő mogorva színházigazgató komédiája hatásos, szomorkás példázat. Amelyik korsó egyáltalán nem jár a kútra, az is eltörik.

Az udvari tarkaságról Jánoskuti Márta virítórikító jelmezekkel, Román Judit (Márkus kisasszony), Vándor Éva (Rakolnoki kisasszony) és Radó Denise (Thúz kisasszony) a volt és reménybeli kóristánék karikatúráival gondoskodott. Elevenek a preabszurd dialógusok; Thaleia - és a sarokban szerényen meghúzódó Melpomené - mellé Erósz is beszemtelenkedik a szín-padra „pótmúzsaként"; a korábban makrancoskodó tárgyak ügyesen kézre állnak. Még azt sem nehéz elképzelni, hogy a színre nem lépő - szerepét épp visszaadó, magát öngyilkoló, meghaló és feltámadó - Szeniczey őnagysága a jelentkezők milyen kicsinyes vonásaiból párolta a maga főszínésznőségét. Kocsis Judit (Ilonka) az ibolya lilájának teljes skáláját bátran beveti.

Az Elő *játék...* profán tartalmú *blank* verseit túl tolakodóan recitáló Kiss Jenő itt már az a Szolga, aki nyugtatókat szedő direktorával egy ütemben játssza a labdacsok lenyelését. Vagyis ő is nyel, sőt *nyelebb.* A színésznek sikerült átmentenie az első darabból a férfiúi hetykeséget rég elfeledő Tűzoltó érzéki intaktságát: oda se bagózik a lányokra, még a nevük is jobban érdekli őt a testüknél. Nem úgy Bán János Zeneszerzőjét! Bán a groteszk mimikát, a kígyózó mozgáskultúrát hozza a Katona József Színházból a József Attila Színházba, s bár az ő meghívásának stílusbeli következményeivel éppúgy nem számoltak, mint Blaskó játszatásánál, a nőimádó muzsikus izgékonysága nem rí ki a másképp mozgékony összképből. Az csak titkos gondolataink közt fordul meg egy pillanatig, hogy Bán János szerepfelfogása valamiféle cseh *újhullámos* őrület, színpadi film felé is szalaszthatná *Az Ibolya* tradicionális vígjátéknak maradó műformáját, a kedvesből (ez a mű utolsó, megismételt szava is) *kegyetlent* csinálva - ami tán még kedvesebb lehetne a nézőnek.

Szombathy Gyula ismét jeles készséggel és következetességgel rajzolja az Igazgató figuráját. Rétegezett ember, ahogy hordott, illetve álcaként fölvett öltözékei is rétegesek. A bohém polgárrá fékezte magát, a polgár kispolgárrá lustult, de még fölébredhet benne az érzelmes művészféle, a szabadabb lélek... Az álöltözetes „Skultéti bácsit" nem ártott volna finomabban, önállóbban kidolgozni.

A három egyfelvonásos motívumai néha vakon, összecsengés nélkül esnek messze egymástól, néha szépen összerímelnek. Például abban, hogy a szerelem akkora baj: még a színház sem lehet rá gyógyír. Ezek a színpadi rímek megejtőek - mint mikor egy hiéna egy tigris szemébe néz.

SAÁD KATALIN

SZERELEM ÉS POLITIKA

GÁRDONYI GÉZA: A LÁTHATATLAN EMBER

Gárdonyinak nincs színháza. A borcímű darabját ugyan elismerően fogadta a kora-beli kritika, de ezt a színművet nem követ-te több eredeti dráma. Előfordult, hogy dramatizálták valamelyik művét - például az Ida regényét -, sőt élete alkonyán ő maga is színpadra írta legkedvesebb művét, A láthatat*lan* embert, Zétára változtatva a címét, ennek el-lenére mindvégig elbeszélő maradt, holott nem volt híján a drámai érzéknek. Történelmi regényei mellett novellákat is alkotott, a novellaírás pedig nem nélkülözheti a drámai szemléletet. Talán inkább választott életformája, életvitele távolította el a színháztól. Negyedszázadra a szó szoros értelmében befalazta magát az egri vár-domb egyik hajlékába, bepárnáztatta az ablakot és megnyittatta a mennyezetet. Az égbolt fényé-nél írt. Sok bírálat érte, amiért lemondott arról a lehetőségről, hogy újabb és újabb információkat gyűjthessen az emberi társadalomról. Nem volt rá szüksége. Lényege szerint költő volt, és befelé figyelt. A saját lelkében látta meg történeteinek szereplőit.

A Gárdonyi Géza Színház társulata és Gali László három éven át tervezte, hogy Gárdonyi-művel kedveskedik az egrieknek. Nyilvánvaló volt azonban, hogy A *láthatatlan* embert nem lehet színpadra állítani a meglévő szűkös költségvetési keretből. Beadtak tehát egy pályázatot a Nemzeti Kulturális Alaphoz, s amikor megkapták az egymillió forintot, hozzáfogtak a munkához. Ennek köszönhető, hogy a vállalkozás létrejöhetett, s hogy amit a színpadon látunk, nem szegénységszagú.

Gali önnön dramaturgiai beavatkozását úgy határozza meg, hogy „átigazította" a szerző Zéta című drámáját a regény felhasználásával. Valójában inkább úgy mondhatnánk, hogy a regény mondanivalóját ültette át, méghozzá sikeresen, a maga változatára - azt a mondanivalót, amelyet a szerző saját színpadi változata nem képviselt eléggé. *A láthatatlan* emberfőalakja természetesen Attila, a hunok királya, ám a regény egy csodálatos szerelemről is szól, két kultúra találkozása és összecsapása közepette. Gárdonyi, aki jól érezte, hogy a színpada szerelem és a halál témái után áhítozik a leginkább, drámaváltozatában a fő hangsúlyt a szerelmi szálra helyezte át. Hogy e megoldás milyen tudatos volt, mutatja a cím megváltoztatása is: *„Zéta".* Így került előtérbe a görög származású fölszabadított rabszolga, aki önként vállalja az újabb rabszolgaságot immár a hunoknál, hogy szerelme közelében maradhasson. Gali tisztában volt vele, hogy a színházi hatás eléréséhez a szerelmi motívum is elegendő lenne, de éppígy tudta, hogy Gárdonyi nem véletlenül ütközteti meg regényében a két szemben álló kultúrát, a görög-római civilizációt s a hun barbárságot.

Az író visszaemlékezésében a millenáris ünnepségekre vezeti vissza, miért kezdett el történelmi regényeket írni: „Elkezdődött az ünnep. Az ötvenkettedik magyar király megjelent a pompás emelvényen, s alant a zenekarok rázendítettek a Gotterhaltéra. Elég volt!" - írja felháborodottan. Megalkotja tehát az *Egri* csillagokat - adózik a hős magyar várvédők emlékének -, hogy megvédje a magyar identitást; megalkotja A láthatat*lan* embert, mivel szerette a magyarok hun eredetének mítoszát, és a hunok barbárnak mondott kultúrája iránti személyes rokonszenvét át akarta plántálni olvasóiba.

Különös érzés ma az egri várban sétálni: még a „népnemzeti küldetéstudat" reneszánszának csengő-bongó frázisai sem képesek belénk fojtani az áhítatot. A hős védők szellemét, hála Gárdonyi regényének, ma is ott érezzük lebegni a falak fölött; az ő magyarságuk nem volt demagógia. Gárdonyi az *Egri csilla*gokban a nemzetinek azt a szféráját szólaltatta meg, amelyet később Bartók és Kodály a zené-ben. *A láthatatlan* emberrel pedig a hunok mellett akart tanúságot tenni, éppen mert a regény megírása idején divat volt a magyarság hun eredetét vitatni.

A dramaturg és rendező Gali ezen a ponton nyúlt alkotó módon a mű mondanivalójához. Úgy változtatta meg a darabot, hogy épp ezáltal szolgálta a leghívebben a mű eszmeiségét.

Minden mű védtelen. Fel lehet használni romboló cél érdekében is - ahogy a német fasizmus Hölderlin Hyperionjával tette -, és szolgálni lehet vele nemes célt is. Gali politikai színházat csinál *A láthatatlan* emberből, olyan időszakban, amikor a politikai színház erejét vesztette. Úgy ütköztet meg két kultúrát, hogy egyik felé se billenjen a mérleg, úgy játszat le egy csatát, hogy az írónak is, egyszersmind a történelmi igazságnak is eleget tegyen. A Gárdonyi Géza Színház előadása azáltal váltik *politikai színházzá,* hogy eu-

rópai szemléletmódot tükröz. Ha Európa után áhítozunk - európaiként kell gondolkodnunk.

Az előadásnak két, egymásba fonódó vezérszólama van: a kultúrák mérkőzése és a szerelmesek hányattatásai. Aldobolyi Nagy György zenéje a kötőanyag közöttük. Ebben a kísérőzenében görög zenei motívumokat éppúgy találunk, mint dallamokat a magyar népzene legrégibb rétegeiből. Kezdetben azt hisszük: arra szolgál, hogy a jelenetek közti átdíszítésekről elterelje a figyelmünket. Később hangulatkeltő erejét vesszük észre. Végül rádöbbenünk: kalauzolni kíván bennünket. A zene áttételes, közvetett kifejezési formaként összefoglalhatja, megfogalmazhatja a lejátszódott jelenet mondanivalóját, így terelve bennünket az előadás végkifejlete felé.

Különféle kultúrák összecsapásának ábrázolására a színpadon egyetlen lehetőség kínálkozik: az egymástól eltérő játékstílusok. Mintegy hatvan szereplő mozog a Gárdonyi Géza Színház színpadán. Huszonhét színész, továbbá a Kelemen László Stúdió hallgatói és külsősök. Vajon lehet-e „görög-római" stílusban színjátszani, s szabad-e „hunos" stílusban? Van-e „keresztény" játékmód, s létezik-e „barbár"? Hála Gali avatott színészvezetésének és a társulat rendkívüli fegyelmének, az előadás folyamatában megőrzi azokat a *karakteres* mozdulatokat, amelyek hitelesen ábrázolhatnak egy görög követet a görög-római császárság területéről avagy egy hun harcost. E „karakteres mozdulatok" mellesleg a színész személyiségével is szoros szimbiózisban vannak: az Attilát (remekül) alakító Csendes Lászlóval előadás után összetalálkoztam, még mindig „nem esett ki" a szerepéből, ugyanazokkal a lassú, egyszerű mozdulatokkal nyitotta ki az ajtót, vette föl a kabátját, mint amelyekkel valamivel korábban a szökevények kivégzéséről rendelkezett.

Az előadás valamennyi szereplőjét dicséret illeti, amiért segítettek nekünk, nézőknek elvarázsolódnunk; senki nem vétett, s nem józanított ki egyetlen hamis gesztussal sem, mind híven szolgálták a színpadon szövődő gyönyörű mesét. Lehetetlen hatvan szereplőt felsorolni, így csak kiemelem mindkét tábor egynéhány jeles képviselőjét: Réti Árpádot (Priszkosz), Blaskó Balázst (Vigilász), a szerecsen rabszolgát alakító Baráth Zoltánt, Áts Gyulát és Bókai Máriát (Csáth hun főúr és Csáthné), Saárossy Kingát (Rika királyné), Kelemen Csabát (szabad görög és főtáltos) s a másik két táltost is: Sata Árpádot és Venczel Valentint. Itt megemlítendő: rendkívüli lehetőség a rendezői eltévelyedésre, ha egy színpadon sámánszertartás folyik. Az egriek előadásában a táltosok a hunok kultúrájának tartóoszlopai. A sámánok színpadra lépése nem betétszám.

Természetesen a sikerült jelmez is segítheti a

Deák Éva (Emőke) és Tunyogi Péter (Zéta)
(Ilovszky Béla felvétele)

színészt a játékmód, a helyes játékstílus megtalálásában. Húros Annamária ruhái nem jelmezek a szó hagyományos értelmében; ruhadarabok, melyek a szereplőknek mintegy a bőrévé váltak. Ugyanakkor magukon viselik a Gárdonyi-mese fontos karakterjegyeit, ezáltal is segítve a nézőt, hogy belefeledkezhessen az itt megjelenő színivilágba. A legszebb ruha Emőkéé, pedig csupán olyan, amilyet Gárdonyi kíván: „Fehér ruha van rajta; piros csizma a lábán. A haja egy ágba fonottan hull hátra." Deák Éva., a hun főúr lánya lenyűgöző látvány ebben a ruhában; a hatást természettől való tatáros szemvágása is fokozza.

Az előadás kiemelkedő jelenete a csatakép (Karsai János koreográfiája). A híres catalaunumi csatáról van szó, melyet Gárdonyi szerint nem Attila veszített el. A sámánok a színpad előterében a hun szellemekhez fohászkodnak. Jósok, tehát már ismerik a csata kimenetelét. Ezért könyörögnek szellemeikhez vad, rituális táncukkal. Középen, a forgószínpadon hun harcosok csatáznak. Lassan forog velük körbe a színpad. A két oldalsó járásból egy-egy sztroboszkóp lassít-ja álomszerűvé a harcosok mozdulatait. Dárdák, mellvértek, fények és sötétek puha váltásai. A harcosok körül hatalmas, mindent elnyelő puha lepel hullámzik. A jelenet sokáig tart. A lassúság az idegeinket borzolja. Fokozatosan elfogadjuk a látomást. A kép pontos. Mintha már láttuk volna. A felismerés sokkolóan hat. A színpad belsejében, akárha egy dombon állna, Attila magasodik mindenek fölé híres kardjával, és programbeszédet mond. A harc végeztével ott fekszik a tengernyi halott. Teljesen mindegy, ki nyerte meg a catalaunumi csatát - jelenti ki Gali László rendezése a halottak fölött.

A másik vezérmotívum a szerelemé. A görög rabszolgafiú reménytelenül sóvárog a hun főúr leánya után, s éppily reménytelenül szerelmes e leány Attilába, a kis rabszolgapesztonka pedig a görög fiút szereti, persze reménytelenül. A színpadi szerelmeket legtöbbször nem lehet elhinni. Ezúttal megdobogtatja szívünket a szerelmi románc. Tunyogi Péter, Deák Éva és Csonka Anikó játéka szép, mert hiteles. Pilinyi Márta színpadképe is az. És szép a puritán befejezés a lecsupaszított fekete színpadon.

Gárdonyi Géza *A láthatatlan ember (egri Gárdonyi* Géza *Színház)*
A szerző *Zéta című drámáját a regény* felhasználásával *átigazította és rendezte:* Gali László. *Díszlet:* Pilinyi Márta. *Jelmez:* Húros Annamária. Zene: Aldobolyi Nagy György. *Mozgás:* Karsai János.
Szereplők: Réti Árpád, Blaskó Balázs, Tunyogi Péter, Csendes László, Áts Gyula, Pálfy Zoltán, Deák Éva, Bókai Mária, Csonka Anikó, Balogh András, Saárossy Kinga, Sata Árpád, Kelemen Csaba, Venczel Valentin.

KOLOZSI LÁSZLÓ

KULCSKERESŐ SZÍNJÁTÉK

ZALÁN TIBOR: BEVÍZ ÚR HAZAMEGY, HA...

Zalán Tibor darabja a verseihez hasonlít, de leginkább azon hangjátékához, amelyben a hős „mos, főz, takarít, vasal, beiszik, le-dől". E művek a hétköznapiságról, az átlagemberről szólnak: nyersen, a rádöbbentés vagy inkább a megdöbbentés szándékával - trágáran. Mintha Zalán Tibor azt gondolná - egyébként helyesen -, hogy ami megtörtént vagy megtörténhet, elég csak megjeleníteni, bemutatni, mert Vas Istvánt idézve: ,,...a szeretet az út / és az élet az igazság". Zalán tapasztalatai lehangolóak: írásaiban a szeretet útja olyan, akár az Ipoly menti közutak áradás után: csak nagy nehézségek és kényelmetlenségek árán járható.

A színmű, amely a kolozsvári magyar színjátszás kétszáz éves évfordulója alkalmából kiírt pályázatra íródott, s ott helyezést ért el - Bevíz úrról szól, akit családja és ismerősei álnokul kizártak a lakásából. Megy haza szegény Bevíz - ha egyáltalán így hívják, hisz Abszurdéknál bevált szokás, hogy a főhős (szürkeségét és arctalanságát hangsúlyozandó) a nevét is elhagyja a sarki italboltban -, s a kulcsa nem fordul a zárban.

Az ötlet remek, de ugyanúgy kevésnek bizonyul, mint önmagában minden ötlet. Az abszurd drámák javarészt arról szólnak, hogy a hősök és antihősök szabadulni akarnak valahonnan és valamitől, míg Bevíznek tulajdonképpen e malőr folytán szabadság jutott, végre fellélegezhetne, eszmélhetne, mehetne vissza a kocsmába. A darabból azonban nem derül ki, miért szeretne mindenáron hazamenni, pláne ha az anyját kivéve mindenki, családtagjai, barátai és ismerősei, egyfolytában megalázzák, pocskondiázzák. Ebben a helyzetben Bevíznek kétségbe kellene esnie amiatt, hogy képes lett kívülről szemlélni mindent, észre kellene vennie, hogy e senkiházi, mihaszna alakok között milyen hitvány életet élt, rá kellene döbbennie léte sivárságára. De arra is, hogy úgy kell tovább élnie, mint eladdig. Nincs hitvány élet - a felállított dramaturgiai képlet alapján erről is szólhatna Zalán darabja, de inkább arról szól, hogy alapvetően minden élet hitvány.

A darab befejezése elnagyolt, kidolgozatlan, mintha az író nem hinne abban: van, aki az embert próbáló nehézségek ellenére is neki-neki lendül, hogy járja járhatatlannak tűnő útját. Zalán tapasztalatai - úgy látszik - ennyire lehangolóak, s hogy azok nem is annyira a darab történeté-ben érhetők tetten, hanem a nyelvezetében. Bond darabjai és a Csirkefej óta nem volt ennyi rideg, erőszakos trágárság magyar színpadon, mint most Szegeden. (Az előadás háromnegyedénél még a fiatalok közül is sokan elhagyták a nézőteret.) Örkény István egy tévéinterjúban beszélt arról, hogy színpadon csak akkor célszerű trágárságokat mondani, ha az elkerülhetetlen és funkciója van.

Zalán művében többnyire funkció nélkül dívik az anyázás, egymás levénkurvázása - csak azért, mert az író szerint imígyen szóla a magyar. Vagyis ezen kiszólások a jellemábrázolás eszközei lennének, de többek között az ekként egységesült nyelvi világ miatt sem különülhetnek el a figurák egymástól. Így válik a falloszfetisiszta apa hasonlóvá a gyaníthatóan félanalfabéta titkárnőhöz. A jellemábrázolás a darab „finomabb" pillanataiban szerencsésebben van megoldva, például az elhasznált szerető disznósajtot majszol, és közben harc folyik a mindennapi kőbányaiért. E jelenetek fontosabbak és jellemzőbbek megannyi hiábavaló trágárságnál és zokszónál.

A rendező, Surányi András is ezeket a jeleneteket igyekezett felerősíteni, amennyire erre a darab és a szcenika lehetőséget adott. Iszlai Zoltán díszletei bérházat próbálnak felidézni, de hiányoznak belőlük a bérházak szokásos relikviái. Kőszegi Edit jelmezei frappánsak. Az Apósra például mackónadrágot adott, a Szeretőre frottírzoknit körömcipővel - azaz nem gúnnyal, hanem részvéttel veszi észre mások öltözködési hibáit.

Zalán darabjában sok nehéz, de hálás szerep van. Van Hősné (Müller Juli alakítja tűrhetően), italszerető, fád, konfekcióruhában; van Főnök, aki nem elég rosszul öltözött, s nem veszi elég ostobára Somló Gábor; van Zabigyerek, Téglás Judit kedves megformálásában; van disznósajtos Szerető (Dobó Alexandra), dögös Titkárnő (Nagy Enikő), Hentes (Kiss László) és persze Anyós (Szabó Mária). Van Após is, aki azért válik igazi élő figurává, mert jól alakítja Flórián Antal. És van a Feleségnek is szeretője: Bicskey Lukács. Ő és a Szomszédot megjelenítő Jakab Tamás nyersen és jól játszanak. S ha van valaki, aki miatt mégsem írhatom le, hogy ők az előadás legjobbjai, az az Anyát nagyon érzékenyen és szépen alakító Hőgye Zsuzsanna. Ha ő bejön, rá kell figyelni, ő az, aki miatt Zalán talán el is éri szándékát: a darab trágár komikuma mögött felfénylik valami szomorúság.

Bobor György viszont nem tudott megbírkózni a Hős egyébként jól megírt szerepével. Részben ez az oka annak, hogy az előadás egy idő után unalombafullad. Ha a színész és a rendező valamit hozzá tudott volna tenni a megírt figurához,

Jelenet az előadásból
(Karnok Csaba felvétele)

akkor az is kiderülhetne, miért akar Bevíz úr mindenáron hazamenni, s miért nem jó neki a sarki kocsma. De még csak sejtetni sem engedik. Igaz, Zalán ponyvadarabjának. csupán az első félórája élvezhető, addig, amíg Bevíztől valami tettféleség várható el. Aztán, fél óra után a néző már bizonyos lehet abban: semmi nem fog történni, „minden marad a régiben".

S Bevíz végül egyszerűen besétál a házba. Mintha nem is lett volna rossz az a kulcs.

Zalán Tibor: Bevíz úr hazamegy, ha... (Szegedí *Nemzeti* Színház)
Díszlet: Iszlai Zoltán. *Látvány* és jelmez: Kőszegi Edit m. v. Rendezőasszisztens: Almási Gyöngyi. *Rendezte:* Surányi András.
Szereplők: Bobor György, Müller Júlia, Szabó Mária, Flórián Antal, Markovits Bori, Jachinek Rudolf, Halász Gábor, Farkas Andrea, Hőgye Zsuzsanna, Téglás Judit, Dobó Alexandra, Bicskey Lukács, Somló Gábor, Jakab Tamás, Nagy Enikő, Kiss László, Sinka Károly, Galkó Bence.

KOVÁCS DEZSŐ

CIRKUSZI ROMÁNC

MALVIUS-BICAT: ELVIRA

Skandináviában ugyanolyan mitikus legenda szövődött Elvira Madigan regényes szerelmi históriája köré, mint amilyen nálunk s a békebeli Ausztriában Rudolf trónörökös és Vetsera Mária hírhedett mayerlingi rejtélyét körbefonta. A korabeli - múlt század vége - lapok bűnügyi krónikái is beszámoltak róla, hogy a nyolcvanas évek vége felé holtan találtak egy délceg huszártisztet, gróf Sparre-t és kedvesét, Elvira Madigan cirkuszi műlovarnőt egy üdülőhely kertjében. Mindkettőjük halálát revolvergolyó okozta, a férfi vélhetőleg előbb a nővel végzett, majd főbe lőtte magát. Sírjuk nagyon gyorsan csalódott szerelmesek zarándokhelye lett, legendáriumuk azóta is elevenen él.

A Georg Malvius által írt és rendezett történet már-már banális: a svéd cirkuszi trupp vendégfellépésén Sixten Sparre hadnagy szerelemre lobban a társulat szépséges műlovarnője iránt. Odahagyja családját, miként a nő is az övét, követi kedvesét a vándorlásokon, majd luxusszállóba menekülnek, mézesheteiket eltöltendő. Tetemes kiadásaikra azonban nem futja jövedelmükből, a nő családi ékszerei hamarosan zálogházba vándorolnak, sőt, amikor már végképp nem tudnak pénzt szerezni, Madigan kisasszony testével egyenlíti ki az uzsorás számláját. Ám még így is adósok maradnak, bujkálniuk, majd menekülniük kell. A pénzhiány, a társadalmi kiközösítettség, a családi kapcsolatok felrúgása gyötrő lelki teherként nehezedik rájuk. Elvira anyja és Sixten tiszttársai kétségbeesett erőfeszítéseket tesznek, hogy visszatereljék őket a konszolidált polgári életbe. Mindhiába. A megoldhatatlan gondok elől kettős öngyilkosságba menekülnek.

Ebből a történetből írt a kaposvári előadás svéd vendégrendezője, Georg Malvius Nick Bicat zenéjét felhasználva „zenés tragédiát".

Nem volt könnyű dolga. Drámaszerzőként szembe kellett néznie a Madigan-legendárium melodramatikus fordulataival, rendezőként pedig a musicalesített tragédia könnyzacskókat nyitogató hatásmechanizmusával. Szerencséjére a kaposvári társulat profizmusa, felkészültsége és ilyen irányú „edzettsége" megóvta előadását a kínálkozó színpadi közhelyektől, az érzelgősség s a szentimentalizmus csapdáitól.

Ha mondjuk, Lipics Zsolt élesen és csúfondárosan elrajzolt rámenős szállodatulajdonosa avagy Molnár Piroska finom eleganciájú nagyasszonya nem vinne groteszk színeket a játékba, az előadás könnyen átcsúszhatna melodrámába. Ám a színpadi környezet - a mindvégig gro-

Börcsök Enikő (Elvira) és Nyári Zoltán (Sixten Sparre)

Jelenet az előadásból (Simara-fotók)

teszkben tartott játék - erősebbnek bizonyul a librettónál, s jótékonyan dúsítja föl élénk színekkel, szabadszájúan nyers drámaisággal a szerelmi sztorit.

Példának okáért a nagyvilág figyelő szemei elől bujdosó párocska visszahúzódik egy jó hírű szállodába. Amely nemcsak békebeli pompájáról, kényelméről híres, hanem prűd erkölcseiről is. S akkor jön Lipics szabadszájú szállodása és (a szó szoros értelmében is) lerántja a leplet minden titkolt zúgról, s a társadalmi konvenciókat kényesen őrző műintézményről szobáról szobára kiderül, hogy jobbfajta luxusbordély. A szcenikailag is kitűnően és hatásosan megoldott jelenet az előadás egyik csúcspontja: minden fel-csapott ajtó mögött egy-egy sajátos pozitúrát el-foglaló párt látunk, s a konferanszié szerepét magára öltő szállodás vidáman harsoghatja az álszentség lelepleződésének csúfondáros songjait (a verseket Eörsi István fordította).

Lipics szállodása harsányságában is elegáns, visszafogottan ordenáré. Kitűnően énekel, testi hajlékonyságával is a figura dörzsöltségéről tudósít. A sokat látott főúr bókoló hajlongását percről percre emeli át groteszkbe: olyan figurát látunk a színpadon, aki belülről és kívülről is képes láttatni és megmutatni önnön romlottságát.

Zenés játékok prózai színházban gyakorta bicsaklanak meg a társulat énektudásán. A kaposváriaké alighanem a kevés kivételek közé tartozik: a szereplők egyaránt győzik énekhanggal, zenei hajékonysággal és színészi eleganciával. A címszereplő, Elvira Madigan megformálója, Börcsök Enikő egyszerre képes elénk varázsolni a szerelméért aggódó ifjú nőt és a bigottság konvencióival anyatigrisként szembeszálló, rámenős asszonyt: könnyedén oldja meg a nem épp könnyű feladatot. Molnár Piroska Nórája érett asszonyiságának groteszk villanásaival, a Sixten fivért adó Spindler Béla visszafogottságával, Ottlik Ádám (Oscar) lazaságával és könnyedségével tűnik elő a zenés játékból. Amely persze rég „leült", s könnyes, bús melodrámába torkollt volna a társulat erős, dinamikus ensemble-munkája híján.

A kaposváriak előadása azt mutatta meg, hogyan lehetséges kortársi érzékenységű játékká emelni a zenés tragédiát. Nem tudom, a svéd vendégrendező (és csapata) mit visz magával emlékül ebből a kiruccanásból. Abban azonban biztos vagyok, hogy nem volt nehéz belátniuk: zenés színházban profinak lenni több mint előnyös. Legalább annyira, mint a kaposváriak.

Georg *Malvius: Elvira Madigan (kaposvári* Csíky *Gergely* Színház).
Fordította: Kunos László. Zene: Nick Bicat. *Dalszövegek:* Ture Rangström. Hangszerelés: Egil-Mon Iversen, Viktor Aslund. *A dalokat* fordította: Eörsi István. *Fény:* Hans Ake Sjöquist. Segédrendező: Tombor Zsuzsanna. Karmester: Hevesi András - Kerényi Gábor. Díszlet-jelmez: Elen Cairns. *Koreográfus:* Imre Zoltán. *Rendező:* Georg Malvius.
Szereplők: Börcsök Enikő, Molnár Piroska, Csapó Virág, Ottlik Ádám, Nyári Zoltán, Márton Eszter, Spindler Béla, Tóth Eleonóra, Némedi Árpád, Kőrösi András, Lipics Zsolt, Kósa Béla, Fekete Katalin, Csapó György, Antal Mária, Csányi Sándor, Cseszárik László, Ábl Helga, Horváth Zita, Gömöri Judit, Lecsó Péter, Lestyán Luca, Megyes Melinda, Pál Tibor, Pálffy Zsuzsanna, Szigethy Brigitta, Urbanovics Katalin, Váradi Szabolcs, Hock László, Tóth Richárd.

FÖLDES ANNA

IGAZÁN JÓL ÉRZEM ITT MAGAM

MOLNÁR PIROSKA KAPOSVÁROTT ÉS KAPOSVÁRRÓL

Beszélgetésünk kezdetén megállapodtunk: bár készülhetne Molnár Piroskával többféle alkalmi interjú is - okot, ürügyet kínál erre a kerek születésnap, a megérdemelt Kossuth-díj is -, kerülni fogjuk a protokollpárbeszédek ünnepélyességét. Arról váltunk szót, ami a kaposvári színház vezető színésznőjének mindennapi életében a legfontosabb: színházról, szerepekről, munkáról és arról, hogyan érzi magát ebben a gondokkal küszködő, zaklatott, nemegyszer kiábrándító színházi világban, a volán mögött és a rivaldafényben, Nyina és Arkagyina, Elektra, Gruse, Bors néni és a Csárdáskirálynő alakítójaként.

- *Kaposvári színésznő-ként tartanak számon,* holott *Ózdon születtél,* Pesten *tanu*l*-tál,* Szegeden kezdted *a pályát, évekig voltál a budapesti Nemzeti Színház* és a Katona *József Színház tagja. Hetenként többször* játszol a *Művész Színházban és a Kolibriben is.*

– A tizennyolcadik évadom kezdem most Kaposvárott. Ez színészéletem kétharmada. És elmondhatom, hogy ez az a hely, ahol jelen pillanatban a legjobban... pontosabban, ahol igazán jól érzem magam.

– *A két megfogalmazás között van némi különbség...*

– Az elsőhöz az kellene, hogy időről időre más városban, más színházban gyűjtsek tapasztalatot a hasonlítgatás-ra. Akkor nyilván még meggyőzőbb lenne a megállapítás, hogy Kaposvárott a legjobb. Érd be azzal, hogy nekem itt és most Kaposváron élni, dolgoz-ni, lenni - jó.

– *Akkor is, ha havonta több kilométert vezetsz, mint egy hi*vatásos sofőr?

– Megszoktam. Néha a volán mögött sikerül a legjobban kikapcsolódni.

– *Tizennyolc év nagy idő. És ha még mindig* tart a szerelem...

– Ma is úgy érezem, szerencsés vagyok, mert két otthonom van. Talán visszahúzódóbb lettem, mint azelőtt, de azért ma is szívesen élek a színészházban, ahol tudom, hogy kik élnek a falon túl, tudom, hogy kikre számíthatok akkor is, ha történetesen egyedül vagyok. Magány ellen elegendő orvosság - legalábbis nekem - az a tudat, hogyha akarnék, ha bajban lennék, éjjel tizenegykor is bekopogtathatnék a szomszédaimhoz. De még ennél is fontosabb: igazából mindig olyan társakkal szerettem dolgozni, akiket nagyon jól ismertem, és akik engem is jól ismertek. Ez nem jelenti azt, hogy ne játszanék szívesen a Művész Színházban, a Tudós nőkben, vagy ne szerezne örömet a pesti gyerekseg tapsa a Bors néninél. De ez nem azonos azzal a boldogító érzéssel, hogy Kaposvárott ma is majdnem ugyanazokkal a kollégákkal játszom, akikkel sok éve együtt csinálunk színházat. Ahol érzem és értem a partnerek minden mozdulatát, gesztusát, és ők is az enyémeket. Van, ahol a rendező türelmetlenül sürgeti a színészt, miközben az a szó valódi értelmében próbál, próbálkozik és keresi a legjobb megoldást a színpadon; vagy a színész, aki időre vagy idő előtt elkészül a saját szerepével, nem győzi kivárni, amíg kikerekedik az egész jelenet, az egész előadás. Nálunk ritkán találkozik az ember azzal a türelmetlenséggel, ami abból fakad, hogy a közreműködő színészek sem érzik eléggé a másik ritmusát.

Molnár Piroska a Hegedűs a háztetőn próbáján

- *Színészektől gyakran hallani az általad mondottak* ellenkezőjét: *hogy milyen jó, mennyire* inspiratív *új emberekkel, partnerekkel, ismeretlen rendezőkkel dolgozni...*

-- Ez is igaz. De azért az éremnek két oldala van. Hosszú idő óta most először próbálok egy korábban számomra ismeretlen svéd rendezővel. *Az* Elvira *Madigan című* musicalben - ebben a megtörtént esetet feldolgozó Romeo és *Júlia*-történetben - a cirkusz tulajdonosnőjét játszom. A figura nem túl bonyolult, éppen ezért arra gondoltam, nem ártana valamit hozzáadni, kicsit bonyolítani a szerepem. Ennek érdekében a próbán többféle új színnel, megoldással kísérleteztem, amíg a rendező - aki nem ismer igazán mélyen, és nem ismeri a munkamódszeremet sem - udvariasan nem figyelmeztetett, hogy az asszony, akit játszom nem egészen ilyen. Lelki szemeim előtt erre megjelent Ascher Tamás, aki hasonló esetben legfeljebb magában mosolyogna, és ez a mosoly azt jelentené: „mennyi energiája van ennek a Piroskának, hogy soha nem fogadja el a kézenfekvő, a kész megoldásokat, és képes ennyiféle játékot kipróbálni!" Erre én visszamosolyognék, és mindketten tudnánk, hogy ez csak játék. Hogy élesben biztos nem fogok le-térni arról az útról, amelyben végül is megállapodunk.

– *Ezek szerint még ma is szívesebben* dolgozol a *régiekkel - mondjuk, Ascher Ta*mással...

– Szerencsés színész vagyok, mert nála keresve sem találhattam volna jobb partnert. Ascher az a rendező, aki minden egyes feladatnál megújul, méghozzá úgy, hogy viszi magával a többieket. Kifogyhatatlanul áradnak az ötletei, de képes a szelekcióra, és mindig, mindvégig megvan benne a kísérletező kedv, a perfekcionizmus, a másság akarása.

– *Mi* történne, *ha egyszer kifogyna* ez az *energiatartalék, vagy, mondjuk, belefáradnátok a* közös *munkába? Magyarul: megunnátok egy*-mást?

– Amikor megérezzük, hogy elfáradtunk, hogy már - vagy egyelőre - nem tudjuk igazán inspirálni egymást, akkor ezt nem hallgatjuk el, nem kerülgetjük a problémát, hanem kimondjuk. Lehet, hogy fáj, de csak ez teszi lehetővé, hogy utána együtt keressük a megoldást. Sokszor

Festőnő a Jelenetek egy kivégzésből című Barker-darabban

elég egy kis pauza vagy egy új ötlet. Előfordulhat, hogy színész és rendező egy időre elszakad egymástól, kihagynak egy-egy darabot vagy évadot. Ez nálunk már csak azért sem válik végzetessé, mert Kaposvárott ilyenkor mindig történik valami. Vendégrendező érkezik, kipróbálja önmagát egy fiatal. Ilyen felpezsdülést hozott Mohácsi János merészsége vagy legújabban Znamenák István útkeresése.

– *Te nagyon* előnyős *helyzetben vagy, már* csak azért is, *mert a szerepköröd nincs behatárolva. Koltai* Tamás *írta rólad, hogy Molnár Piroskának nincs szerepköre, csak szerepei vannak. Egyetértesz ezzel?*

– Örülök neki. És tudom, hogy ez részben szerencsés alkati adottság. Hogy ilyen is vagyok meg olyan is. Talán nincs is olyan, pontosan körvonalazható, meghatározott színpadi típus, karakter, amellyel azonosítható lennék. Nincs olyan szerepséma, amit pontosan rám lehetne húzni, amelynek a kereteit kitöltve behatárolhatnám a saját lehetőségeimet. A másik ok, amiért sohasem fenyegetett a beskatulyázás veszélye, hogy nem félek, soha nem is féltem a szélsőségektől. Akkor sem mondtam nemet, amikor olyan szerepet akartak rám osztani, ami látszólag nem nekem való. Feltéve, hogy nem ellenkezett a színészi habitusommal. Azt is Kaposvárnak köszönhetem, hogy sokféle, egymástól és tőlem is távol álló alakot megformálhattam. Mert eléggé nyilvánvaló, hogy ha történetesen egy olyan, nagy létszámú társulat tagja vagyok, amelynek van „született" Arkagyinája, vagy „igazi", tőről metszett primadonnája, akkor hiába vártam volna azokat a szerepeket, amelyeket Kaposvárott esetleg jobb híján rám osztottak, és amelyeket végül is sikerrel oldottam meg.

Jövőre például a Peer *Gyntre* készül a társulat. Solvejg már nem lehetek, de Aase anyó igen. Legalábbis elvben. De mindenkiben felmerülhet, hogy Aase nem igazán azén szerepem. Mert egy nálam líraibb alkatú színésznő valószínűleg érzelmesebb lenne, jobban „alámenne", alkalmazkodna a partnerekhez. Nem szólva arról, hogy engem szegény Peer milyen nehezen tenne fel a padlásra! De mégis bízom benne, hogy ha kell, megtalálom a lelkem mélyén azokat az érzéseket és élményeket, amelyek Aasévé tesznek. Csak talán egy kicsit másféle Aase leszek, mint előttem sokan. Végül is ez érzékenység dolga...

– *Újabban a színészek érzékenységére mentségként hivatkoznak.*

– Szerintem ezen a pályán az érzékenység egyaránt lehet előrevivő és hátráltató erő. Ha valaki nem rendeltetésszerűen, nem arra használja az érzékenységét, hogy jobbá, bonyolultabbá tegye általa a figurát, hanem a civil énjét bástyázza körül vele, és védekezés ürügyén összeférhetetlenné válik, akkor azt gátolja, korlátozza. Engem az érzékenység főként olyankor segít a szerepalkotásban, ha olyasmit kell eljátszanom, ami nagyon is távol van aznapi hangulatomtól. Amikor teljesen át kell hangolódnom az előadás kezdetére. Ha egy fásult, örömtelen nap után Csehovot játszom, az érzékenység segít abban, hogy rá-kerüljek a megfelelő hullámhosszra. Ez azért is elengedhetetlen, mert a partnerek megérzik, ha egy színész nincs benne teljes énjével a figurában. Ahogy az öröm, az unottság is kisugárzik, és egy szoros közösségben a partnerek pontosan érzik, átveszik a másik hangulatát, de megadják egymásnak a szükséges segítséget is.

Tavasszal, amikor még este hatkor is hétágra süt a nap, előfordul, hogy a színház oldalában sütkérező színészeknek nincs kedvük belebújni a bundába, felvenni a kucsmát, amiben játszanak. Ilyenkor persze hogy akad valaki, akiben fel-ötlik: de jó lenne, ha ma nem lenne előadás, vagy legalább nem ezt a darabot játszanánk. De amikor elhangzik az első figyelmeztetés, biztos mond valaki egy biztató mondatot, vagy egyszerűen elindul elsőnek az öltözőbe, és a többiek követik. Merem állítani, hogy Kaposvárott szinte nincs *dobott* előadás. A szériában játszott operett sokadik előadásán ugyanúgy működik a társulati összetartó erő.

– *A világ is, a színház is túl gyorsan változik ahhoz, hogy elhiggyem:* Kaposvárott *minden olyan, mint régen...*

– Ezt nem is állítom...

– *Budapestről úgy* látom, *mintha kisebb lenne* az *előadások visszhangja.*

– Sajnos! Mi is érezzük, hogy a színházunk kevésbé van benne a színházi élet vérkeringésé-ben. De maga a vérkeringés is lelassult. Tudjuk, hogy a kritikusoknak sem igen telik rá, hogy „csak úgy", szakmai érdeklődésből lejöjjenek Kaposvárra előadást nézni. A lapok, ha egyálta-

lán igényt tartanak kaposvári kritikákra, legfeljebb Ascher Tamás vagy mostanában Mohácsi János bemutatóira küldenek kritikust. Bezerédi Zoltán izgalmas *Bűn* és bűnhődését például szinte nem is látta a szakma, és bérletben csak tizenhatszor tudtuk eljátszani. De nemcsak a külső, a társulaton belüli adottságok is változtak. Én nem félek kimondani, hogy komoly gondjaink vannak...

- Feltételezem, *hogy nem könnyű pótolni, vagy akár csak helyettesíteni azokat, akik elmentek.*

– Minden színháznak súlyos veszteség, ha vezető színészei elszerződnek. Kaposvár eddig is sok nagyszerű művésze távozását élte túl, de nincs olyan kiváló társulat, amelyik ne érezné meg, mondjuk, Jordán Tamás, Lázár Kati, Koltai Róbert, Kulka János, Csákányi Eszter hiányát. Lukáts Andor, aki rengetegszer volt nagyszerű partnerem, a Katonába szerződött, Pogány Judit a szabadúszást választotta, Börcsök Enikő pedig a Vígszínházban kapott csábító lehetőséget. Igaz, vendégként mindegyikük visszajár, hiszen nem haraggal, nem sértődötten, hanem barátságban váltunk el; de azért mégsem lehet folyamatosan tervezni, számítani rájuk.

Tavalyig mi ketten voltunk Pogány Jutkával a társulat legidősebb tagjai most én lettem a korelnök. Alig van korban hozzám illő férfipartner a társulatban; Spindler Bélával szívesen játszom együtt, de hát tíz év van köztünk, és nem azén javamra. Rajta kívül egyetlen nyugdíjas kolléga képviseli az érett korosztályt..

– *Baj van tehát az* „öregekkel". *És mi a helyz*et a *fiatalokkal?*

– Itt sem felhőtlen a helyzet. Nem az a baj, hogy a fiataljaink kezdők. A mi generációnk is kezdőként, tapasztalatok nélkül került Kaposvárra. De mintha abban a társaságban több lett volna az ígéretes egyéniség. A mostaniak többségében mintha nem lenne meg a későbbi jó vagy éppen nagy színész lehetősége.

- *A bizalom* és a feladat sokat segíthet...

– De nem mindenkinek. Tudomásul kell venni, hogy ebben a szakmában nincs egyenlőség, és nem minden diplomás színészből válik Hamlet. Van, aki pályakezdő koron túl is összeomlik a tehetségét meghaladó feladat súlya alatt. Vagy ellenkezőleg: az első sikeres erőpróba után elhiszi, hogy ő többre, másra is képes, és aztán egész életében szenved a pályán kapott pofonoktól. Komoly gondnak érzem, hogy jelen pillanatban nincs elég olyan fiatal tagja a társulatnak, aki pár év alatt biztosan vezető színésszé érik. Es ez nem a színházvezetés hibája.

– Hanem?

– A helyzetből következik Mióta a főiskola elvégzése után nem kötelező vidékre szerződni, a legtehetségesebbeket nagyon gyorsan szétkapkodják, és sokan - akiknek nem jut vezető pesti színházban szerződés -- már kezdőként inkább a szabadúszást választják.

- *Hogyan jelentkezik a* generációs *probléma a színpadon?*

- A színpadon, játék közben - merem remélni - sehogy. Én legalábbis nem érzékelem sem a merev tisztelet, sem az irigység jeleit. Az ellentétek legfeljebb olyankor ütköznek ki, ha én - elismerem, talán életkoromból kifolyólag - rosszul tolerálom, amikor az olvasópróbán vágni lehet a füstöt, vagy egyesek jelenet közben eldobálják a csikkeket, előadás után a jelmezt. De nem irigylem Börcsök Enikőtől, hogy az új darabban ő a címszereplő, én pedig „csak" a mamáját játszom. Szerintem ez így természetes. És őszintén drukkolunk egymásnak.

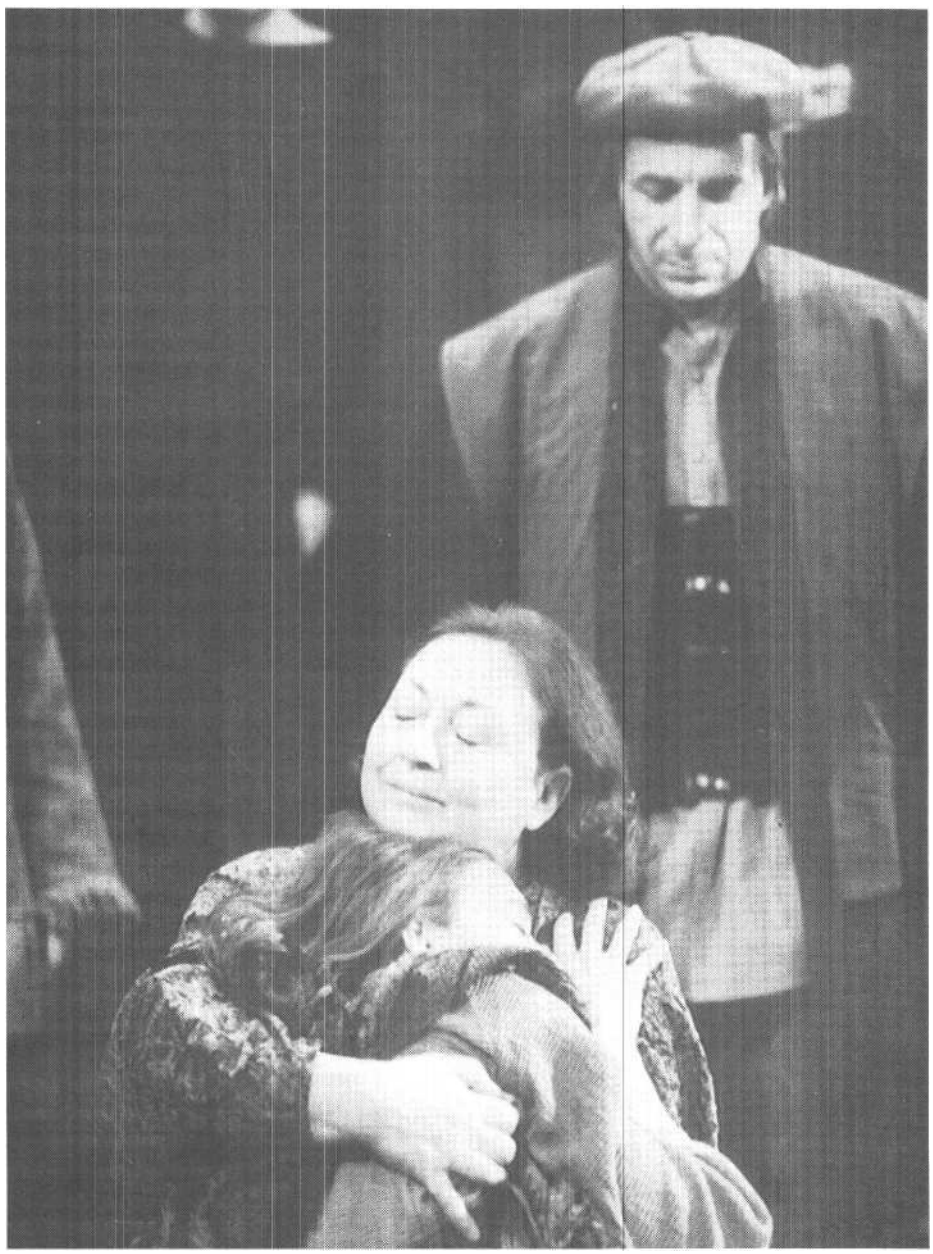
- *Beszélgetésünk* során többször is *hivatkoztál a* szerencsédre, most én *mondom:* szerencsés alkat és szerencsés színész *vagy. Még*-hozzá *kezdettől. Ha arra gondolok, hogy* életed-*ben először jártál Pesten, és rögtön* felvettek a *főiskolára...*

– Az én igazi szerencsém az volt, hogy éppen akkor Pártos Géza indított osztályt.

– Pártos *Géza* neve a *tanítványok kőrében* azóta is etalon, *legenda.*

– - Teljes joggal. Közismert, hogy ő volt a főiskolán vagy talán az egész szakmában a legjobb színészmesterség-tanár. Éppen a múltkor beszélgettünk róla Koltai Robival; szinte nem múlik

Rebecca Nurse az istenítéletben (Ébl Helgával és Lugosi Györggyel)



Börcsök Enikő (Elvira) és Molnár Piroska (Nora) az Elvira Madiganben (Simara-fotók)

el nap anélkül, hogy ne emlegetnénk, idéznénk. Ne jutna eszünkbe, hogy erre vagy arra mit mondott Pártos tanár úr...

– *Például?*

– Ő mondta, hogyha egy este négyszáz ember ül a nézőtéren és a színész bohóckodik, seggre ül, biztosan kitör a nevetés. De lesznek ketten, akik elhúzzák a szájukat. És minden este vannak ketten, akik nem fogadják el az olcsó megoldásokat. A színészeknek rájuk kell gondolniuk. Arra is Pártos tanított, hogy mi, színészek az életünkből csináljuk a szerepet, és aki nem jár nyitott szemmel a világban, aki menekül az élet elől, és nem történnek meg vele a dolgok, annak nem lesz feldolgozni való nyersanyaga, nem lesz miből megalkotnia a szerepet.

Pártos nem küldöttel bennünket élményt gyűjteni, és nem vájkált a magánéletünkben, de megkövetelte, hogy a játékunk ne rekedjen meg az általános szintjén, hanem minden pillanatban személyes legyen. „Akár takarítónőt játszik, akár királynőt - figyelmeztetett -, mindkettőben ott kell lennie Molnár Piroskának! Mert az ember attól színész, hogy ilyen is, olyan is - takarítónő is, királynő is."

– *Kérdés, hogy ez a szuverén* személyesség *hogyan* fér össze a *határozott rendezői koncepcióval?*

– A darab végiggondolása a rendező feladata. Ő hozza helyzetbe a színészt. De a színész erre nem reagálhat úgy, hogy „kérem, én még soha nem voltam ilyen helyzetben". Egyrészt mert ha nem volt, még lehet. Másrészt színész-ként fel kell erősítenie magában azokat az érzéseket, gondolatokat, gesztusokat, amelyek segíthetnek.

- *Az elmúlt évadban számomra* a Jelenetek egy kivégzésből festőnője *volta* legemlékezetesebb *Molnár Piroska-alakítás.* Galaxia *jelleme is, helyzete* is eléggé távol *állhatott tőled, mégis megoldottad a legnehezebbet: elhitetted velem,* a nézővel a *tehetséget. Hogy egy nagy* festő *küszködik a színpadon.*

- Vannak festő, grafikus barátaim. Egy időben például szoros kapcsolat fűzött Keserű Ilonához. Biztos, hogy ezek az emlékek is belekerültek a figurába. De a lényeget, a tehetséget nem lehet külön eljátszani. És a körülményeket, amelyek a festő tehetségét hitelesítik, Ascher Tamás teremtette meg. Nekem „csak" el kellett hinnem és hitetnem, hogy ez az asszony mindenre képes a hivatásáért, mert hisz magában. Üldözést, börtönt is vállal, hogy önmagát - művészetét - megvalósíthassa. Ascher a próbákon arra figyelmeztetett, hogy hegemónná kell válnom a festőnő szerepében.

- *Ez sikerült is.* Persze *maga* a darab, *a figura is remek. De voltak ennél szimplább* szerepekben *is viharosan* sikeres *alakításaid; például a* zenés *műfajban. Emlékszem* rád A piros bugyellárisban, és *láttalak a* Csárdáskirálynőben is. *Erről az arcodról mintha nem* szívesen *beszélnél.*

– Szó sincs róla! Még azt is bevallom, hogy ezeket, a számomra nem is olyan könnyű, zenés darabokat szívesebben játszom, mint nézem. A színésznek jó érzés szép ruhákban megjelenni, táncolni, énekelni, és minden áldott este kirobbanó sikert aratni.

– *Nem véletlenül beszélnek „operettsikerről ".*

– Operettsikere volta *Hyppolit,* a lakájnak is! Minden színész tudja, hogy zenés daraboknál, vígjátékoknál valahogy másként dübörög a taps.

– *Vajon miért?*

– Talán mert felszabadultabb, naivabb és hálásabb a közönség. Tragédia előadásakor az elismerés megnyilvánulási formája a csend, a megrendülés. A néző elgondolkodik a látottakon. Az operettnél elengedi magát, és „lubickol" a történetben.

– *Könnyebb operettet játszani?*

– Nekem biztosan nem. Tőlem minden zenés szerep külön erőfeszítést igényel. Sajnos nem olvasok kottát, ezért sokkal több korrepetálásra van szükségem, mint másoknak. Amikor prózai színésznőként énekes feladatot kapok, rendszerint napi három órát korrepetálok, és eljárok a régi énektanárnőmhöz is. De nem sokkal könnyebb eleme a játéknak a tánc sem. A most próbált musical nagy finálójában kórustagként veszek részt, és ez talán még keményebb dolog: meg kell felelnem a többiek elvárásainak, és még véletlenül sem ronthatok.

– *Tudom, búcsúzóul azt szokták kérdezni tőled: meddig maradsz Kaposvárott?*

– Csakhogy erre nem tudok válaszolni. Mert őszintén mondtam az előbb, hogy jelenleg igazán jól érzem magam Kaposvárott. Minden okom meg is van rá: sikeres, jó színházban játszom, a társulat vezető színésznője vagyok, komoly feladatokkal látnak el, most már Kossuth-díjasnak is mondhatom magam. Mégsem érzem azt, hogy lezárt élet van mögöttem. Bármennyire kötődöm Kaposvárhoz, továbbra is nyitott vagyok, és ahogy eddig mindig eleget tettem a pálya és az élet kihívásainak, most sem akarok ellustulni, belemerevedni a tegnapba. Már csak azért sem szeretnék semmiféle látványos, távlati hűségnyilatkozatot tenni, mert azt vallom: a hűség az, hogy amikor az ember egy színházban, egy társulatban jelen van, akkor százszázalékosan vállalja és százszázalékosan teljesítsen. Nálunk Babarczy László azzal is megkönnyíti a színészeknek a hűséget, hogy alkalmanként módot ad egy-egy külső feladat vállalására. Nem zárja el színészeit a Kaposváron kívüli szakmai lehetőségektől, inkább velünk örül és segít.

– *Milyen ma a kaposvári közönség?*

– Kis túlzással azt mondhatnám, olyan, amilyenné neveltük magunknak. Nagy Mari például gyerekként kötődött először a színházunkhoz, persze akkor mint néző, később a társulat jeles tagja lett. a Kaukázusi *krétakör* új bemutatója alkalmával megkérdezte tőlem egy toponári pénztárosnő, aki élete nagy élményeként emlékezett a régi előadásra, hogy „ugye most is a művésznő játssza Grusét?" És elszontyolodott, amikor az idő múlására emlékeztettem és arra, hogy ezt a szerepet nemigen lehet harminc évig megőrizni...

Molnár Piroska jövő évada Dürrenmatt milliomosnőjével, Claire Zachanassiannal kezdődik és az *Édes Anna* Vizynéjével folytatódik. Rá vár A *vihar* Kabanovája és talán Aase anyó is. Közben a főiskolán tanár: Zsámbéki Gábor osztályában színpadi beszédet tanít.

KOLTAI TAMÁS

KISVÁRDAI UTÓHANG

Azt mondják, a kisvárdai fesztivál konszolidálódott, vagyis a korábbi évekhez képest eljutott oda, hogy a szakmai kérdésekre koncentráljon. A zsűri tagjaként először vettem részt a találkozón, nincs összehasonlítási alapom. Kétségtelen, hogy jelenlegi formájában a szemle hasznosan működik, különösen, ha egybevetjük a rosszul szervezett és szakmailag eredménytelen Országos Színházi Találkozóval. Az a tény, hogy a Kisvárdára érkezett együttesek legalább néhány napig a helyszínen tartózkodnak, megnézik egymás produkcióit és részt vesznek a vitákon, önmagában is jelen-tős hozadék. A viták fontosságának fölismerése a kisvárdai szervezők szakmai fegyverténye. A hazai színházi életből jelenleg vészesen hiányzik a minimális szakmai közlekedés. Senkit sem érdekelnek a színház napi gyakorlatának alapvető művészeti kérdései; a túlélés a tét, anélkül, hogy bárki megkérdezné, mi az, ami érdemes a túlélésre. Ma a struktúra minden - az esztétika semmi. Az ellenpélda Kisvárda, amely nem törődve az egyes színházak létbizonytalanságával, anyagi gondjaival, a kisebbségi helyzetből adódó beszorítottsággal - vagy éppenséggel törődve velük, a túlélési stratégia részének tekintve a problémák művészi meghaladását -, súlyt helyez a szakmai elemzésekre.

Az általános értékelés egyik sarkpontja, hogy a színházak hagyományaiból, adott művészi állapotából és az ennek megfelelő lehetőségekből induljon-e ki, vagy kategorikus imperativusokból, a működésre kényszerített elvont elvekből. Az utóbbiakról mindig kiderül, hogy meddőek. Nincs absztrakt színházcsinálás. Számon lehet kérni, hogy a kisvárdai szemléről hiányoztak a magyar drámák, tehát a színházak nem tekintik fontosnak, hogy reprezentálják a magyar dráma „ügyét" - ami nem feltétlenül igaz, hiszen több oka lehet annak, hogy a fesztiválra nem magyar darabbal jönnek-, de tudnunk kell, hogy az effféle számonkérés mindig tisztán ideológiai természetű. Kisvárda pedig, szerencsére, száműzte köreiből az ideológiát és az ideologikus kérdésföltevést.

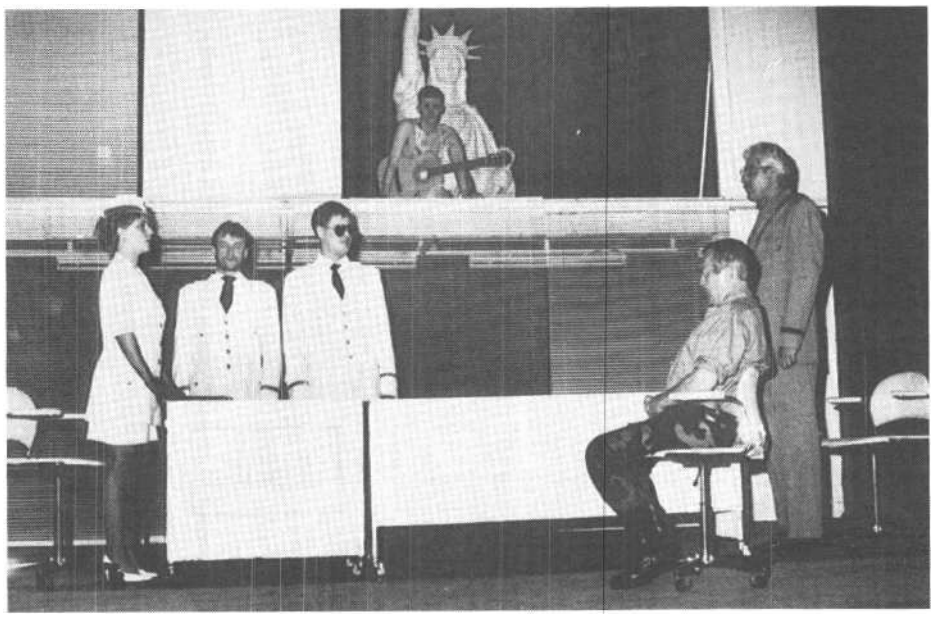
Megfigyelhető volt viszont egy nagyon is valóságos alternatíva, amely művészi-mesterségbeli szempontból nemcsak a kisvárdai kínálatot jellemezte, hanem a mai magyar színház általános dilemmájára is rámutatott. Jobb megfogalmazás híján a művészszínház és a népszínház, az elitszínház és a populáris színház ellentétéről, illetve az ehhez kapcsolódó kérdések soráról van szó. S ami eo ipso benne foglaltatik: a közönséghez való viszonyról.

Az egyszerűség kedvéét egy szélsőséges példával kezdem; két olyan előadással, amelyek a látszat ellenére nagyon is összehasonlíthatók. A beregszásziak Godot-jával és a nagyváradiak Kakukkfészek-produkciójával. Mindkét előadást elhibázottnak és gyöngének tartom. Természetesen mindkettőt lehet „ideologikusan" kezelni. Eszerint mégiscsak jó, hogy Beregszászon Beckettet játszanak; illetve nagy baj, hogy Beregszászon Beckettet játszanak, ahelyett, hogy megnyernék a közönség és a fenntartók kegyét. (Kisvárdán mindkét változat elhangzott érvként.) Másrészről Nagyváradon az operettek és zenés játékok dömpingje után mégiscsak komoly előrelépés Kesey és Wassermann magvas bulvárdarabja. Az ideologikus érvek mellé sorakoztak a „színházpolitikai" érvek. A fesztiváldíjak sora az egyik oldalon, a közönség kitüntetett érdeklődése a másikon. Lám, a Godot előadása művészi értékeivel még idegen nyelvi környezetben is tarol különböző fesztiválokon; ehhez képest másodlagos, hogy Kisvárdán a szünetben kiürült a miniatűr nézőtér. Másrészt hiába soroljuk a *Kakukkfészek* szakmai hibáit, ha Kisvárdán (is) elnyerte a közönség díját.

Az érvek súlyosak, de nem perdöntőek. Sem a zsűrorok, sem a közönség értékítélete nem megfellebbezhetetlen. Alternatív közegben a közepes kísérlet is fölértékelődhet; a konzervatív ízlés túlsúlya a henye hagyományt is piedesztálra helyezheti. Nálunk az utóbbi gyakoribb. Ezért is érhette méltatlan támadás Vidnyánszky Attila Godot-rendezését; méltatlan abban az értelemben, hogy a darabválasztás és a drámai „anyagkezelés" ezoterikusságát rótta föl bűnéül. Holott ha volt művészi lehetőség Vidnyánszky fölfogásában, akkor az épp az elfogulatlanságában rejlett. Abban, hogy elutasította Beckettet mint klasszikus abszurdot, és úgy kezelte mint kortárs szerzőt. Személyes mondanivalót fogalmazhatott volna meg a várakozás, a beszorítottság, a kilátástalanság becketti alaphelyzetéből. Annak, hogy Estragont színésznő (Szűcs Nelli) játssza, kötelező gondolati következménye van. Ez nem jelent meg az előadásban; helyette keresett, kimódolt, túlkoreografált „ötletek" sorát kaptuk. A rendezői agresszivitásnak ez a fajtája, amely nem a mű belső hangjaira, hanem saját eredetieskedő megoldásainak kiötlésére ügyel, még egy olyan, titkos üzenetekkel telített drámát is képes kiüríteni, mint a Godot-ra *várva.* Az előadás tele van szakmai hibákkal: ritmustalan, monoton, szerkezetileg aránytalan, és az állandó forrpontra hevítéssel kizsigereli a színészt. Azt kell mondanom, hogy Vidnyánszkynak minimális affinitása sem volt a dráma iránt, amellyel dolgozott, és a saját ,,szituációja" iránt, amelyben a mű megszólalhatott volna.

Ugyanez érvényes Miske László *Kakukkfészek*-rendezésére. A helyzet itt annyiban más, hogy míg Vidnyánszky elutasította a korábbi Godot-mintákat, Miskének kötelezően követnie kellett a *Kakukkfészek* kialakult előadásmodelljét. Ebben a darabban már semmi fölfedeznivaló sincs; előadása puszta gondolati és szakmai reprodukciója annak, amit egyszer „kitaláltak", és azóta ismételgetnek. A nagyváradiak készen kapták a modellt - még a díszletet is Debrecenből -, csak működtetniük kellett volna. Ám ennek a banális modellnek van néhány alapszabálya. Például az, hogy Bromden, az indián főnök (Miske László) az előadás dramaturgiai centrumában áll; nem szabad súlytalan sertepertéléssel a háttérben hagyni. Vagy hogy Ratched nő-vér (Bányai Irén) nem lehet rosszindulatú szipirtyó; negédes agresszivitásának kenetteljes hivatástudattal és hatalmi gőgöt rejtő cukormáz-

Jelenet a Semmi és végtelen kassai előadásából



Jelenet A hazugból (középen: Hunyadi László)

zal kell párosulnia. Az sem mellékes, hogy McMurphyvel (Medgyesfalvy Sándor) való harca a férfi és a női „princípium" küzdelme, ha nem is strindbergi, de legalább bulvárszinten. Mindez mesterségbeli kérdés, csakúgy, mint az ápoltak magatartás-és gesztusrendszerének realista kidolgozása. Ha ezt csupán lejelzik az előadás elején, s utána elfeledkeznek róla, akkor nem szüle-tik meg a „naturalista konvenció", csak egy olyan kaotikus, formátlan, henye produkció, mint a nagyváradiaké.

A konvenció működésének mesterségbelileg, már-már „művészileg" nagyvonalú megvalósulása a kassaiak előadása. Verebes István szakmai „workshopját" üdvösnek tartanám a legtöbb magyar színházban, s nemcsak a határokon túl. Aaron Sorkin darabja, *a Semmi és vég*telen merő banalitás; a dramaturgiai konstrukciót, a krimibe ágyazott morálprédikációt (mondjuk finomabban: erkölcsdrámát) jól ismerjük, így az előadás menete semmi meglepetést nem tartogat. Az „ördög" a részletekben van, és Verebes ügyel a részletekre. A produkcióban minden pontos, szakszerű és kimunkált; a díszlet, a makulátlan jelmezek, a szereplők „szabványosan egyénített" viselkedése. Társulatépítési, mesterségbeli szempontból rendkívül fontos elöadás, miközben fennen lobogtatható művészi hozadéka nincs. Ám ez az a bulvár, amelyet nem szabad lepöckölnünk az asztalról, mert alapfokon tanít szituációteremtésre, jellemformálásra, szerepépítésre. Egy olyan epizódalakítás, mint Boldoghy Olivéré Dawson tizedes szerepében, a maga ökonomikusságával az amerikai filmek hipernaturalizmusát idézi, s ebben a műfajban ez a legtöbb, ami elérhető.

A maga módján ebbe a kategóriába tartozott a temesváriak *Katonák* című előadása, amely Robin White (hang)játékából készült. A darab a maga absztrakt-realista modellhelyzetével, „valamely katonai diktatúrában" játszódó cselekményével feledhető lenne, ha nem idézné kísértetiesen a mai Boszniát. Néhány évvel ezelőtt valószínűleg nem gondoltuk volna, hogy terepszín egyenruhások ellenőrizhetetlen grasszálása és lövöldözése földrajzilag ilyen közelről érinthet bennünket. Paradox módon, a darabban túl sok a racionális modellelem ahhoz, hogy leképezze a szarajevói viszonyokat, amelyekre Gáll Ernő rendezése láthatóan rímelni akart. Az előadás szakmai erényei vitán felüliek, de épp a darab konvencionalizmusa akadályozza meg, hogy a kívánt eredményre jussunk, és megértsünk valamit a háború irracionalizmusából.

Másféle modell Peter Shaffer *Equusa,* amelynek szintén kialakult a kötelező előadási copyrightja; ettől jobbra-balra el lehet térni ugyan néhány fokkal, de a színházteremtő fantázia működési lehetősége továbbra is meglehetősen korlátozott marad. Iskolajátéknak, persze, jó; a marosvásárhelyi színiakadémisták produkciójának rendezője, Merő Béla nyilván annak is tekintette. Az egyetlen önálló rendezői lelemény, a „kórus" némileg rituális beállítása mindenesetre némi eredetiséget vitt a játékba, amely különben megfelel a tanügyi céloknak.

A „felsőbb osztályba" tartozó kisvárdai versenyelőadások közé tartozott a Figura Studió és a sepsiszentgyörgyi színház házasságából született két produkció, Goldoni A *hazug* című vígjátéka és Jevgenyij Svarc színműve, az *Árnyék.* Mindkettőben a rendezői teremtő erő működik, és mindkettőt lehúzza a kiegyenlítetlen társulat. Ezzel nem a fúziót kérdőjelezem meg, ellenkezőleg: a Tamási Áron Színháznak életmentő a vérátömlesztés, a „figurások" pedig lehetőséget kaptak, hogy a maguk arculatára formálják az együttest. A Goldoni-előadás nagy erénye Hu-

nyadi László vendégül hívása Lelio szerepére, ami színtiszta antikonvenció. Hunyadi jellemkomédiának fogja föl a darabot, kényszeredett hazugot játszik, aki a gátlásait kompenzálja. és frusztrációját növeszti szereppé - amelybe utóbb kiválóan beletanul. Kár, hogy az előadás „egyszemélyes". Részint azért, mert a rendező, Barabás Olga nem tudta bekapcsolni Lelio áramkörébe azokat a szereplőket sem, akik erre alkalmasak lennének (Diószegi Imola, Bocsárdi Gabriella, Nemes Levente): néhányan pedig megmaradtak „dalitársulati" színvonalon. És hiányzott a dramaturgiai munka (a „klasszikus" fordítás például mindenestől elavult).

Az *Árnyékot* Bocsárdi László kiváló szellemi koncepcióval rendezte meg, amely azonban csak részben jött át a rivaldán. A modellisztikus mese mint a „balkáni állapotok" szatirikus parabolája próbált működni, de a produkció több ponton nélkülözte a hatáselemzést: logikai hiátusok mutatkoztak benne, s főleg az elején hosszadalmasnak és ritmustalannak bizonyult. Mindamellett a kisvárdai kínálatból ebben éreztem leginkább a művészi teremtőerő jelenlétét -jobb elő-adások voltak, számomra mégis ez volta legfontosabb, mert egy fiatal rendezőnemzedék képviselőjének filozófiai gondolkozásra és önálló vízi-óra valló törekvése nyilvánult meg benne. Nem-különben ama szándék, hogy a színház metaforikusan, költői áttételek révén, de a körülöttünk lévő valóságról szóljon. Arról a világról, amely-ben megfogant. Remélem, sem Bocsárdi, sem a színház nem hagyja magát letéríteni erről az útról, még ha a gyors művészi eredményre nincs is garancia.

Formátumos előadás volt a szatmárnémetiek Bulgakov-adaptációja, *a Kutyaszív,* melynek problémái elsősorban magából Gothár Péter adaptációjából erednek. Tudniillik az átdolgozás nélkülözi a dramatikus elemeket, pontosabban a drámai - mondhatni, konfliktuózus - alaphelyzetet. Ezen lehet ugyan segíteni pittoreszk jelenetezéssel, couleur locallal, a harmincas évek moszkvai világára jellemző hangulatokkal - Kövesdy István rendezése ebben a tekintetben ügyesnek is bizonyult -, de arra az egyre nincs felelet, hogy mivégre az egész. Hiányoznak az előadásból bizonyos elhatározó szándékok. Nincs eldöntve, hogy a múltnak kijáró elnéző bohózat vagy gyilkosabb szatíra tanúi vagyunk. A „kutyát" játszó Fülöp Zoltán alakítása az utóbbira utal (a lumpenproletárság számos visszataszító tulajdonságát markánsan jelzi), a házbizalmi „elvtársak" burleszk jelenléte azonban kioltja a mélyebb gondolatokat. Így a kidolgozott részletek ellenére is üres maradt az előadás.

Mint műegésznek a marosvásárhelyi Albee-előadásnak nem lehetett ellenfele. (A komáromiak parallel produkciójáról nem szívesen ejtenék szót. Ha egy rendező ennyire képtelen elolvasni egy darabot, akkor az előadást, ha már mindenképpen be kellett mutatni, nem szabad fesztivál-ra vinni.) *A Nem félünk a farkastól* Mircea Cornişteanu rendezésében az a hagyományosan „klasszicizáló" színház, amelyben jelentős színészegyéniségek személyiségükkel töltik ki a mű kereteit-persze adott esetben nemcsak keretekről. hanem az „amerikai álom" ugyancsak klasszicizálódó, a lélektani realizmus hagyományából táplálkozó drámai alkotásáról van szó. Manapság elszoktunk attól, hogy akár egy négyszereplős darabot is optimálisan lehessen kiosz-

Ács Alajos (Professzor) és Fülöp Zoltán (Galamb) a Kutyaszívben

Farkas Ibolya (Martha) és Lohinszky Loránd (George) a vásárhelyi előadásban (Hosszú János felvételei)

tani. Igaz, nincs minden színházban egy Lohinszky Loránd - csak Marosvásárhelyen van. Lohinszky kivételes formátum, ereje teljében lévő nagy művész, aki magához hasonítja és tökéletesen kitölti a szerepet. Az a George, akit játszik, a moralista tehetetlenségétől szenved; nem tudni, hogy frusztráltsága és erkölcsisége milyen viszonyban van egymással, s ez a titok sajátos aurát teremt alakja köré. Finom intellektusa és racionális férfiassága megfelelő ellenfél-re talál Farkas Ibolya vad, nyers, közönséges - és mégis „professzorlánya" - Marthájában. Párosukban ott a strindbergi eredet; gyűlölködésükben végig jelen van az örökös és visszavon-hatatlan egymásra utaltság. Fodor Piroska és Györffy András összehangolt kettős szólama egészíti ki a mesterkvartettet. A négytételes szonátát láthatatlanul vezényli Cornişteanu, a karmester.

Ilyen egyszerű a színház.

BÍRÓ BÉLA

AZ ÁRNYÉK LÉLEKTANA?

EGY SEPSISZENTGYÖRGYI ELŐADÁSRÓL

Jevgenyij Svarc *Árnyék* című drámájának egyik magyar kritikusa azt hányta a szerző szemére, hogy a darab mesének túlságosan valóságos, valóságnak túlságosan meseszerű. Ez az észrevétel, ha nem elmarasztalásként, csupán ténymegállapításként regisztráljuk, a svarci szürrealizmus frappáns jellemzéseként is fölfogható. Svarc olyan világot teremt, melyben a mese valóságosabb a valóságnál. Az Árnyékvilágában a hajmeresztő képtelenségek mindennaposak, egy-egy hétköznapi szó vagy cselekedet pedig a fantasztikum benyomását kelti. Itt az esetlegesség a szükségszerű, az abszurditás a logikus.

A stílus

A részletek nem csupán valósághűek, de gyakran a fotográfia precizitásával vetekszenek, a kontextus azonban, melyben megjelennek, teljesen irreális. Akárcsak Salvador Dali képein. A cinema verité eszközeivel rögzített mese teszi az irreálisat valóságossá, a reálisat valószerűtlenné. A lélektani realizmus a paródiával, a habkönnyű játék a politikai szatírával, az álom a véres valósággal, a mese a személyiségfilozófia és a kulturális antropológia metafizikájával keveredik. S a heterogénnek tűnő elemeket az orosz imazsiniszta-szürrealista stílus egyik legfontosabb vonása, a humor fogja egységbe.

Különös ez a mesevilág. A főhős hercegnőt hódítani küldi árnyékát, s az nem csupán meghódítja, de el is hódítja tőle a nőt, sőt önnön tulajdonosát is vérpadra küldi. Nehéz ennél képtelenebb történetet elképzelni. És mégis az ember szinte meg merne esküdni rá, hogy magát a valóságot látja. Svarc meséjének ugyanis nincsenek csak gonosz és csak jóságos, csak tisztességes és csak tisztességtelen hősei. Illetve aki van, az kintről, a „valóságból" érkezik (a Tudós és árnyéka), illetve oda távozik (szobalány s talán a Hercegnő is). Az utalás félreérthetetlen: a valóság csupán az álmokban létezik. S az oda való eltávozást (a csodát) ugyanúgy angyali üdvözlet előzi meg, mint a mennybemenetelt. (Annunciáta, így hívják a hősünkkel majdan a valóságba távozó mesebeli szobalányt.)

A mesében minden bonyolultabb, áttekinthetetlenebb, kuszább, minta valóságban. Egyszerű, áttekinthető és racionális történet csupán meseország határain túl képzelhető el.

Svarc a konfliktus ábrázolásakor a klasszikus drámai helyzet újjáteremtésének jól bevált modernista fogását alkalmazza: a főhős személyiségét ellentétes komponensekre bontja, s a fiktív „főszereplő" belső konfliktusát objektív drámai helyzetben bontakoztatja ki. A szituációban a „jó" és a „rossz" kerül ily módon szembe egymással. Az eljárással együttjáró leegyszerűsítést, a démonizáló-angyalizáló tendenciákat Svarc - szintén a modernista tradíció szellemében - a főszereplőpárost körülvevő mesevilág kíméletlen, már-már abszurd realizmusával ellensúlyozza. E mesevilág hősei éles szemmel megfigyelt, konkrét valóságelemekből megkomponált, gyakran a fantasztikumig ellentmondásos figurák.

Svarc mintegy visszájára fordítja a mesei ábrázolás alapmódszerét: szovjet típusú mesevilágát par excellence „realista" hősökkel népesíti be, s a kívülről, mintegy a „valóságból" érkező hőspárost teszi meseszerűvé, egyoldalúan stilizált jellemmetaforává. Ennek a tudatos megfordításnak a darab stílusa szempontjából meghatározó jelentősége van. Az a sajátos szürrealizmus, amely a Svarc-drámát olyannyira újszerűvé és modernné teszi számunkra, éppen e megfordítás logikájából fakad. A főszereplők Svarcnál drámai hőssé növelt mesefigurák, akiket a szerző a sarkításra alapozott ábrázolásmódnak ugyanazokkal az eszközeivel jelenít meg, mint

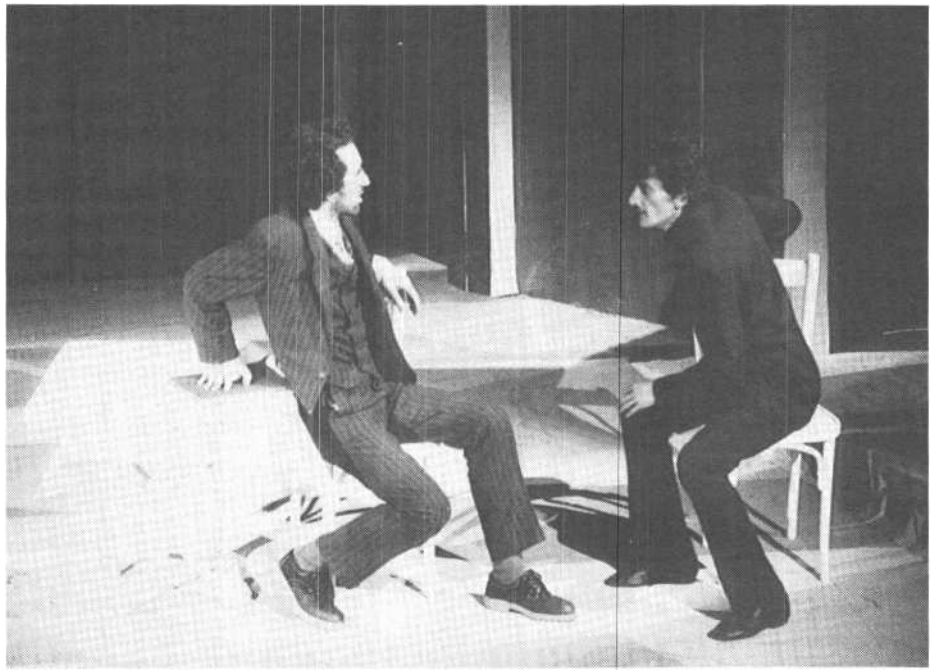
az epizódszereplőket. Legfontosabb vonásuk tehát a stilizáltság. Ha a rendező ezt a tényt nem tudatosítja, ha nem törekszik a főhőspáros és a mesevilág egységes ábrázolására, nem csupán a stílus válhat heterogénné, hanem a svarci alapgondolat is veszíthet erejéből.

Van azonban egy másik veszély is, melyet a rendezőnek el kell kerülnie, az ugyanis, hogy a mellékszereplők ábrázolásában - legalábbis látszatra - érvényesülő „lélektani realizmust" (lásd: Hercegnő, Orvos, Slágerénekesnő, Annunciáta) a főszereplőpárosra is kiterjessze. Ez esetben ugyanis az utóbbiakat „az árnyék is ember" realisztikus szentenciájának jegyében kell színpadra fogalmaznia. Ehhez a törekvéshez a szövegben bőségesen találni fogódzókat, hiszen azok az érvek, melyeket az Árnyék önnön cselekedeteinek motiválására felsorakoztat, enyhe interpretációs önkénnyel akár realista lélektani motívumokká is átértelmezhetőek.

Az Árnyék ugyanis valóban reflektál önmagára, vannak bizonytalan pillanatai, cselekedeteit igyekszik legitimálni, a Tudóshoz fűződő viszonya kétértelmű: utálja, de annak is tudatában van, hogy sorsuk rejtett szálakkal összefonódik. Ezek a vonások azonban csupán hiteles gonosszá, emberben megtestesült ördöggé teszik, olyan lénnyé, aki több a rossz steril szimbólumánál. Valódi vívódásokról, belső konfliktusról azonban az ő esetében sem lehet szó.

Az ilyen értelmezés szerkezeti okokból is tarthatatlan lenne. Ha az Árnyékot egyfajta III. Richárd-szerű figurává árnyaljuk, olyan távlatokat nyitunk meg, melyek fölborítják a drámai egyensúlyt, hasonló árnyalásra ugyanis a Tudós esetében nincs lehetőség. A Tudósnak ugyanis nincsenek negatívnak ábrázolható vonásai. Ha a rendezés ragaszkodik a lélektani realizmushoz, a Tudós esetében a hiányzó „árnyalatokat" csakis látszattulajdonságokkal, egzaltáltsággal, túlérzékenységgel, stb. pótolhatja.

Groteszk vonások persze a svarci alakra is jellemzőek. Az író nem véletlenül választ hőséül tudóst, hiszen a tudós társadalmilag rögzült típus-rajzához kapcsolódó sztereotípiák - rövidlátás, szórakozottság, valóságérzék hiánya, jóhiszeműség, naivitás, stb. - valóban elengedhetetlenül szükségesek ahhoz, hogy a színpadi figurává konvertált Jóságot emberileg hitelesen jeleníthesse meg. Ha a rendező és a színész nem érik be e sztereotípiák játékosan-ironikusan stilizált megjelenítésével és ragaszkodnak egy másfajta, úgymond, lélektani hitelességhez, valóban nem marad más választásuk, mint hogy a Tudóst is „lélektanilag bonyolult" személyiséggé tegyék, hasonlatossá az egzaltált, labilis idegzetű hercegkisasszonyhoz, akinek személyiségében az ellentétes vonások szervetlenül keverednek egymással. (Ezt a szervetlenséget Zborovszky Andrea kitűnő beleérzéssel, éles hangulat-, illetve hangnembeli váltásokra alapozott technikai megoldásokkal jeleníti meg, bár a próbák és az egyik utolsó előadás közti periódusban az ő alakítása is jól érezhetően a lélektani stílus felé mozdult el.)



Váta Loránd (Tudós) és Pálffy Tibor (Árnyék)

A valóban mély belső válságot megélő, lélektani értelemben tehát drámainak tűnő figurák, az Orvos (Debreczy Kálmán-Szakács László) és a Slágerénekesnő (Albu Annamária) félreérthetetlenül csehovi parafrázisok, Csehov bizonyos mértékig szintén parodisztikus jellegű szenvedő alakjainak egyértelmű paródiává átformált változatai. Nem véletlen, hogy e figurákkal sem a rendezőnek, sem a színészeknek nemigen van mit kezdeniük.

Hogy a lélektani realizmus mennyire hiányzik a darabból, arra az első felvonás szolgáltatja a legmeggyőzőbb érveket. A főhős személyiségének elvben a teljes első felvonáson át „összetettnek" kéne lennie. Az Árnyék még nem vált le róla, nem szakadt ki belőle, személyiségében tehát az ellentétes komponenseknek együtt, egyidejűleg kéne jelen lenniük. Csakhogy nincsenek jelen. A Tudósnak egyetlen olyan szava, gesztusa sincs, melyet a személyiségében lappangó Árnyéknak, a „rossznak", a „gonosznak" tulajdoníthatnánk. Sőt a környezet is kizárólag a „jót" látja benne, méghozzá egészen hangsúlyosan, replikaszinten is.

A „főhős" személyisége nyilvánvalóan már a játékot megelőzően komponenseire hasadt. A mese világába - tudósként -- a pozitív komponens érkezik meg. Az első felvonás végén tehát nem a Tudós személyisége hasad ketté, hanem a pozitív komponens antiszimmetrikus tükörképe lép be a színpadra, egy olyan pillanatban, amikor villanásnyi időre a Tudós is úgy érzi, egyedül nem boldogulhat, önnön sötétebb énjét kell segítségül hívnia. Az Árnyék, aki a Tudós minden pozitív vonását negatív személyiségjegyként jeleníti meg, nem „kimegy" a világba, ahogy azt a felületes értelmező vélhetné, hanem mintegy „bejön" oda.

Ezt az értelmezést az előadás képileg is meg-jeleníti. A belőle fakadó konzekvenciákat azonban nem vonja le, ami nagymértékben tompítja a hősök szembenállását, aláássa a drámai konfliktust.

A rendezés az előadás konfliktusát a hiteles és hiteltelen személyiség ellentétére alapozza, pedig Svarcnál a Tudós semmivel sem hitelesebb személyiség az Árnyéknál. Még látszólagos „hitelessége" is csupán antiszimmetrikus tükörképe a hitelesség árnyékra jellemző hiányának. A hiteles emberi személyiség az árnyék és az antiárnyék (a Tudós) személyiségjegyeinek egyfajta egysége lenne. De épp ennek az egységnek az eltűnése az, amiről a modern dráma, egyebek közt, Svarc mesejátéka is szól.

Lélek és ábrázolás

Bocsárdi László a Svarc (de jobbára az előadás színészei) által (is) briliánsan ábrázolt mellékszereplőkben: a Pénzügyminiszterben (Botka László), a Fogadósban (Darvas László), a Zsurnalisztában (E. Szabó Lajos) pusztán az epizódszereplőt és nem a darab tulajdonképpeni stílu-

***Pénzügyminiszter:* Botka László**

sának hordozóit látja meg. Nem jön rá, hogy az *Árnyékot* egyfajta lélektani drámaként színpadra vinni nem kisebb képtelenség, mintha valaki a Kopasz *énekesnőt* akarná szalondrámaként előadni.

A „lélektani hitelesség" így aztán magát az előadást teszi lényeges vonatkozásaiban hitel telenné. A két főszereplő „belső drámája" - minthogy nem létezik- mégoly leleményes rendezői és színészi munkával sem jeleníthető meg. Ha a rendező és a színészek komolyan törekszenek erre, az ábrázolási eszközöknek fokozatosan öncélúakká kell válniuk, a tulajdonképpeni - abszurdba hajló - drámát maga alá kell temetnie a nem létező lélektant „ábrázoló" gesztuskavalkádnak.

Az erős jelképi tartalommal telített, telitalálatszerű svarci stilizálást (lásd „élvhajhász" Pénzügyminiszter, aki úgy „hódítja meg" a Slágerénekesnőt, hogy - mozgásképtelen lévén - pózait is az őt hurcoló testőröknek kell beállítaniuk) háttérbe szorítják a folyton megtörő lendületfutamok, a vízszintes és függőleges teret betöltő (a két főhős folyton székek, asztalok, ágyak tetején ágál), jól átgondolt és látványosan megkomponált, de önmagán kívül semmit vagy majdnem semmit nem jelentő s ezért túlbeszéltnek, túlfeszítettnek tűnő koreográfia.

Azokban a jelenetekben, melyekben a két főhős megjelenik mindenből több van a kelleténél. A legkirívóbb példák:

Az előadás négy órájának jelentős részét a heverőn való hanyatt fekvések, a takarón végzett vissza-visszatérő babramunka, a színpad bizonyos pontjai közti menetrendszerű ingázás műveletsorai töltik ki. A főhős alakítása hemzseg a jól kivitelezett, de jobbára jelentéstelen, semmit-mondó vagy túlbeszélt „játékoktól".

Az Orvos kérdésére - hogy érzi magát - a Tudóst alakító Váta Loránd ugrálni kezd: „ - Teljesen egészséges vagyok". Ami annál fölöslegesebb, mert ezt a jelenetet egy valóban jelentéses, jól vizualizált jelenet követi, mikor is az Orvos naiv-védtelen páciensével a legyintést és a vállvonogatást gyakoroltatja.

A Tudós a palotában az Árnyékkal való találkozás előtt látványosan a cipője talpán nyomja el cigarettáját, s a csikket zsebre vágja. A jelenet, már csak a nézőben felkeltett nyugtalanság miatt is (hátha nem aludt el teljesen), kitűnően alkalmas arra, hogy jelképes jelentést vegyen magára. Igen ám, csakhogy ez a jelenetsor semmit nem jelent, ha csak azt a közhelyet nem, hogy a Tudósa palotában nem érzi otthon magát, nemigen tudja, hogyan kell viselkednie.

S az Árnyék esetében is bőven akadnak üresjáratok.

A második felvonás elején a Főpincért alakító Kalamár György minden ok nélkül folytonfolyvást üti, rúgja a szerencsétlen Árnyékot. Hogy miért? Érthető. Az adott koncepcióban ez a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt kínos epizód az Árnyék lélektanának egyik legfontosabb motívuma, kikell tehát, úgymond, domborítani.

Az Árnyékot megjelenítő Pálffy Tibor egy adott pillanatban az abrosszal porolgatja-törülgeti a Tudós által földre söpört 8989-es dosszié oldalait. Talán azért, hogy érzékeltesse a nézővel, mennyire fontos számára e dokumentum... Csakhogy ez a fontosság a jelenet egyik evidenciája. Kiemelni merőben fölösleges, pusztán a mélyebben fekvő lényegről terelheti el a figyelmet.

A Hercegnő elcsábításának nagyjelenetében az Árnyéka lány éjszakai álmait mondja el. A je-

lenet logikája szerint valósággal behatol a lány tudatába, szinte a bőre alá férkőzik, hipnotizálja. Pálffy azonban a mellettük álló fémvázas bádogasztalra ugrik, s annak bizonytalan, remegő lapjáról próbálja lenyűgözni a lányt. Hogy mit jelent mindez? Nehéz lenne megmondani, mert a jelenet lényege éppen a fokozódó magabiztosság, a jól kalkulált, hideg fejjel irányított csábítási manőver. A virágok boszorkánykörébe vont lány hiába próbál menekülni, a legintimebb titkait is ismerő Árnyék jól érzékelhető örömmel, a magabiztos romlottság kéjével vonja egyre szorosabbra a hurkot áldozata köré. A jelenet elejétől, amikor is - még a félszeget játszva - a szék karfájának védelméből beszél a magabiztos, parancsoláshoz szokott hercegkisasszonnyal, a szerepek mindinkább felcserélőnek... Ebben a jelenetsorban sem a remegő asztallap, sem a szereplők alá-fölé rendeltségét sugalló térbeli pozíció nem játszik szerepet, tehát - az Árnyék lélektana jegyében - ismét a lényegről, a rontás sátáni gyönyöréről tereli el a figyelmet.

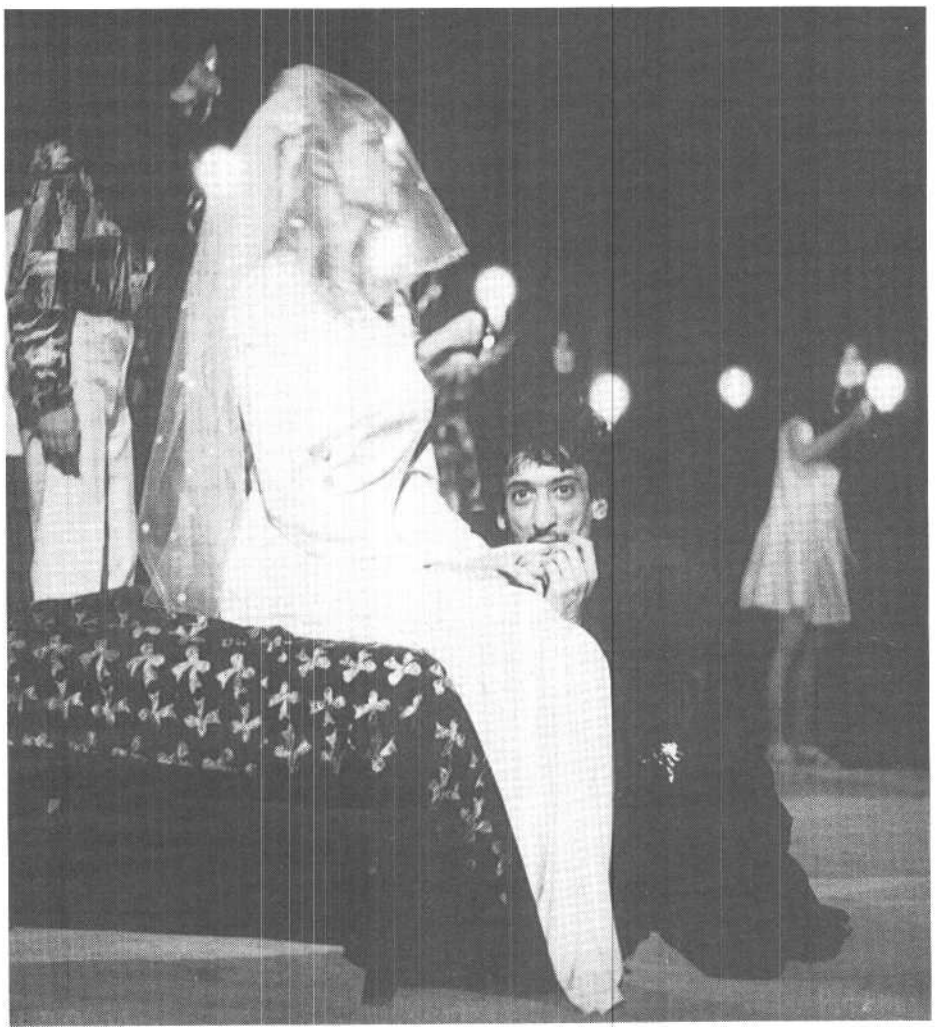
Arról nem is beszélve, hogy a főszereplők és környezetük zaklatott lelkiállapotra utaló ide-oda rohangálási auditív effektusaikkal, a színpad újra és újra feldübörgő deszkáival is csupán a néző figyelmét oszthatják meg, terelhetik át a jelentés nélküli mozzanatokra. Ami annál is zavaróbb, mert a rendezés az előadás hangzásvilágát is kitűnő érzékkel és nagy műgonddal tervezi meg.

Tér és idő

Bocsárdi László nem mindennapi tehetséggel megáldott alkotó. Kevés olyan előadást láthattunk a sepsiszentgyörgyi színházban, melyben ilyen erőteljesen érvényesültek volna a vizuális és auditív effektusok, mely ennyire jól megtervezett és átgondolt színpadi térben és időben bontakozott volna ki.

Bocsárdi biztos szemmel fedezi fel a dráma legbensőbb lényegét kifejező, tökéletesen szimmetrikus színpadkép (Dobre-Kóthay Judit kitűnő munkája) kínálta lehetőségeket, a jobb és a bal oldal átgondolt „szereposztásban" váltakozik, hogy aztán a főhősöket szinte egybeolvasztó bírkózás mesterien megoldott nagyjelenetét a szín-padi háromszög csúcsában helyezze el, abban a pontban, ahol a dráma erővonalai keresztezik egymást, ahol az ellentétes jellemkomponensek ismét egyetlen testtélélekké olvadnak össze.

Az első felvonásban ugyanitt pillantjuk meg a Hercegnőt is, akinek alakjában szintén az alapkonfliktus komponensei futnak össze, s elegyednek - mint láttuk - szervetlenül, s aki a játéktérbe lépve szintén megkettőződik, lényének pozitív tükörképe (mintegy angyali mása) mindinkább a cselédlány, Annunciáta alakjában dereng fel.



Zborovszky Andrea (Hercegnő) és Pálffy Tibor (Hosszú János felvételei)

E háromszög láthatatlan szögfelezője nemcsak a színpadot osztja szimmetrikus oldalakra, de a játék maga is e láthatatlan szögfelező két oldalán, jól átgondolt szimmetriában szerveződik. Az első és a harmadik felvonás legfontosabb bútordarabja a heverő, melynek még a felezővonalhoz viszonyított hajlásszöge is szimmetrikus, attól függően, hogy a Tudós vagy az Árnyék dominálja-e a jelenetet, a színpad jobb, illetve bal oldalán jelenik meg.

S a szerkezet nem csupán a térben, az időben is szimmetriákra épül. A második felvonás jobb oldali, virágokból rajzolt boszorkánykörére a harmadik felvonás bal oldali, gyertyákból rajzolt gyászköre időben is rárímel. Annál is inkább, mivel mindkét helyszín főszereplője az Árnyék.

De az is mély és lényegi jelentést hordoz magában, ahogyan a hangsúly a két felvonás közt a Tudós térfeléről, ahol még az Árnyék is virágokkal manipulál, az Árnyék térfelére tevődik át, a fényből a félhomályba, melyben a nyoszolyát, mint egy halotti ágyat, gyertyák veszik körül.

Az összes igazán súlyos jelenet a jobb első sarokban zajlik. Az Árnyék javára érvényesülő hatalmi aszimmetriát, az elöadás ily módon is egyfajta morális-emberi aszimmetriával ellensúlyozza. Az Árnyék emberi megnyilatkozásai, a Bocsárdi és *a* Pálffy által emberinek és bensőségesnek értelmezett és ábrázolt csábítási jelenet, illetve a Tudós megnyerésére tett kísérlet is ezen az oldalon zajlanak. A jobb első sarokban való (tényleges) megjelenés és a bal első sarokban való eltűnés közt az Árnyék Bocsárdi értelmezésében mintegy önmagától (?) idegenedik el.

Kár, nagyon nagy kár, hogy a színészi játék - téves koncepcióból fakadó - üresjáratai az előadást, főként az első felvonásban, vontatottá, körülményeskedővé teszik, de a következő fel-vonásokban, a mindinkább fölpörgő cselekmény perceiben is gyakran terelik el a figyelmet a lényegről, a kiváló rendezői, díszlettervezői, színészi teljesítmények egész soráról.

Úgy tűnik, a jó dramaturg kiváló rendező esetében sem nélkülözhető...

SÁNDOR L. ISTVÁN

MÁSKÉP(P)

BUKARESTI ELŐADÁSOK

(Első *kép)* Gyülekezik a tömeg. Toporgunk az Odeon Színház bejárata előtt. Egyenként fogják majd a színészek bevezetni a nézőket a játéktérre. Az Amerikából egyetlen előadás megrendezésére hazatért Alexander Hausvater kedveli a különös megoldásokat. Persze minden elem ismerős már valahonnan, de ezek szemtelen elegyítése mégis hatásos keveréket alkot. A szakrális színház, a látványszínház, a mozgásszínház; a groteszk színjátszás és a realista emberábrázolás vegyítése; a provokatív megoldások és a lírai képek váltogatása emlékezetessé tette az elsőnek látott Arrabal-bemutatót. *A bilincsbe vert virágok* hatásos felütése volt rövid bukaresti színházi túránknak.

De most még csak várakozunk. Egyre többen vagyunk. Ez a rengeteg ember mind befog férni? - kérdezzük kétkedve egymástól. Bukarestben általában „dugtig" vannak a színházak - mondja a tolmácslány. (Mifelénk így mondják: dugtig - erősíti meg, mikor rákérdezek. Sepsiszentgyörgyről került a bukaresti színművészeti főiskolára. Egyetlen előadás kellett ahhoz, hogy elhatározza: színházrendező lesz. Tompa Gábor Kopasz énekesnőjét látta egy vendégszereplésen, a szülővárosában. Választott mestere rövid úton kihajította, amikor felvételizett hozzá Kolozsvárra. Most másodéves a bukaresti főiskolán, Cătălina Buzoianu osztályában.)

Magam is úgy tapasztaltam: a közönség valóban vár valamit a színjátszástól. És úgy tetszik, történik is valami Bukarestben. A forradalom után hazatért legendás öregek (Serban, Ciulei) már nem dolgoznak Romániában. De vannak fiatalabb rendezők, tele ambícióval, ötletekkel. Pezsgő, eleven, színes színházi életet sejtek a négy előadás alapján, amelyet láttam. Vagy a szerencsés válogatás látszata csal?

(Második kép) Ülök egy hatalmas térben, figyelem, mi történik körülöttem. Folyik az előjáték. Középen, egy nagy dobogón félmeztelen férfiak vívnak botokkal stilizált harci küzdelmet. Később majd, mikor megkezdődik az előadás, ide ereszkedik alá az a hatalmas ketrec, amelybe a foglyok, a „bilincsbe vert virágok" kerülnek. Egymáshoz fűzött álomjeleneteikben innen lépnek ki egyenként, így idézik fel emlékeiket és fantáziálásaikat: szorongásaikat, vágyaikat és látomásaikat. De most még csak a rémületet sejtjük, ahogy a kemény hangeffektusokból összeállított zörejzene szól, ahogy színészek rohangálnak mindenfelé. Ebben a „rohamtempóban" vezetik be kézen fogva a nézőket. Ők határozzák meg, ki hová ülhet. Akik együtt jöttek, biztos nem kerülnek egymás mellé. Aki feláll a helyéről, arra lecsapnak: újból futnak vele egy kört a sötét folyosón át vissza a félhomályos térbe. A renitenst biztosan máshová ültetik, mint ahová kívánkozott. (Ha valaki elmesélné nekem ezt az előadáskezdést, kétkedve mosolyognék ezeken az „alternatív" ötleteken. Túl direktnek találnám, ha a rendező ezzel a módszerrel kívánná megteremteni egy fegyház hangulatát. Ott, Bukarestben azonban egyáltalán nem volt ilyen érzésem. Feszülten figyeltem. Vártam, mi következhet mindebből.) Időnként katonák masíroznak át a színen. Később néhányan lányokat kergetve visszarohannak. Leteperik áldozatukat a földre, erőszakoskodnak vele. A közösülést imitálják. Úgy csinálnak, mintha... Megnyugszom. Mégiscsak színházban vagyok.

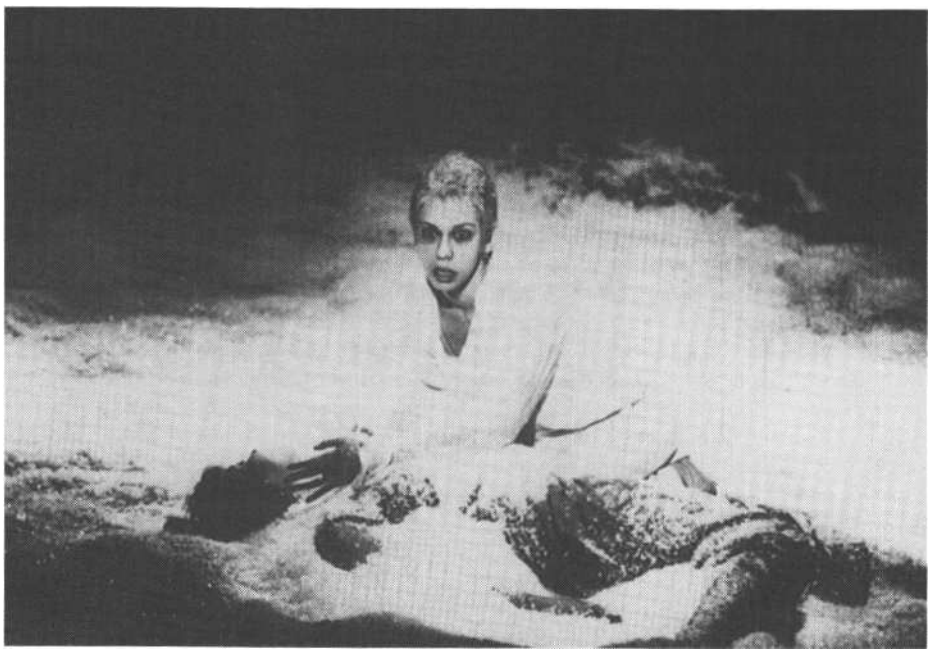
A színpadon van berendezve mind a nézőtér, mind a játéktér. Különálló szigeteket alkotnak, a székek és a különféle díszletelemek jelölik ki a különböző helyszíneket. Ezek egyúttal az előadás stílusrétegeit is meghatározzák. Az egyik sarokban egy lokál színpada. Idézőjeles jelenetek, a tömegkultúra ironizált formáit idéző játékok színhelye lesz ez. Nem messze tőle meredek sötét fal. Furcsa, érzékletes képek születnek majd itt, a posztmodern látványszínházra utal, ahogy a falon függő szereplők azt a képzetet keltik, mint-ha az ágyon fekve felülnézetből látnánk őket. Máskor a fal hasadékaiban szürreális látomások jelennek meg. Vele szemben, a színpad túlsó végében emelt tér. Sín vezet a magasban álló, vesztőhelyre emlékeztető szerkezethez. Szakrális utalásokkal teli, ritualizált jelenetek játszódnak le majd itt. Középen egy rácsos ajtóval elválasztott kifutó. Valóságos találkozások személyes dimenzióit hangsúlyozzák az itt zajló jelenetek. Az egész teret betölti a katonák drabális mozgása - a némileg stilizált naturalizmust is bevonva a játékba. Groteszk hatása van annak, ahogy különböző bizarrul használt, furcsa szerkezeteket görgetnek be, alkalmaznak az agitatív jelenetekben.

Néhány nap múlva eszembe ötlik, hogy hagyományos módon használt színházi teret nem is láttam ez alatt a két nap alatt. Egyik előadás sem vállalta a kukucskaszínpad konvencióját. Talán ebből is adódik a román színjátszás ereje: nem kötött a színpadi tér, kötetlen az a játékkonvenció is, amelyre az előadások épülnek. A játékmód, a stílus itt sosem evidencia. Folyton felülbírálandó, alkalmilag újból és újból megteremtendő az a forma, amely a játékot szervezi. A darabértelmezést elsősorban nem a szerepértelmezések közvetítik, hanem az a stílus, amely meghatározza a játékot. Az előadások mindegyike - némelyik eklektikussága ellenére is - erős formaérzéket tanúsított.

(Harmadik kép) A hófehér színpadon fehér ruhás szőke alak áll. Ég felé emeli a kezét, erre megindul a hóesés. Maga is ámulva vizsgálgatja a természeti jelenséget. Leveszi a cipőjét, és óvatosan belelép az egyik hóbuckába. Tetszik neki a játék. Aztán lehajol, és maga fölé szórja a hópelyheket. Kezdődik a varázslat. A havazás hírére előrohannak a többiek is, a történet későbbi szereplői. Táncolnak, meghempergőznek a hóban, ölelkeznek, hógolyózni kezdenek. Felszabadult örömünnep zajlik. (Ezt erősíti meg a háttérben szóló barokk zene is.)

Hatalmas varázslat született Alexandru Darie rendezésében a *Téli* regéből a Bulandra színpadán. Valóságos téli álom. Akik belefeledkeznek a

Jelenet a Bulandra Színház Téli regéjéből



hóesés mámorába, csak későn eszméinek, milyen fagyos is ez az égi csoda. Milyen rémületes titkokat is rejtegetnek az álmaik. Ezt sejti meg Hermione, ahogy a fehér ruhás alakra pillant. Az idő együttérző, mégis rideg törvényeit sejti meg benne: a tündéralak kiveszi kezéből tükrét és lefelé fordítva lóbálni kezdi, mintha ingaóra ütéseivel mérné ki a sorsot. Aztán álmot bocsát a terhes királynőre, lássa meg, mi várhat rá és gyermekére.

Később Leontes is álmodik. A hóban elnyújtózva megálmodja, miképp pusztul bele ártatlanul megvádolt felesége a szülésbe. A háttérből vádlón vezeti felé a gyötrődő Hermionét a fehér ruhás időtündér. Öleli, félti, nyugtatja. Darabos, nyugtalan mozdulataikat a háttérből szóló feszült, szaggatott barokk zene a szenvedés koreográfiájává erősíti. Lassan aláhanyatlik a királynő elgyötört teste. A fehér ruhás alak kétségbeesetten tartja karjaiban az áldozatot. Aztán havat szór rá, eltemeti a holtat. A háttérben a király fekszik ugyanilyen pózban. Sötét ruhás alakok vették körbe, s elvégezték vele is a kegyeletes aktust. Egyetlen rögeszme végeredményeként két holttest a hóban.

Nagy öröm volt látni a Bulandra varázslatos előadását, annak ellenére, hogy a produkció második része kevésbé fantáziadús, a végét pedig kifejezetten elnagyoltnak érzem. A befejezés nem oldja meg, nem zárja le mindazokat a képi és gondolati motívumokat, amelyek átszövik az előadást.

(Egy emlékkép) Egy héttel bukaresti látogatásunk előtt a brassói színházban is jártunk. Bulgakov darabjának, a Bíborszigetnek a bemutatóját néztük meg. Néhol ötletes, de többnyire fantáziátlan az előadás. A színészek a főszereplői. Rájuk is jellemző az a bájos természetesség, kötetlen játékosság, amely a román előadások többségén megfigyelhető. De játékuk felületesnek tűnt; az egész előadást valami szelíd ripacséria határozta meg. Átlagos vidéki színház - gondoltam a brassóiról. Ha ilyen előadásokat látok, más összkép alakul ki bennem bukarestben is. Biztos, hogy más a román színjátszás, mint a magyar, de átlagában aligha jobb.

(Negyedik kép) Akár képeslap is lehetne. Egy modern színház belső terét ábrázolja. Alig egy évtizede készült el a bukaresti Nemzeti Színház új épülete. A nagyromán szocialista gigantománia jele a hatalmas nézőtér és a rendkívül nagy méretű színpad. Első ránézésre az utóbbi bejátszhatatlannak, az előbbi megtölthetetlennek tűnik. (Az enyhén emelkedő széksorokban kb. ezernégyszáz embernek jut hely.) És láss csodát: ez a színház is „dugtig" van. Még oldalt is

George Calin (Romeo) és Teodora Cimpineanu (Júlia) a bukaresti Nemzeti Színház előadásában

rengetegen állnak. Itt nem lehet normális előadást tartani - gondolom a visszafogottan díszített modern hodályt nézegetve. Néhány perc múlva bebizonyosodik, hogy tévedtem. Beatrice Bleont *Romeo* és *Júliája* betölti a hatalmas szín-padot és magával ragadja az óriási nézőteret. Az előadással érezhetően együtt lélegzik a közönség. Nagy csöndek, hatalmas nevetések tagolják a játékot. Az első pillanattól kezdve úgy érezzük, varázslat *résztvevői* vagyunk. Önkéntelen reakcióként majd' mindegyik jelenet nyílt színi tapsot kap. Mindez nem töri meg az előadás ívét, épp ellenkezőleg, szinte szárnyaló lendületet ad a játéknak.

Bájosan kamaszos, fiatalosan tiszteletlen, szemérmetlenül kötetlen szemléletű Beatrice Bleont előadása. A frissen diplomázott rendezőnőt szemmel láthatóan nem feszélyezi semmiféle konvenció. Nem érdekli a darab előadásmódjához, értelmezéséhez tapadt egyetlen hagyomány sem. A fantáziájára hagyatkozik, eredeti játékötleteire, koreográfusi hajlamaira, képalkotó képességére. Bátran használ fel első hallásra elképesztő megoldásokat, friss szemmel fedeztet fel új összefüggéseket. (Ruszt József független színpados Romeo és *Júliája* volt hasonló szellemű, még ha egészen más játékstílust is valósít meg a két előadás.)

Ebben előadásban például nincs erkélyjelenet. Nem is lehetne, hisz - akárcsak Ruszt - Beatrice Bleont is egyszintes üres térbe helyezi a cselekményt. A rendezőnő díszlet helyett külön-féle világítási megoldásokkal tagolja az óriási színpadot. Az utcai jelenetekben szimultán történések töltik meg a teret., a belső helyszíneket viszont változó színű fényfolyosók, különféle nagyságú fénykörök jelölik ki. (Ez a megoldás megteremti a fénnyel kiemelt helyszínek intimitását.)

Pontosan kidolgozott fénydramaturgia működteti az előadást, amelyben fontos szerepet kapnak az árnyjátékok. Ilyen az esküvői kép is. A mérhetetlen magasból aláhullott vásznat Lőrinc barát hatalmas árnyéka tölti ki. Mellette, kétoldalt két apró emberi alak kontúrja. Félénken nyúlnak a hatalmas tenyér felé, mely össze-

kulcsolja piciny kezeiket. Azt érezhetik, milyen elveszettek ebben az űrben, mennyire ki vannak szolgáltatva a föléjük magasodó erők gondviselésének. De ha ily kegyesek az égi hatalmak, hogy egymásra bízhatják sorsukat, nem maradhatnak sosem árván. Ezt kéri számon később Romeo, mikor Júliája felől hírt várva Istenhez imádkozik. Ezért szalad Júlia is Lőrinc baráthoz segítségért, mikor a szülei máshoz akarják kényszeríteni. Árnyjáték teszi láthatóvá a szerzetes által kínált szer hatását. Lőrinc barát hirtelen el-tűnik Júlia szeme elől, majd az újból aláhulló vászon mögött sejlik fel alakja. Mintha átlépett volna az életen túli tartományokba. A fényeffektusok azt a látszatot keltik, mintha a szerzetes egy-re beljebb hatolna az ismeretlen birodalmában. Ide hívja a lányt is, akinek nincs más választása, mint utánaeredni. És amikor maga is átkerül a túloldalra, beleborzong abba a magányba, amely

Claudiu Bleont (Mercutio) és George Calin a Romeo és Júliában

odaát várja. Ez a látomásszerű kép fölöslegessé teszi azt a hosszú monológot, amelyet Shakespeare adott a halál kísértésébe beleborzongó Júlia szájába a szer bevétele előtt. A rendező természetesen ki is húzta a részletet. Egyébként is alaposan megkurtította a szöveget. Természetes következménye ez szemléletének: nagyon keveset bíz a szavakra, rengeteget a látványra. Romeo Veronába való visszaszökése után egyetlen szó sem hangzik el az előadásban. A kriptajeleneteket teljes egészében koreográfia helyettesíti. Romeo már bevette a mérget, mikor Júlia öntudatra ébred. Még egyszer, utoljára találkozik rémült tekintetük. De többé nem maradhatnak együtt. Ernyedten összekulcsolódó kezük halálba zuhanó testük fölé emelkedik.

Az elmaradt erkélyjelenetet kádjelenet helyettesíti Beatrice Bleont rendezésében. Júlia épp habfürdőzik. Tényleg gyerek még, miért szégyellné, hogy szeret játszani. Kabalaállatkáját is megmosdatja. Neki kezd el Romeóról mesélni. Az ismeretlen fiúról, akibe akkor botlott először bele (szó szerint), amikor sárkányt eregetve átrohant a városon. Ezért üdvözölte ismerősként a fiút, amikor az váratlanul felbukkant az esti bálon is. Neki integet titokban, miközben a felnőtt Parisszal kénytelen táncolni. Pedig mindenki láthatná, hogy ehhez a szeles bakfishoz csakis ez a szelíd kamasz illik. Úgy néznek ki máris, mintha testvérek lennének. „Mi az a Montague?" - kérdezi Júlia a játékállattól az ellenséges család fiúsarjáról álmodozva a kádban. „Se kéz, se láb, se kar, se arc, se test" - mondja, miközben a mosdószivaccsal megérinti mondott testrészeit. Ekkor toppan be Romeo. Néhány pillanat múlva maga is a kádban találja magát. Együtt pancsikolnak benne mind a ketten, felszabadultan és ártatlanul. A nászéjszaka, illetve az ezt követő búcsúzás jelenete is átalakul: két boldog, a jövőtől megszeppent gyerek ül összeölelkezve egy szelíden mozgó hintán. Ide szaladt Júlia korábban játszani, mikor az anyja a házasság lehetőségét hozta szóba. Ezt a játékeszközt látjuk az előadás záróképében is: a halott gyermektestek előtt elárvulva ring az üres hinta. (Csak egy-két berendezési tárgyat alkalmaz az előadás. Ezek használatának viszont motívumteremtő ereje van.)

Beatrice Bleont a szimultán történések megszervezésének is nagy mestere. Minden tömegjelenet ilyen: az előadást indító, verekedéssé fajuló vallási körmenet, a bál, Romeo és a dajka utcai találkozása, Tybalt és Mercutio küzdelme. Az utóbbiban egyidejűleg jelennek meg az addig exponált szálak. Paris tűnik fel. Híreket vár tervezett esküvőjéről. A háttérben lepleket mosó lányok kacéran üdvözlik az öntelt grófot. Paris várakozás közben elégedetten vizsgálgatja az esküvő garanciájaként Capuletéktől kapott rubingyűrűt. Peckesen üdvözli a színen átvonuló sötét alakot, Mercutiót. Benvolio szétszedett batárt húz barátja után. A dajkától csenték el első találkozásukkor. Az asszonyság az akkor még díszes járgányon érkezett, hogy hírt vigyen Romeótól Júliának. Mercutióék gátlástalan játéka azonban nem kímélte sem a kocsit, sem utasát. Megjelenik az otromba ábrázatú Tybalt. Romeót keresi, de Mercutio köt belé. Romeo is átrohan a téren. Titkos esküvőjéről érkezik, a dajkát keresi, hogy átvegye tőle a kötélhágcsót. A túloldalon fel is bukkan az asszony, de rémülten menekül, amikor meglátja Mercutiót. És minden egyszerre történik: Mercutio és Tybalt verekszik. A közéjük ál-ló Parisnak is jut egykét pofon, mire a gróf sértődötten elvonul. Romeo a barátját is figyeli, a kötélhágcsót is meg akarja szerezni. Péter vissza akarja lopni a batárt, Mercutio folyton elkergeti, közben meg Tybalttal is évődik. Egyszerre kacagtatóan fenyegető és mélyen nevetséges mindaz, ami történik. A jelenet folytatása is szimultán játék: az előtérben kuporog Júlia. Remegve várja a híreket férjéről. Közben a háttérben lassított, stilizált mozgással zajlik a küzdelem, amelyben Romeo megöli barátja gyilkosát, hitvese bátyját, Tybaltot.

Szigorúbb elemzés számos kifogásolnivalót találna az előadásban: Beatrice Bleont éppúgy nem tudja megoldani, akárcsak a Független Színpad előadásában Ruszt, hogy a huncutjátékosság és az évődő keménység magától értetődően forduljon át feltartóztathatatlan tragédiába. Ez a rétege nem kidolgozott az előadásnak. Több figura értelmezéséből, megformálásából is hiányoznak az árnyalatok. Néhány kulcspozícióban lévő színész alakítása erőtlennek tűnik. Talán túl sok a balettmozgásokat idéző szökellés, taglejtés a játékban. A koreográfia is konzervatív szemléletűnek tetszik. Ugyanakkor az előadás egésze mégis friss, sodró erejű. Összhatásában annyira magával ragadó a produkció, hogy a kritikus úgy érzi, akár hallgathatna is kifogásairól. („Hiába, mégis csak nagy dolog a fiatalság. Rettenetes erőfeszítés, gyönyörű próbatétel" - mondja a barátom, miután megtekinti az előadás Zsámbékon vendégszereplő változatát. A hírek szerint a produkció elnyerte a román színházi fesztivál kritikusi nagydíját is.)

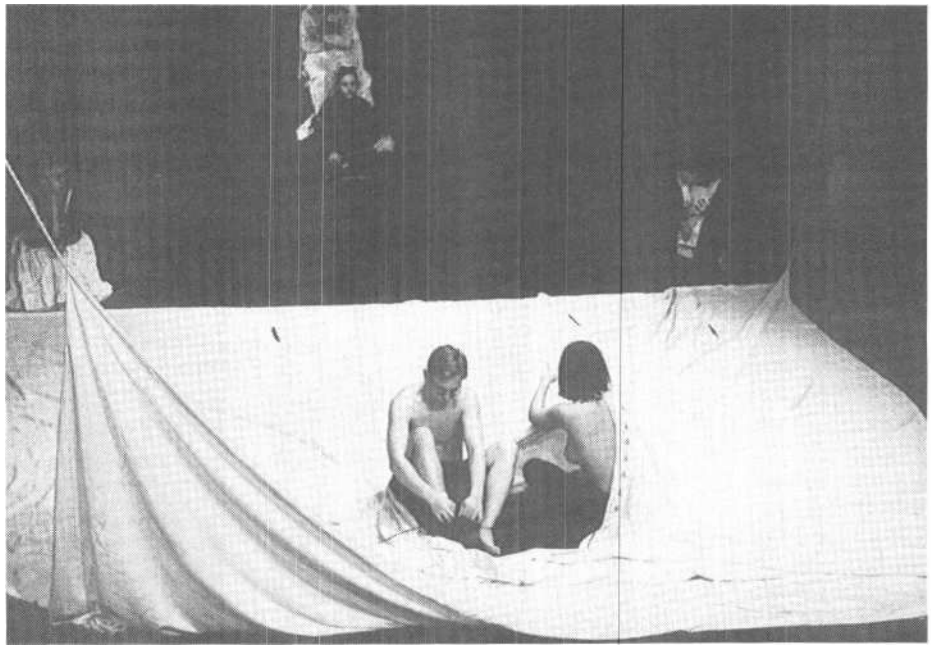
(Ötödik kép) Szürke vásznon rajzolt képkeretben különféle groteszk portrék sorakoznak. Előttük keménykalapos, szelíd fiú téblából. Egy-egy vonást kiigazít rajzain. És ekkor hirtelen megelevenednek a képek. A papírlapokat széthasítva fejek bukkannak elő. A szelíd fiú családjának tagjai ők. Előbukkannak, majd eltűnnek. Hol egyen-ként, hol kettes, hármas csoportokban, máskor meg egyszerre. Megjelenéseiknek éppoly izgalmas aszimmetrikus ritmusa van, mint megszólalásaiknak. A különféle alakok különféle szólamokat képviselnek. Zenei szervezettségű az is,

ahogy bedugják a fejüket a térbe, az is, ahogy beszélnek. Perlekednek, számon kérnek, biztatnak. Érvelnek. Fenyegetőznek és ígérgetnek. Mintha Jacques rémálma elevenedne meg arról, miképp igyekszik magába olvasztani őt a családja, hogyan akarja tévútjainak megismétlésére kényszeríteni a világ.

A bukaresti Nemzeti Színház stúdiószínházában ülünk. Ionesco darabját, a Jacques *vagy a behódolást* nézzük. Lényegében főiskolai vizsgaelőadást látunk. Az osztályfőnök, Gelu Colceag rendezte a remek produkciót. A nyelvi játékokkal, bizarr szófordulatokkal teli darabból az alaphelyzet érdekelte igazán. Nem a szöveg-mondás kérdéseit, a verbális réteg nyelvfilozófiai problémáit akarta megoldani, hanem azt a játékot bontotta ki, építette fel, amely a szituációban rejlik. A konformitás abszurd kényszereit ábrázolta, azt a folyamatot, amelyben a család rögeszmés értékrendjét rákényszeríti az ártatlan gyerekpárra, majd a hiábavaló erőfeszítés következtében egyikük elpusztul. (Véletlen csupán, hogy közvetlenül a Romeo és *Júlia* után hasonló problematikát felvető előadást láttunk?)

Az előadás a Jacques-ot (1950) Ionesco 1951-es darabjával, A jövő a *tojásban* van cíművel egészítette ki. Valóban, mintha egymás folytatása lenne a két szöveg. Az utóbbi ott kezdődik, ahol az előbbi véget ér. Jacques és Roberte házassága után három évvel a család hiába várja az utód születését. Pedig a jövőt biztosítani kell. Újból kezdődik a meggyőzés procedúrája. Rá kell vezetni a fiatalokat, hogy milyen technikával biztosítja az emberiség évezredek óta fajának reprodukcióját. Rá kell ébreszteni Jacques-ot, hogy a férfinak kötelessége kiköltení a jövő tojásait. A fiú azonban nem hajlandó erre. Sem individualistát, sem kollektivistát, sem anarchistát, sem konformistát, sem kommunistát, sem fasisztát nem kíván világra segíteni. Egyik út sem jelenti a jövő ígéretét. Épp ezért kell végül eltűnnie...

Az előadásban megfogalmazott gondolatot azonban nem a szavak, hanem a játékötletek, a formai megoldások, a színjátszás szuverén jelei közvetítik. Az, ahogyan változik a tér, ahogy új és új alakzatot öltve új helyszíneket jelöl ki a szereplők által mozgatott vászon. Az, ahogyan a színészek oldott játékossággal karikírozzák a figurákat, ahogy éles váltásokkal jelzik hangulatváltozásaikat, taktikai megfontolásaik módosulását. Az, ahogy a bájos játékötletek metaforikus jelentést kapnak. (A szülés képe például úgy jelenik meg, hogy a vászon hasadékain keresztül léggömbök gurulnak be a térbe. Ezek jelképezik a (jövő)tojásokat, amelyeket Jacques-nak kellene kiköltenie. A vita hevében természetesen jó néhány luftballon szétpukkan.)



Jelenet a főiskolások Jacques-előadásából (Szabó Péter felvételei)

(Utolsó kép) Hosszú asztal, rajta bor, kenyér, tányérok. Körülötte fiatalok. Éppen vacsoráznak. Éjjel két óra van. Zsámbékon vagyunk. Itt vendégszerepelt a Colceag-osztály, a határon túli magyar amatőrszínjátszók fesztiválján. Nemrég ért véget előadásuk. A Jacques „kistestvérét" is bemutatták: a *Különórát.* Egy másodéves főiskolás rendezte. Ő is Cătălina Buzoianu osztályába jár. Ez is kötetlen szemléletű, eredeti ötleteket tartalmazó, játékos előadás. Szintén szabadon kezeli a szöveget, ismét csak absztrakt, variál-ható térbe helyezi a történetet, a látvány és a játék elsődlegességét sugallja a darabbal szemben.

Túl vannak a főiskolások mind a két zsámbéki előadásukon. Lassan véget ér hosszú utazásuk. Carracasban voltak, aztán New Yorkban léptek fel. Holnap hazaindulnak. Oldódik a feszültség. Énekelni kezdenek. De Colceag rájuk szól. Szigorú osztályfőnök - mondja a tolmácslány, aki az utóbbi néhány napban együtt élt velük. Rendes időben van takarodó, Colceag megvárja, míg elalszanak a tanítványai. Nem engedi, hogy a lányok fessék magukat. Lehet, hogy valóban szigorú osztályfőnök, de remekül menedzseli őket. Figyel rájuk, fontosak egymás számára. Együtt vannak. Minden gesztusukkal azt bizonyítják, hogy a színház mégiscsak közösségi intézmény.

DARVAY NAGY ADRIENNE

UNITEXT

A ROMÁN SZÍNHÁZI SZÖVETSÉG KIADÓJA

1990 februárjában alakult meg az UNITER, a Román Színházi Szövetség, amely nem egyszerűen csak szakmai tömörülés, ha-nem a világhírű román színházművészet sok feladatot felvállaló, kormányzattól fügetlen intézménye, valójában irányítója, menedzsere, arculatának meghatározója. Az UNITER alapításakor még szoros kapcsolatban állotta bukaresti Művelődési Minisztériummal - lévén akkor Andrei Pleşu a kultusztárca feje -, a politikai visszarendeződés azonban nemcsak ártott ennek a jó viszonynak, hanem nyílt ellenállást váltott ki. Az emberi-szakmai irigység kihasználásával ugyanis a politikai hatalom régi-új percemberkéi minden módon megpróbálják ellehetetleníteni a színházi szervezet tevékenységét, szűkíteni hatáskörét. Szerencsére nincsenek könnyű helyzetben, hiszen az UNITER nem-

zetközi kapcsolatrendszere segítségével nemcsak a román színművészet üstökösként berobbanó, ám csillagként állandósult népszerűségét alapozta meg a világban, hanem ez úton a politikai praktikák - ha a gyakorlatban nem is mindig orvosolhatók, viszont - hamar nemzetközi publicitást kapnak. Az európai színházi szervezetek tagjainak közös állásfoglalását, tiltakozását váltották ki például a kormányzat olyan intézkedései, mint az UNITER által támogatott neves személyiségek gyors és jogtalanleváltása a színházak élérő, produkciók létrejöttének mesterséges akadályozása, előadások levétele a műsorrendről vagy a Színházi Szövetség kirekesztése az általa kitalált és mindeddig koprodukcióban szervezett I. L. Caragiale Nemzeti Színházi Fesztivál tavalyi megrendezéséből. (Minderről lapunk idei, márciusi számában Supporták mindig lesznek címmel már beszámoltunk.)

A román hatalom intézkedéseire adott válaszképpen az UNITER Szenátusa 1994. október 20-i, rendkívüli ülésén úgy döntött, hogy nem delegál zsűritagot, és az általa alapított díjat is visszavonja - amit a legeredetibb produkció nyerhetett volna el - és azt az UNITER Gálán adják majd át. A Román Színházi Szövetség ugyanis minden év január utolsó napjainak valamelyikén olyan neves személyiségek jelenlétében, mint például Margit román hercegnő, kiosztja az előző évad legjobb előadásáért, rendezéséért, tervezéséért, női és férfialakításáért, kritikájáért, életművéért, debütálásáért, hang-, illetve tévéjátékáért járó kitüntetéseket. Ekkor hirdetik ki azt is, hogy melyik román darabot tartják az év legszínvonalasabb új művének, s ez megjelenik az UNITER hivatalos kiadója, az UNITEXT gondozásában.

Az UNITEXT először 1992 júniusában mutatkozott be a nyilvánosság előtt. Élén előbb művészeti tanácsadóként az UNITER akkori alelnöke, Marian Popescu állott, majd e neves kritikus, teoretikus és egyetemi oktató lett a kiadó igazgatója. Marian Popescu munkatársaival együtt több sorozat létrehozását tervezte, hiszen a színházi szövetség - jellegéből adódóan - nagy súlyt fektet színművek mellett, hiánypótló elméleti szakmunkák közreadására is.

A Román dramaturgia című sorozatban mai színművek is napvilágot látnak, köztük „az év legjobb román drámája" is. 1993-ban az előző két év díjnyertes darabjai egy kötetben jelentek meg. A Franciaországban élő Matei Vişniec *Angajare de clown* (Bohócfelvétel) című, háromszereplős színművének sikerét mi sem jellemzi jobban, mint hogy az 1991/92-es évadban több színház műsorán szerepelt; míg az 1964-ben született Alina Mungiu *Evangheliştii* (Evangélisták) című darabja az év egyik legvisszhangosabb botrányát váltotta ki, mert a debütáló írónő sokak sarkára rálépett merész témájú és hangvételű alkotásával. A jóval kevésbé ifjú Iosif Naghiu - akinek első gyűjteményes drámakötete 1969-ben került a könyvesboltokba- 1993-ban *a Spitalul* special(Különleges kórház) című, szintén politizáló darabjával nyerte el az UNITER elismerését. A tavalyi

kitüntetett pedig a fiatalabb nemzedékhez tartozó Răzvan Petrescu Farsa (Bohózat) című, négyszereplős színműve lett.

A legújabb román drámatermés mellett az UNITEXT kötelező olvasmányokat és külföldi drámák román fordításait is közre kívánja adni. Az elméleti szakirodalom gazdagítására visszaemlékezések, esszék, antológiák, dokumentumgyűjtemények megjelentetését tervezik. A Dialog sorozatot eredetileg Cristina Dumitrescu Andrei Şerbanról szóló könyvével akarták elindítani, végül elsőként Miruna Runcan és férje, C.C. Buricea-Mlinarcic interjúkötete jelent meg benne, *Cinci divane ad-hoc* címen. (Talán öt alkalmi találkozásnak lehetne lefordítani, de valójában a cím magyarul nem adható vissza teljes hűséggel, mert a „divanul ad-hoc" a román fejedelemségekben „összehívott államtanács"-ból származik, a divan pedig felidézi a díva szó képzetét.)

A könyv öt, a mai romániai színházművészetet fémjelző rendező portréját rajzolja meg. Az egyes beszélgetéseket lexikon-szócikkszerű pályaképpel indítják, majd a kötet szerzői esszében mutatják be a megkérdezettet. Ebből a rendezőről alkotott személyes benyomások mellett megismerjük a beszélgetés helyét és körülményeit is, amelyek valamilyen formában jellemzik az interjúalanyt. A magnóról lejegyzett interjúk a rendező színházról alkotott néze teit, munkájával kapcsolatos vallomását tartalmazzák, amelyet mottóként egy kiragadott és jellemző idézet vezet be.

Az öt megkérdezett rendező azonos nemzedéket képvisel: a legidősebb 1954-ben, a legifjabbak 1957-ben születtek. Nemcsak a romániai színházművészet vezető személyiségei ők, akiknek hitvallása valamilyen időszakban színházak arculatát határozták vagy határozzák meg, hanem nemzetközileg ismert és elismert alkotók.

Mihai Măniuţiut a budapesti és a brit közönség a Kolozsvári Nemzeti Színházban színre vitt, erősen politikus Ionesco: Különóra-rendezése kapcsán ismerheti, de hírnevét főként a bukaresti Odeonban bemutatott III. *Richárd* alapozta meg. A könyv szerzői 1991 decemberében a rendező könyvtárnak beillő kolozsvári lakásában rögzítették a beszélgetést. A könyvek egyébként is jellemzik Măniuţiu személyiségét, hiszen eddig négy kötete jelent meg; Avram lancuról szóló drámáját pedig osztálytársa, Alexandru Dabija rendezte meg 1978-ban.

A nála egy esztendővel ifjabb Dabija nem erdélyi, Moldvában született, a remek színházzal rendelkező Piatra Neamţon. Az 1993 februárjában vele felvett beszélgetés még a bukaresti Odeon Színház igazgatói irodájában zajlott le, ahonnan Dabiját tavaly nyáron elmozdították. Jogtalan leváltása nemcsak az UNITER, hanem nemzetközi színházi szervezetek tiltakozását is kiváltotta.

Dabijáéknál két esztendővel később, 1980-ban vehette át rendezői diplomáját a kolozsvári Dragoş Galgoţiu, aki a könyv másik négy szereplőjéhez képest kevésbé ismert Magyarországon, pedig színpadfilozófiája, egyéni stílusú előadásai szintén figyelemre méltóak.

Victor Ioan Frunzăt, a Kolozsvári Nemzeti Színház volt igazgatóját ugyanúgy a távollétében mozdították el székéből 1992-ben, mint Alexandru Dabiját két esztendővel később. Frunză általában ellentétes vélemények kereszttüzében áll. Tavaly Marosvásárhelyen összes produkcióját levették műsorról, *Satyricon* című, vitákat kavaró előadása pedig nem vehetett részt a Caragiale Fesztiválon.

1991-ben a budapesti Nemzeti Színházban rendezte meg a *Cseresznyéskertet,* s ennek kapcsán szerzett tapasztalatait is megemlíti a beszélgetésben. Frunzăt annak idején nagyon meglepte, hogy nálunk mennyire ismerik és csodálják a román színházművészetet. A budapesti munka azért is volt számára kedves, mert a romántól eltérő közönséggel ismerkedhetett meg, amely másként reagál a színpadi történésekre, sokkal koncentráltabban figyel - csendben. Egyébként Frunză is rávilágít színjátszásunk jellegzetes vonásaira, nevezetesen, hogy verbálisabb, szigorúbb és kevésbé

látványos, mint a román. Ugyanakkor a színészek mesterségbeli tudása, felkészültsége lenyűgözte. A román rendező azon észrevétele, amelyet 1991-es budapesti munkája alapján tett, 1995-ben már biztosan nem érvényes: „Sok pénzük van az előadások előállítására".

V. I. Frunză osztálytársa, a nála egy hónappal idősebb Tompa Gábor portréja zárja a kötetet. A bevezető esszéből kiderül, hogy Miruna Runcanra az összes megkérdezett közül talán Tompa tette a legmélyebb benyomást. Nemcsak „arisztokratikus eleganciája", „karizmatikus" egyénisége és pontos, azonnal és szó szerint rögzíthető fogalmazása miatt, hanem azért is, mert a magyar rendező „más", és ez a másság előnyt jelent. Tompának ugyanis sikerült tőkét kovácsolnia abból a hátrányból, hogy Romániában kell *magyar* színházat csinálnia. Nála azonban mindez olyan kiegyensúlyozott szemléletté vált, amellyel a történéseket szerves összefüggéseiben képes nyomon követni, s ez az egyéni látásmód nyűgözte le a szerzőnőt. A beszélgetés egyébként 1993 májusában készült, a brit turné előtt, amikor Tompa Bukarestben járt és a Nemzeti Színházzal tárgyalt a *Troilus* és *Cressida* színreviteléről. (Ami végül nem jött létre.) Az interjúban a kérdező által látott, még főiskolásként megrendezett szentgyörgyi *Woyzeck,* illetve a híres A kopasz éneke*snő* című előadások mellett szóba kerülnek azok a személyiségek - elsősorban Harag György -, munkatársak, produkciók, filmek, stílusok, színházi vonulatok, amelyek Tompára hatással voltak. Előadások kapcsán fejti ki saját színpadi látásmódját, terveit; s beszél arról, hogy mit jelent ma színházat csinálni olyan veszélyeztetettségben, amikor a katasztrófa nem időben mögöttünk, hanem térben mellettünk zajlik.

A Tompáról szóló fejezet nemcsak azért érdekes, mert vallomásértékű, s igen szemléletes képet ad egy alkotó művész gondolkodásmódjáról, hanem azért is, mert jelzi a román színházi szakma véleményét a Kolozsvári Magyar Színház igazgatójáról, s azt, hogy milyen helyet foglal el Tompa Gábor, a Bukarestben román színházrendezői diplomát szerzett, erdélyi magyar rendező az ottani színházi életben.

Az UNITEXT tervei között több fontos színházi kézikönyv megjelentetése szerepel. A már említett Şerban-könyv mellett előkészületben van az 1993-as színikritikusi díj győztesének, az UNITER programigazgatójának, Victor Scoradeţnek az 1989 utáni román színházról szóló kötete is.

A sorozatoktól függetlenül 1993-ban adták ki Diana Tihu szerkesztésében az Aspects du theatre *helvetique* (A svájci színház aspektusai) című kétnyelvű, francia és román tanulmánygyűjteményt.

Az UNITER kiadója azonban nem csak könyveket jelentet meg. Az idén májusban jött ki a nyomdából az új, kéthavonta megjelenő színházi folyóirat, a Semnal Teatral (színházi jel vagy tünet) első száma, amely - a főszerkesztő, Marian Popescu bevezetője szerint - esélyt szeretne teremteni a színház lényegének teljesebb felfedezésére. El akarják kerülni, hogy a román színjátszás belemerüljön a „nárcisztikus önimádatba", ezért a szokásos esztétikai, színházelméleti, szociológiai elemzések mellett. az európai színház mind teljesebb megismerése felé is nyitni szeretnének, mégpedig különleges információk, projektek, problémák közreadásával; illetve viták formájában a kiadvány teret ad a párbeszédnek, az ellentétes nézetek ütköztetésének is.

Az első szám nagyon érdekes interjúval kezdődik, amelyben a főszerkesztő a világhírű Silviu Purcăretével beszélget abból az alkalomból, hogy a romániai színjátszás legjelentősebb rendezője 1996-tól a Limoges-i Színházi Központ igazgatója lett. Irina Coroiu részletesen elemzi az interjúkönyv kapcsán említett Dragoş Galgoţiu rendezői munkásságát. Cristina Dumitrescu pedig a pályájának újabb zenitjére érkezett Cătălina Buzoianu két olyan rendezésével foglalkozik, amely a Caragiale Fesztivál nagydíját és az UNITER elismerését egyaránt kivívta. Ezek: *a Sirály* a bukaresti Kis Színházban, illetve a *Dybuk a* Zsidó Színházban.

A Dokumentum-rovatban Adriana Grand díszlet- és jelmeztervező kilenc grafikája szerepel. Ezt vezeti be a képzőművésznő rövid vallomása arról, hogyan látja ő férje és munkatársa, Victor Ioan Frunză betiltott Satyricon-előadásának belső világát. (Adriana Grand egyébként az UNITEXT kiadványainak állandó illusztrátora, grafikai tervezője.)

A folyóiratszám román színjátszással foglalkozó további oldalai az ottani értelmiséget jelenleg a leginkább foglalkoztató kérdést, művészet és politika viszonyát járják körül. Nem véletlen hát, hogy az Antológia-rovatban, ami a színházi gondolkodás jelentős dokumentumai-nak bemutatására szolgál, most Howard Barker *Politika a politikán túlról* című írását közlik annak a Marian Popescunak a fordításában, aki a szerző *Jelenetek egy kivégzésből* című színművét is átültette románra.

E szám vitatémája: „Nehezedik-e ma politikai nyomás a színházakra?" A válaszadók - Victor Scoradeţ, Cristina Dumitrescu, Marina Constantinescu, Doru Mareş színikritikusok; Nicolae Scarlat rendező, a Piatra Neamt-i Ifjúsági Színház, illetve fesztivál igazgatója és Val Butnaru dramaturg, a moldáviai, kisinyovi megszüntetett Ionescu Színház volt igazgatója - egyértelmű igennel felelnek. De kifejtik azt is, miért tartják a politikai pressziót a diktatúra cenzúrájánál is sokkal veszélyesebbnek és károsabbnak. 1989 előtt ugyanis a színház ellenzéki erőt jelentett. Hiába gyilkolt a cenzúra, nagy előadások születtek, az alkotók kötelességüknek érezték, hogy dolgozzanak. Ma viszont mindent a pénz motivál. Emiatt a román Művelődési Minisztérium egyenes úton halad afelé, hogy „propaganda minisztériummá" váljon. A kultúra gazdasági hátterének centralizálásával a legnagyobb csapást mérhetik a művelődési intézmények, így a színházak életére is. Hisz nincs kimondottan „cenzúra", az előadásokat nyíltan nem tilthatják be, „csupán" leváltják a vezetőket, és saját embereiket nevezik ki helyükbe. Az új igazgató pedig leveszi a műsorról a ferde szemmel nézett produkciót, vagy hátráltatja például a szabóműhely működését a jelmezek elkészítése idején, nem ad próbalehetőséget stb. Ráadásul, most már nem primitív pártaktivisták ülnek a hatalom íróasztalainál, akikkel annak idején egységesen szemben állhatott az értelmiség, hanem intelligens, magasan kvalifikált, ravasz kollégák, így a helyzet még visszásabb, amelyet a financiális alapú érdekellentétek tovább rontanak.

Hogy az ankét véleménynyilvánítóinak mennyire igazuk van, azt a szó szerint közölt dokumentumok bizonyítják: a központosításról szóló kormányrendeletek és utasítások, az ellenük tiltakozó UNITER-nyilatkozatok, az UNITER Szenátusának határozatai és levelei, a Caragiale Fesztivál, a Satyricon-ügy és a Dabija leváltása körüli viták bel- és külföldi dokumentumai.

A témát Marian Popescu Szélsőségek a *politikában* és *új színház* keresése című tartalmas írása szintetizálja. (Ez és a Purcărete-interjú angolul is megjelent az angol nyelvű tartalomjegyzék szinopszisa mellett. A szerkesztők ígérik, hogy a jövőben francia nyelvű tartalom és rezümé is lesz.)

A Semnal Teatral - a bevezető ígéretéhez híven - tudósít az európai színházi életről is. Ebben a számban a Theatre/Public 121 1995 január-februári lapjának tartalmi ismertetése mellett, brit és szlovén színházi híreket közöl. Rövid krónika olvasható az Európai Színházak Uniójának milánói fesztiváljáról; és a prágai Jana Machalická az 1989 utáni cseh színházak életéről ad képet.

A folyóirat a régi sokszorosított UNITER-Infót beépítette a lapba, és ebben közli a romániaí társulatok híreit; emellett bibliográfiát találunk az 1992 és 1994 között megjelent román színházi szakkönyvekről; továbbá tizennégy román és külföldi színmű szinopszisát közli.

MARIAN POPESCU

BUKARESTBŐL LIMOGES-BA

BESZÉLGETÉS SILVIU PURCĂRETÉVEL

Az ön craiovai rendezései *értéküktől függetlenül is kivételes figyelmet élveztek a Nyugat* részéről; *mintha a kommunizmus bukása után a Nyugat programszerűen ráhangolódott volna az ön hullámhosszára. Így van ez most is?*

- Így, sőt, az érdeklődés még fokozódott is. Abban a szerencsében volt részem, hogy rendezéseimmel sok helyen megfordulhattam; ehhez valóban szerencse kell, amely csak keveseknek jut osztályrészül. Olyan világ ez, ahová elég egyszer betörni, utána már önműködően nyílnak az ajtók. Másfelől persze a dolog nehezebb is lett, mert az igények és elvárások folyton változnak, az emberek óvatosabbak s egyszersmind telhetetlenebbek is lesznek. Mindenesetre nagy előny, hogy a művészetünket körülvevő politikai atmoszféra lassan feloldódik; már nem tekintenek egzotikus majmoknak, akik beszélni is tudnak, hanem az általános mércével mérnek bennünket is, amiért hálát adok az Istennek: rettentően ingerelt a sok felszínes politizálgatás.

– *Emlékszem, mennyire* bosszantotta a *cécó, amikor az* Übü *diktátorpárja kapcsán mindenki a Ceauşescu házaspárról beszélt.*

– Pedig ez valamennyire még jogosnak is minősülhetett, hiszen itt valóban az igazság felduzzasztásáról, eltúlzásáról volt szó. De hasonló politikai ostobaságok hangzottak el a *Titus Andronicus,* sőt még a *Phaedra* kapcsán is.

– *A* Phaedra *kapcsán?* Ez érdekes. És *emlékszik még, mi* hangzott el?

– Csupa olyasmi, amire álmomban sem számítottam volna. Például Euripidész Thészeusza négy év után jön vissza a holtak közül, és pont ennyi idő telt el Ceauşescu halála óta is; a vének azért vének, mert nálunk komoly gondok vannak a nyugdíjasokkal, akik mihelyt felébrednek, már sort állnak tejért; az előadás végén látható hullahegy természetesen Szarajevó mindennapi valóságának szimbóluma; a kommentátorok tudniillik Szarajevóban is egyfajta Romániát láttak. No persze, hülyék mindenütt akadnak... De manapság ritkábbak az ilyen értelmezgetések. Már korábban is kaptam külföldi munkára szóló meghívásokat, de nem fogadhattam el őket. Most viszont 1996-tól a limoges-i Centre Dramatique igazgatója leszek, három évre.

– *Miféle intézmény ez?*

– Egész egyszerűen egy színház. Franciaországban a többé-kevésbé Nemzeti Színháznak számító Comédie-Française-en és a strasbourg-i Nemzeti Színházon kívül a többit „centre dramatique national"-nak nevezik, és a minisztérium, illetve a helyi önkormányzat szubvencionálja őket. Szóval a limoges-i is ilyen: színház, épület, produkciós struktúra. A városban évente franko-fon fesztivált is rendeznek, és arra készülnek, hogy Limoges-t a frankofon kultúrák központjává tegyék. Én leszek az első román, akit „született" frankofonként meghívtak... Több jelölt is volt erre az - ahogy ők mondják - „átplántálásra".

– *És mi* lesz a tiszte?

– Egy személyben leszek igazgató és művészeti vezető. Rendezek, vendégrendezőket hívok, koprodukciókat szervezek, vendégelőadásokat fogadok be.

– *Nem vette el a kedvét* az a tapasztalat, *amelyet a Bulandra Színház művészeti vezetőjeként szerzett?*

- Ami azt illeti, Franciaországban minden egészen más, a struktúra merőben különböző. Romániában a művészeti vezető afféle családfő egy nagyon merev családi szerkezetben. Franciaországban viszont kizárólag művészeti kérdésekkel kell majd foglalkoznom, s egy adminisztratív vagy menedzser-igazgató segíti a munkámat.

– *Helyi erő?*

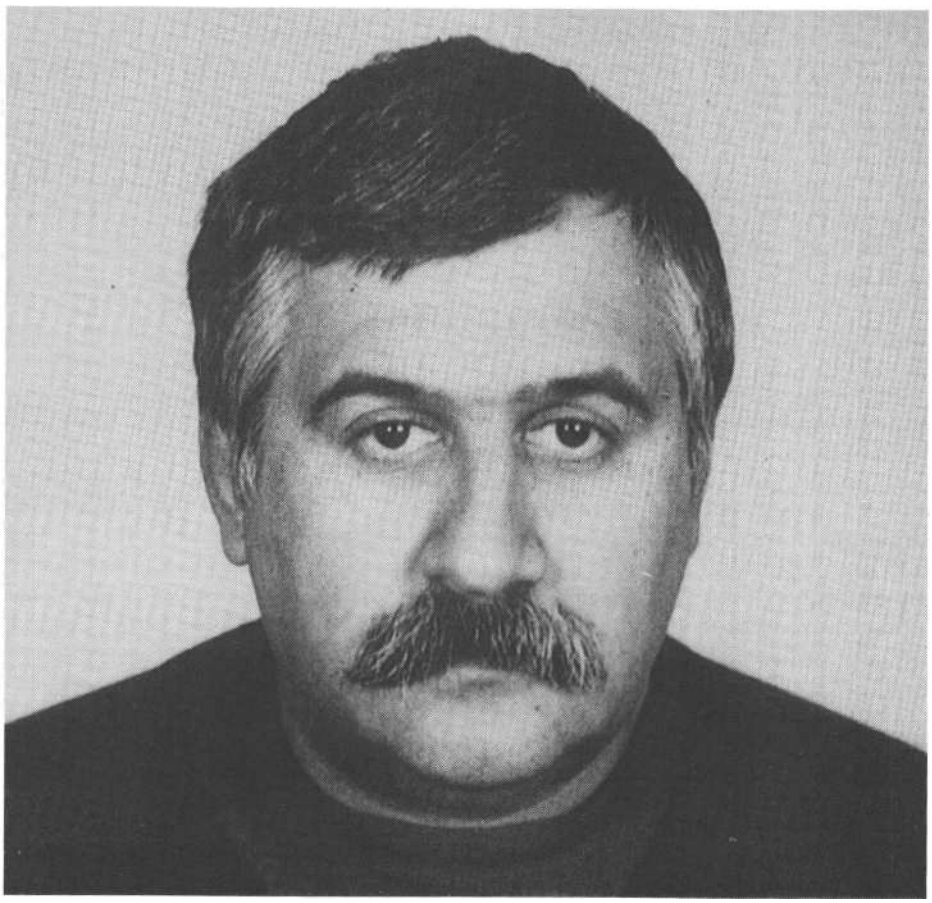
– Igen; úgy fest, nagyon jó csapat lesz. A színházat már láttam; igazán csodálatos. Csak egyetlen színpad van, meg néhány kisebb workshophelyiség. Más, a város által szubvencionált társulatok is működnek Limoges-ban, de a Centre-t, minta többi hasonlót is, nagyrészt a minisztérium finanszírozza.

– *Románként tehát Franciaországban* él és *dolgozik majd. Ha ezt valaki tíz évvel* ezelőtt *megjósolja...*

– Hát bizony, nem hittem volna el. De számomra persze nagyon kellemes. Mindig álmodoztam róla, hogy eljutok Franciaországba...

– *Érdekes, ezt nem is tudtam.*

***Silviu* Purcărete**



– Hát persze; mint minden román, született frankofon vagyok, és tavalyig be nem tettem a lábam Franciaországba.

– *Nem mondhatnám, hogy* Craiovában ez *meglátszott volna...*

– Micsoda? Hogy frankofon vagyok?

– *Érdekes, hogy az ön* neve *mennyire* össze-*kapcsolódott Craiovával, már...*

– Már 1989 óta; akkor rendeztem ott először, 1978 és 1990 között a Teatrul Micben dolgoztam. Craiovában négy előadást rendeztem; az első a *Törpe a nyári kertben* volt.

– *Jól ismerem* ezt a *darabot,* és *azt hiszem, érdekes* története van. 1990 *utáni* recepció ját *meghatározták a vele - s nem az* előadással - kapcsolatos *viták, hiszen, mint* azt az író, *D. R.* Popescu előszava is leszögezi, *1971 végén ke*letkezett, *néhány hónappal a Román Kommu*nista *Párt központi bizottságának hírhedt júliusi tézisei után. Ami pedig* magát az előadást *illeti,* az *igencsak eltért az ön többi craiovai munkájától; egyes kritikusok szerint a rendezés ideológiai tekintetben függetlenítette* magát a *dráma megírásának körülményeitől. A mű központjában egy kommunista nő áll, akit megkínoz a rendőrség... Hogyan* ítéli *meg ma ezt a* drámát, *amelynek egyértelműen egy kommunista nő a* hőse?

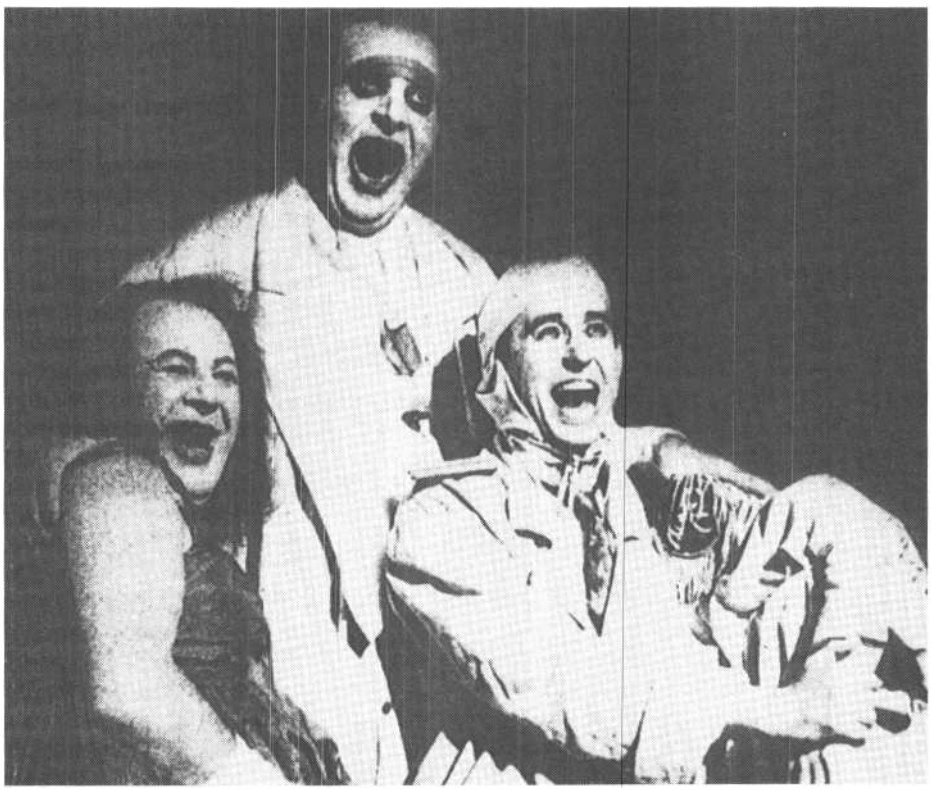
– Nos, a probléma mélyén éppen az a művészi skizofrénia lappang, amelyben akkoriban valamennyien éltünk. Szubjektív tekintetben nagyon nehezen beszélek erről az előadásról, mert különösen kedves volt számomra, és most sem tagadom meg; semmi okom rá. Ami pedig a kommunista hősnőt illeti - szóval a cselekmény alapja teljes képtelenség; szerintem a Ceauşescu előtti rendszerek börtöneiben ilyen kínzások egyszerűen nem léteztek. A figura viszont, a típus maga tökéletesen érvényes az antikommunista mártírokra is, és az előadás valamennyi létrehozója így is értelmezte a drámát. A közönség nem egy negyvenöt évvel korábban élt kommunista nő szomorú sorsát siratta, hanem egy nagyon időszerű szituációt érzékelt. A bemutatóra, amely 1989 tavaszán zajlott le, sikerült kihúznom a szövegből minden olyan megfogalmazást, amelyben a „kommunista" szó szerepelt.

– *Vagyis tulajdonképpen portalanította a* szöveget?

– Igen; ez amúgyis ráfér D. R. Popescu minden színdarabjára: nagyon elfogultak.

– A szerző tudott *erről a manőverről?*

– Persze hogy tudott, hiszen a többi darabjával is mindig ugyanezt művelték, és más rendezőktől is hallottam, hogy soha nem tiltakozott ellene. Én igazán rengeteget húztam, és csak egyet-len utalást kellett mindenképpen benn hagynom; a dicső Kommunista Párt kongresszusáról volt szó, és valaki, hogy pontosan ki, nem tudom, le-szólt, hogy ezt az utalást vissza kell rakni, hogy



Jelenet a craiovai Übü királyból

kiderüljön, a darab egy kommunista nőről szól. De a többi utalás egytől egyig eltűnt. 1989 után aztán egészen másfajta problémáim lettek, tudniillik akkor már szerettem volna az utalásokat visszaállítani, de nem ment. Pedig én megmondtam, hogy lényegében ugyanarról van szó: ha korábban álruhába bújtattuk a darabot, bújtassuk most álruhába ellenkező előjellel, s akkor majd kiderül, ér-e a mű valamit. Azt hiszem, azóta sem került sor erre, pedig - bármily furcsán is hangozzék ez ma - szerintem a Törpe igazán jó darab.

– *Ha* már *D. R.* Popescuról van szó: *ő mindig értett hozzá, hogy az adott eseményeket vagy helyzeteket olyan kontextusba helyezze, amelyet nagyon nehéz konkrét hivatkozási pontok-hoz kötni...*

– Igen, mert mindig mitológiai kontextust választ, ami persze nagyszerű kibúvó!

– *Sokak szerint neki* szabad *volt;* jogosítványa *volt rá.* Popescu sok *olyan drámai helyzetet* ábrázolt, *amelyhez más* drámaíró *nem nyúlhatott volna. És ezt* a jogot *politikai állásfoglalásaival* váltotta meg.

– No persze, ez így volt. Ez az egész *Törpe*-ügy különben ma már viccnek hangzik. A darabot minden külföldi vendégnek felkínálták: válogassa már be valamilyen fesztiválra, de a kutyának se kellett. Arra hivatkoztak, hogy sajátosan román problémákról szól, s a külföldi közönség nem értené. Azt persze senki sem mondta, hogy valamiféle kommunista kiáltvány volna! Valami bűzlik az egész körül, és mégis, ma már azt mondom: igenis nagyon izgalmas lett volna, ha a darabot külföldön eljátsszák.

- *Az mindenesetre köztudott, hogy Emil Boroghina (a craiovai Nemzeti* Színház *igazgatója) mindenáron* szerette *volna elsütni külföldön az* előadást, *ami a* város *politikai helyzetének ismeretében nem is meglepő.*

– Erről én mit sem tudok; ha így van is, az ő dolga. De egy biztos: Boroghinát elsősorban az hajtotta, hogy őszintén szerette az előadást, mint ahogy - ismétlem - én is. Nagyon örültem volna, ha felfigyelnek rá, miközben ugyanakkor persze meg is értettem a tartózkodás okát.

– *Térjünk* vissza *külföldi sikereihez. Azt mondta: szerencséje volt. Komolyan* így gondolja?

– Természetesen. A siker nem mindig jár együtt az értékkel, sőt mondhatni, ez a kivétel. Többnyire a vacak dolgoknak van sikerük, és az igazi értékek megbuknak. Igazán szerénytelenül hangoznék, ha azt mondanám, hogy azén munkáim értékesek is meg sikeresek is.

- *És a szerencsén* kívül *még minek tulajdonítaná* ezt a *ritka* egybeesést?

– Nos, a dolog összefügg a craiovai színház egész szellemével, és Boroghina szívósságával. Boroghina egyike a külföldön legelismertebb román színházi embereknek, és egészen különleges alkat: végtelenül kedves és udvarias, ugyan-

akkor hallatlanul makacs és szívós. A craiovai színházban nem dúltak olyan belső viták és viszályok, mint többi színházunkban. Ott is akadtak persze problémák, de az emberek mindig tudták, mikor kell összefogni.

– *És vajon miből született ez a szellemiség?*

– A színház tagjait borzalmasan érdekelték azén művészi elképzeléseim, bármilyen szokatlanok voltak is. Fantasztikus nyitottság jellemezte őket, persze nem mindenkit, de a többség fogékony volt az elképzeléseimre, és páratlan becsvággyal látott hozzá a megvalósításukhoz. Ez a becsvágy különben jellegzetes olténiai tulajdonság...

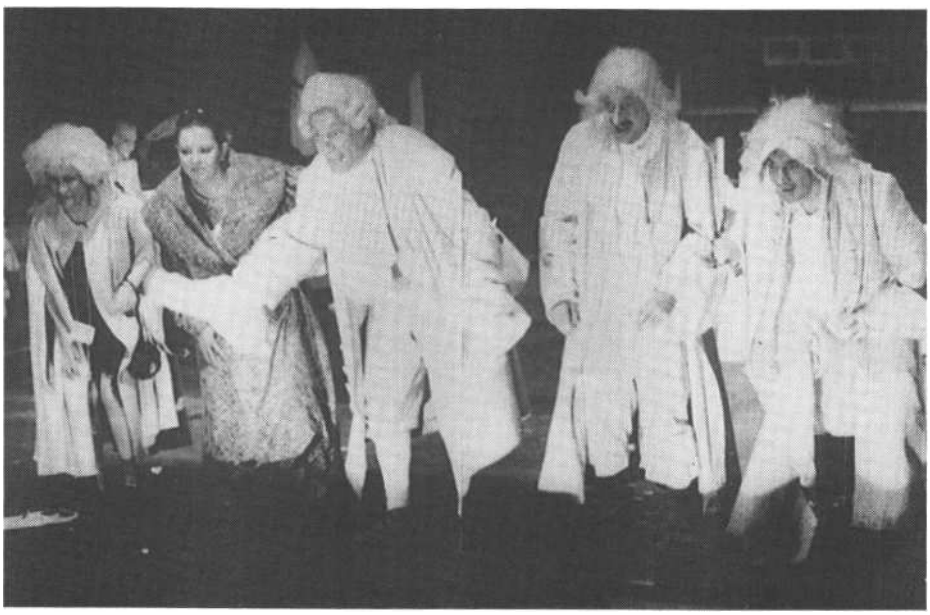
– *És ön mint bukaresti érzékelni tudta ezt az olténiai* alkatot?

– Én valóban bukaresti vagyok, de a szüleim Olténiába valók.

– A következő *kérdést az ön eddigi pályafutása sugallja: hogyan ítéli meg művészi szempontból, ha egy rendező hosszú időn* át *dolgozik ugyanannál a színháznál? Bizonyára tudja, hogy e tekintetben érvek* és *ellenérvek is forgalomban vannak.*

– Itt voltaképpen két véglettel van dolgunk. Romániában állandó társulatok vannak, munkakönyvvel elkötelezett tagokkal, és az összetétel nem a tehetségtől vagy a munkára való képességtől függően változik. Nyugaton viszont tiszavirág-életű, produkciókra szerződtetett társulatok működnek, amelyek lejátszanak bizonyos számú előadást, aztán, akár remekművet hoztak létre, akár rossz produkciót, a sorozat előbb-utóbb lefut. Az eszményi állapot valahol a kettő között található.

Jelenet A komédiaszínházból



- *Meghatározná ezt pontosabban?*

– Szerintem az állandó társulat mindenképpen jobb, de a rendszernek bizonyos mértékig rugalmasnak kell lennie, s nem válhat abszolúttá; fölösleges, hogy a tagság egy életre szóljon. Régebben, ha egy színész elszerződött valamilyen városba, és onnan nem tudott vagy nem akart tovább mozdulni, az volt a fő, hogy lakást szerezzen, kiépítse az összeköttetéseit, össze-barátkozzon az orvossal, a patikussal, a milíciával, így elrendeződött és egyszersmind le is zárult az élete - merőben függetlenül a tehetségé-tő. Úgy gondolom, az a jó, ha egy színházban csak kevés főállású színész működik, és lehetőség van a társulat létszámát adott esetben növel-ni vagy csökkenteni, tehát bizonyos darabokhoz meghatározott időre más színészeket szerződtetett. No persze a legjobb az orosz rendszer volt, amikor az igazgató sofőr vezette Zil limuzinnal közlekedett, és volt vagy kétszáz színésze; nem számított, hogy sokan közülük rosszak, mert az ember úgyis csak a jókkal dolgozott. Csakhát az ilyesmi pokolian drága.

– *Valóban jónak tartja* ezt a *rendszert?*

– Hát persze. Dúsgazdag, úgyszólván cári rendszer volt. No persze azért akadtak problémák: a művészi kifejezés szabadsága, és a többi.

– *Pontosan mit ért ön művészi szabadságon?*

– A kifejezési szabadság a művész belső ügye; neki magának kell kiküzdenie. Itt, Romániában a belső cenzúra sokkal aktívabb volt, minta külső. Fokozatosan mind elkezdtünk fejjel lefelé gondolkodni, míg végül már csak nyelvi kamuflázs révén voltunk képesek kifejezni magunkat; a kifejezés valóságos perverziója volt ez.

- Önnek *is voltak olyan pillanatai, amikor ez a perverzió a művészi* ítélőképességét fenyegette? *Amikor* arra *gondolt:* „Most csapdát *állítok magamnak,* és ha beleesem, akkor kész!"

– Természetesen én is többé-kevésbé rákényszerültem, hogy alkalmi színdarabokat rendezzek, de nem is ez volt az igazi baj. Tudja, olyan ez, mint a korai öregedés. Aki többé-kevésbé szabadnak érzi magát, az valahogy egy gyerek fejével gondolkodik. Én viszont első rendezéseimben öregebb voltam, már-már szenilis. Ezt nem úgy értem, hogy ezek az előadások rosszak lettek volna, vagy rosszabbak, minta mos-tani munkáim. Még az is lehet, hogy egyesek közülük jobbak is voltak. De egyszersmind öregebbek voltak, szklerotikusabbak...

– *Ez érdekes!*

– Igen, mert a nyomás nem valamiféle cenzúrabizottságtól eredt, hanem a sorbanálló vagy a buszon utazó emberektől, az egész élettől. És így a játék öröme mindenestől elveszett - márpedig ez az öröm minden művészetben, a színházban is alapvető. Az emberben persze akkor is működött bizonyos becsvágy, de éppen ez tette tönkre az egészet. Tizenkét évet töltöttem a Teatrul Micben, és emlékszem: függetlenül attól, hogy hány darabot rendeztem, kikkel dolgoztam vagy mennyire volt érdekes a darab, minden reggel lehorgasztott fejjel mentem be a próbákra. Csak dolgozni jártam, és nem éreztem magam szabadnak, legföljebb Rîmnicu Vîlneában, ahol amatőrökkel rendeztem néhány előadást. Őket nem izgatták a nagy kérdések, és senki nemis figyelt oda rájuk. Ott végre magamat adhattam elő.

– *És ma hogyan álla* játék *örömével?*

– Most mása helyzet. Most valami lázas, kaotikus állapotban élünk, és ebből az állapotból többnyire művészet születik.

– *Meg még* sok *egyéb. Például a végletekig vitt erotika...*

– Bármi. A lényeg az, hogy az ilyen állapot az ember minden energiáját magába szippantja.

– *Nyugaton* egészen mások az *ingerek. Ezek is létrehozhatják ezt a különleges állapotot?*

– Először is ne beszéljünk a remekművekről, mert azok önmagukat teremtik meg. De ami az átlagszínvonalat illeti, az valahogy vértelen, erőt-len és művészi szempontból nem elég szigorú, nem elég tömör. Ismétlem, nem Peter Brook vagy Peter Stein munkáiról beszélek. De az átlagelőadásokban a hiányzó tartalmat mindig pótlékokkal helyettesítik: túlzott intelligenciával, technológiával, hamis vitalitással. Van bennük minden: őrület, kegyetlenség, erotika - tömény formában, de gyökértelenül.

– *Vajon* ez arra *indíthat-e egy angol vagy francia közönséget, hogy élvezetét lelje a román előadásokban?*

– Igen, ez lehetséges. A mi előadásainkban van bizonyos hőfok, melegség, energia, amelyben ritkán van részük. Ők a maguk előadásaiban kivételesen intelligens, rafinált vagy esztétikus mozzanatokat láthatnak, de ezek inkább képződmények.

– *Európa, mint tudjuk, az egyesülés felé törekszik. Bizonyos határok* (gazdasági *határok, vámhatárok stb.) alighanem leomlanak majd, a kulturális kapcsolatok pedig, úgy* ígérik, erősöd-*ni fognak. Egyesek szerint viszont igazi európai* egység csak *akkor* születhet, *ha minden nemzet megőrzi a* maga sajátos vonásait, *a maga identitását. Ön szerint hogyan* hat ez a *folyamata* színházi *kreativitásra?*

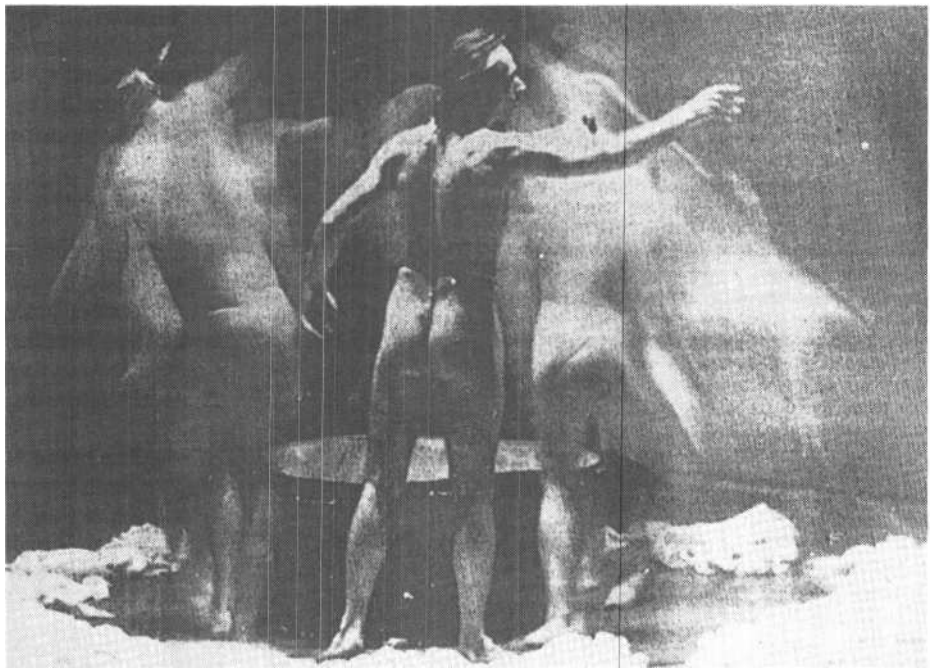
– Én nem hiszek ebben az Egyesült Európában, utópiának tartom, noha bizonyos helyeken máris létrejött. Gondolok például a repülőterekre - persze Otopeni kivételével! Ezeknek mindnek egyforma a szaga, egyforma a hőmérséklete, mindenütt ugyanaz a zene szól, egyforma vámmentes üzletekben ugyanazokat az árukat kínálják. A nagyvárosok, London, Glasgow, München utcáin ugyanazok az üzletek, ugyanazok a McDonald's-ok sorakoznak, a kétcsillagos szállodák Németországban ugyanolyanok, mint Norvégiában stb. Az egyesülés tehát az élet végzetes, halálos sztereotipizálásával jár majd együtt. Én például, ha sokat utazom pompás, kifogástalan autóbuszokon - úristen, egyszer csak elfog a vágy az országúti zötykölődés és a jó romániai fokhagymaszag után. Nem viccelek!

– *A végén még nacionalizmussal fogják gyanúsítani!*

– Ments Isten! Illetve addig a határig, ameddig a román nép értéke valóban a csizma meg a hagyma szagában rejlik! Az azonban vitathatatlan, hogy rémséges kiegyenlítődésnek, sztereo-tipizálódásnak vagyunk máris tanúi, és a nemzeti értékek hovatovább már csak a nyomorban és a szegénységben fedezhetők fel. A lisszaboni McDonald's például hajszálra azonos a dublinival. Az ember csak akkor érzi, hogy Lisszabonban, Dublinban vagy Budapesten van, ha ellátogat a szegénynegyedekbe...

– *A színházakban nem érződik ez a* különbség?

– Attól függ. Egyetlen esélyünk van, bár lehet, hogy ez is csak hipotézis vagy utópia: egy olyan kulturális egység, amely nem jár együtt kulturális sztereotípiákkal. Az én meggyőződésem szerint a művészetnek általában nem az a célja, hogy az embert tökéletesítse, hanem éppen az, hogy megőrizze és felmutassa az embert a maga nyomorúságos és tökéletlen állapotában. A művészet lényege az emberi tökéletlenség felmagasztosítása; bizonyos értelemben az ember épp ezáltal juthat közelebb Istenhez. A művészetet nem arra találták ki, hogy az embert



Phaedra a *marseille-i fesztiválon*

jobbá tegye, hanem arra, hogy az ember semmi voltát dicsőítse.

– *Nem mond-e* ez ellent a *nagy irodalmi, képzőművészeti stb. alkotások lényegének? Hi*szen ezek *nem az emberi tökéletlenséget* ábrázolják, *hanem* az embert pozitív *értelemben, a* tökéletesség legmagasabb *fokán. Miért gondol* ja, hogy a *tökéletlenség visz közelebb Istenhez? Talán* Isten maga is *tökéletlen?*

– Nem, Isten tökéletes, az ember pedig töké-leetlen, annyiban, hogy isteni és állati elemeket egyesít magában.

– Rendezéseiben számol-e az *embernek* ezzel az *istení oldalával?*

- Természetesen. Sőt meggyőződésem, hogy mind ezt keressük; nemcsak én, a többiek is. Én arra törekszem, hogy koncentráltabb formában mutassam be, mennyi nagyszerűség és mennyi hitványság rejlik minden emberi gesz-tusban. Én még a borzalomban is meglátom a fenséget. Ügynek például isteni aspektusa is van, van benne valami dicsőséges, és a *Titus* Andronicusban is ugyanezt mondhatom.

– A Titus Andronicusban *éppen a nyíltan* ábrázolt borzalom *sokkolt mindenkit. Az olyan alakokban, amilyeneket ön* teremtett, *nagyon nehéz felfedezni a* magasztosa...

– Az én számomra a végső, kannibalisztikus jelenet apoteózisnak tűnik: ebben a szellemben is fogalmaztam meg. Szükségét éreztem a Mozart-zenének, mert azt akartam, hogy a mozzanat egyszerre legyen fenséges és iszonyatos.

– *Engem* ez a *valóban nagyon* hatásos *jele net sokkal szélesebb értelemben inkább az 1989 utáni társadalmi kontextusra emlékeztetett. Nem az Evenimentul Zilei-féle* lapok *zaftos botrányaira gondolok* persze, *hanem* az összegződő biz*onytalanságokra, a történelmi végzet* érzésére, *a mindennapi életre* stb.; és a záró jelenet *mint*-egy kiegyezést jelentett *korunk* végső mérlegé-vet. *Azt hiszem, ugyanezt lehetne elmondani a* Dekameronról is.

– A Dekameronban inkább, mert abban van valami reneszánsz derű.

– *Engem meg is lepett ez az* előadás, az ön rendezéseinek sorozatában...

– *A Dekameron* fényes, vagyis világos előadás. Életről és halálban szól, a szerelemről a pestis idején; van benne egyfajta tökéletes harmónia. Boccaccio könyve is éppoly harmonikus, mint amilyen tündökletes; egyike a ritka könyveknek, melyekben a szerelem és a halál harmóniában van.

– *És mi a helyzet a* Phaedrával?

– *A Phaedra* más eset, mert az megrendelt, alkalmi előadás volt. Már amikor Craiovába szerződtem, az ottaniak szerették volna megcsinálni, mert Leni Pintea személyében megvolt az eszményi címszereplőjük. Aztán először mégis a *Törpe* meg az *Übü* került sorra. Másfelől viszont el kell mondanom, hogy szenvedélyesen izgat az ókori színház. Most már tudom, milyen rövid az élet, és beérném vele, ha nem is rendeznék mást, csak ókori szerzőket és Shakespeare-t. Nem tudom, megadatik-e ez nekem. Azt szokták kérdezni, hogyha az ember egy lakatlan szigetre vetődne, milyen könyveket szeretne magával vinni? Hát én nemigen szeretnék lakatlan szigeten élni, de ha mégis, beérném az ókori drámák-

kal és Shakespeare-rel: azok mindent elmondanak, ami a mában elmondható. Náluk világosabban nem lehet beszélni; én legalább még nem tapasztaltam.

– *Engem* az ön Phaedra-rendezése voltaképpen *meglepett. Úgy értékeltem, mint az ön modorának* vagy manierizmusának sűrítményét, és ezt *korántsem pejoratíven értem. Jó néhány ismert művészi* fogása *ismétlődött meg benne; vagyis* sokat merített hozzá *korábbi műveiből.*

– Én korántsem rettenek vissza attól, hogy bizonyos képeket vagy fogásokat megismételjek, ellenkezőleg, van eset, hogy csakis ilyenek-kel élek. Az új megoldások keresésénél sokkal jobban érdekel, hogy a lehető legmélyebbre ha-toljak. Nem szoktam azon törni a fejem, hogy vajon ismétlem-e magam; egyébként meggyőződésem, hogy ez nem igazán jellemző rám. A *Phaedrát* éppenséggel egészen másnak látom, mint a korábbi munkáimat, mert itt egyedül voltam önmagammal, és talán még soha nem hatoltam ilyen mélyre. Olyan technikát kerestem, amellyel a legmélyebbre áshatok le magamban. Számomra a *Phaedra a* lehető legizgalmasabb feladat volt. A többség szerint ez egy teljesen érzelemmentes dráma. Másokat azonban meg-érintett az előadás, és ez boldoggá tett engem, mert azt jelentette, hogy a játéka lélekhez szólt, és esztétikai értékén túl érzelem volt benne. Éppen a *Phaedra* az az előadás, amelyben a legmélyebb érzelmi zónákat igyekeztem tőlem telhetően feltárni.

– *Nekem úgy* tűnt, *hogy ön egész pályája során egy nyomtávon haladt,* és *most majd valami új jön. Azt mondtam magamban: „Purcărete kimerített egy bizonyos* esztétikai és *művészeti vo*nalat, most *már bizonyára valami* más következ*ik."*

– Ha így lesz, csak természetes folyamat eredménye lesz.

– *Térjünk vissza beszélgetésünk elejéhez:* az *ön limoges-i kinevezéséhez.* 1994 *nyarán, mint egyízben ön is megjegyezte, a román kultúrát ismét nagyon* erősen *centralizálták;* a hozzáértés *helyébe* ismét a *hűség lépett. De bizonyára tisztában van vele, hogy ami az* 1989 *utáni* társa*dalmi fejlődést illeti,* hasonló *folyamat ment végbe a román politikában is.*

– A megállapítás nem tőlem származik, de úgyszólván magától értetődő. A kommunizmus egyik alapelve ez. A hatalom megragadásából és ellenőrzéséből egyenesen következik az a felfogás, miszerint a szakértelem veszélyes, és fél-re kell söpörni. Ezen az elven alapult a kommunizmus, de az elv ma is forgalomban van. Egy mérnök barátom szerint a dolognak neve is van; ha jól emlékszem, az elv ellen vétőket „technikai demagógiával" vádolják. Igazi pártos frázis: ha a párt azt parancsolja, hogy fagyaszd meg a vizet tizenöt fokon, te pedig mint mérnök azt feleled, hogy a víz nulla fokon szokott megfagyni, akkor ez „műszaki demagógia", mert a válaszod szakértelmen alapult. És ilyenkor elküldenek a víz-fagyasztási üzembe egy aktivistát, ő pedig végrehajtja a parancsot, a szóban forgó ágazat követelményeitől teljesen függetlenül, vagyis papíron; de ez épp elég, ezzel be is érik. Ha aztán ez az aktivista hosszabb ideig a helyén marad, ő is szert tesz bizonyos szakértelemre - ilyenkor el-bocsátják, és mást raknak a helyébe. Mihelyt megjelenik valahol a szakértelem, többé nincs szükség az illetőre. Van egy vicc, mely szerint Ceauşescu egy ízben felkeresett valamilyen kutatóintézetet, ahol éppen azzal kísérleteztek, hogy egy robbanómotor teljesítményét, mondjuk, 52,3 százalékról 52,6-ra növeljék, ami adott esetben igen jelentős lett volna. „Micsoda? - kérdezte Ceauşescu. - Nem azért fizetlek benneteket. Legyen száz százalék, vagy..." „Igenis, elnök elvtárs!" - felelték. - „De hogyan csináljuk? - kérdezte az illetékes szakember. - Ezt nem lehet egy hét alatt összecsapni." „Egyszerű - mondta a párttitkár. - Megváltoztatjuk a teljesítmény mutatóit." És így meg is oldották a problémát. Hát ez volt a kommunista gépezet egyik alapelve: szakértelem helyett hűség!

– Talán emiatt *mondott* le a Bulandra vezetéséről?

– Abban több tényező is közrejátszott. Több okból is úgy éreztem: se nekem, se a színháznak nem tesz jót, ha tovább maradok. Felismertem, hogy más a színház sorsa, és más az enyém. Eredetileg nagy kihívás volt, de rájöttem, hogy az eredmény negatívan alakulhat. Bizonyos értelemben ez be is igazolódott, mert mostanra sokkal jobb lett a Bulandrában a helyzet. Bennem nincs hatalomvágy. Csak abban bízom, hogy Limoges-ban a saját elképzeléseim szerint dolgozhatom majd, olyan elképzelések szerint, amelyek a Bulandrában nem váltak be. Természetesen módom lesz rá, hogy más román művészeket is magam köré gyűjtsek, és ez szándékomban is áll.

Semnal Teatral, 1995/1.

Angolból fordította: Szántó Judit

STUBER ANDREA

SZEZONVÉG PÁRIZSBAN

Eleinte kifejezetten abszurd a helyzet. Egyrészt egész tavasszal esik az eső, és sötét van a Fény Városában, másrészt Párizs több, mint száz színháza közül egyikben sem játszanak Shakespeare-t. (Májusig kell várni, hogy az aluljárókban felbukkanjon az Odéon Színház *Lóvá* tett lovagok-bemutatójának plakátja, rajta hatvanas évekbeli egyetemista fiúk trafikálnak az utcán.) Brookék nem láthatóak, Mnouchkine-ék pedig éppen világot járnak *a* Tartuffe-fel - majdnem Pestig viszik. Marad tehát az átlagos párizsi kínálat. Igaz, bármilyen párizsi színházi este eleve jól indul: hét perc késéssel sötétedik el a nézőtér, s ettől az ember mindjárt kicsit otthon érzi magát. A kezdés időpontja általában húsz óra harminc, s az előadások ritkán érnek véget fél tizenkettő előtt. Ami mindenesetre jelzi, hogy legalábbis *mennyiség*et okvetlenül kap a néző átlagosan százfrankos jegyéért.

A kínálat bőséges; a színházmonstrumok attraktív bemutatóitól a kabarévacsorákig és az egyszemélyes kávéházi show-műsorokig terjed. A nagy, minimum hét-nyolcszáz férőhelyes színházak többnyire tisztességben való megőszülésre hivatott klasszikusokat és patinásra nyűtt vígjátékokat kínálnak. (Schiller, Racine, Feydeau). A maga ezerhétszáz férőhelyével alighanem csúcstartó Mogador Színházban Masteroff-Kander-Ebb Kabaréját adják (Dee Dee Bridgewater személyében fekete színésznővel Sally Bowles szerepében.) A közepes méretű teátrumok zöme a könnyebb műfajban utazik; Neil Simonnal, Priestleyvel, Marivaux-val, Guy Foissyval, Camolettivel, Dario Fóval tör sikerre. A kisszínházakban pedig játszanak mindent, ami csak eszükbe jut. Klasszikusokat, félklasszikusokat, mai francia darabokat. (Itt kell megjegyeznem, hogy az utóbbiakat elkerültem, nehogy kiderüljön: semmit sem értek meg belőlük.)

Otthon a pincében

A legapróbb zsebszínházak - amelyek kisüzem létükre nagyüzemi módon lezavarnak esténként három-négy-öt előadást egymás után - parányi pincék. Színpad- és világítástechnikai lehetőségeik enyhén szólva szűkösek, olykor még járások sincsenek. A színész beül kezdésre és a taps végéig ki se teszi a lábát a színpadban. Vizuális bravúrra kevés az esély, viszont a negyven-ötven néző társaságában családias otthonra lelhetnek a szerény térigényű, kevés szereplős, modernebb drámák. Olyanok, mint Weingarten, Pinter vagy Sartre művei. Ámbár például *a Zárt*

tárgyalás - Sartre szobadarabja - az Exercice Théâtre előadásában tartalmilag éppoly semmitmondó, mint formailag. Stéphane Aucante gondolatszegény rendezésében három színész működteti profizmusát, a negyedik még kezdő, éppen a fogásokat lesi el.

Az abszurd drámairodalmat a kisszínházakban ez idő tájt Beckett és Ionesco képviseli. (A két szerző egymástól nem túl távol nyugszik a Montparnasse temetőben.) Beckett-től A játszma vége látható - nincs tétje a játéknak -, Ionesco Különóráját és A kopasz énekesnőjét változatlanul az Huchette Színház kínálja. Az előadásra a nagy érdeklődésre való tekintettel nem jutok be, a második egyfelvonásossal viszontjárnak erre magyarok is. A Kolozsvári Hét alkalmából mintegy próbajátékot tart itt Tompa Gábor társulata, mielőtt - ősszel - nagyobb turnéra indulna Franciaországba. Az egyik estén románul, a másikon magyarul játsszák el nagy sikerű Ionesco-produkciójukat a helybéli magyarok és érdeklődő francia színházi emberek örömére. (Az előadás nincs csúcsformában, mintha rosszul bírná a strapát, enyhén viseltesnek mutatkozik.)

Jönnek persze más vendégek is, szinte egymásnak adják a kilincset Párizsban. Nincs hét, hogy meg ne fordulna itt legalább egy külföldi társulat. A japán En társulat kéthetes világ körüli útjába iktat be - a luxemburgi és a stratfordi fellépés közé - két párizsi estét, hogy japánul interpretálja a franciáknak azokat a franciákat, akiket egy japán írt meg. Mishima Sade *márkinéját* hozták természetesen, artisztikus előadásban, keletietlenül, valahogy úgy, ahogy ők az európai színjátszást elképzelik. Az előadás teljesen hagyományos drámázás, egyetlen különlegessége, hogy maga Sade márki is fellép benne vízió gyanánt. A felvonásközökben jelenik meg a színben, szépséges, teátrális képekben. Először egy kötélen függ, s az alatta álló felesége extatikus korbácscsapásaitól szenved-kéjeleg. Utóbb gyertyák között lejt szolidan erotikus táncot. Csak az előadás végén nem mutatkozik, amikor Charlotte, a szolgáló egy hegyes tőrrel indul ki hozzá a kapuba, hogy átadja neki felesége elutasító üzenetét. Felmerül a gyanú, hogy ez az artisztikus alkatú, lobogó hajú, ferde szemű Sade már-ki a darabon túl ki lesz herélve.

Molière - minden szinten

De térjünk vissza a franciákra, akik érthető módon igen szívesen válogatnak a francia drámairodalom gazdag tárházából. Molière egyszerre négy-öt művével szerepel különböző színházak repertoárján, változatos felfogásban és eltérő színvonalon. Van rendező - Jean-Luc Jenner -, aki nem átallotta „lefordítani" a Mester szövegét, s naprakész prózában, mai francia környezetben játszatja el színészeivel a Tudós nőket. A színdarab ugyan kissé belerokkant a beavatkozásba: a plasztikai műtét után szinte felismerhetetlenül került ki az operátor keze alól. Jelentősen strindbergizálódott és albee-sedett; olyan házasságban szól, melyben a felek elkeseredetten marják egymást. Philaminte, a feleség - az egyik tudós nő - szenved a férjétől. Chrysale, a férj iszik, dohányzik és nőzik - leplezetlenül cicázik a szakácsnővel -, ráérő idejében pedig egyfolytában gúnyolja a feleségét, holott láthatólag az asszony tartja el az egész családot, tudományos alkotómunkából. A két leánygyermek érthetően frusztrált e békétlen otthonban, s minthogy egyikük az anyához, másikuk az apához húz, köztük is fellángol a harci szellem. Henriette voltaképp csak azért választja magának férjül Clitandert, hogy ezzel nővérét bosszantsa. Armande ugyanis gyengéd érzelmeket táplál a fiatalember iránt, akit feltehetőleg azért kosarazott, ki hogy majd neki ne kelljen a maga tudományos alkotó munkájából eltartania egy mihaszna férjet. A történet érdekes, csak nemigen hasonlít a *Tudós* nőkéhez. Ráadásul a színészi alakítások igen kevéssé hitelesítenek bármit is: akár a rendezői koncepciót, akár annak ellenkezőjét. Szürke a társaság, egyedül a Philaminte-ot játszót Julie Ravix válik ki közülük, finoman boldogtalan, Liv Ullmann-osan elgyötört-szép arcával.

Jelenet a Sade márkinéből

Molière arra is jó, hogy fiatalok tanulgassák rajta a színészszakmát. Például egy külvárosi kis színházban (művelődési ház jellegű épület, az udvaron sportpálya, kosarazó fiatalokkal), ahol egy ifjú színtársulat a *Don Juant* játssza csekély számú, de barátságos közönség előtt. És milyen remekül indul a dolog! Katartikus zene harsog, amikor felmegy a függöny. A szín közepén antik fotel, benne egy fiatalember, a karfán odavetett női ruhák. Cédric Colas (Don Juan) istenien ül, istenien néz. Tartásában ernyedtség és szomorúság, tekintetében kapitális kétségbeesés, filozofikus mélységű magány és világméretű csömör. Tudni lehet, hogy éppen „kielégülés" után van, pedig még nem is látszik a nő, aki valahol hátul fekszik, s utóbb előrejön dorombolni. Sokáig nem beszél senki, Sganarelle lesz majd az első, aki megszólal, s onnan végeláthatatlan szavalásba fullad az előadás. Pedig a megszólalásig jó volt. Ám a nyitó jelenet után legközelebb akkor történik valami, amikor Don Juan a kulisszák mögött megvív Elvira bátyjának támadóival. Ekkor ugyanis valaki hárompontos kosarat dob az udvaron.

Ennél is kevesebbet nyújt a Théâtre de Felix Molière-bemutatója, *A fösvény*. Egy színésznőrendezőnő, Dominique Valdès rendezte, aki alig-hanem az érdekesség jegyében színésznőre osztotta Harpagon szerepét. No?! - gondolja magában a gyanútlan néző. - Ez biztosan jelent valamit. Ha mást nem, legalább annyit, hogy a címszerepre kiszemelt Daniele Armaroli nagy színész lehet, ha többek között Jean Vilar, Michel Serrault vagy Louis de Funès után - nő létére - éppen neki kell Harpagon jelmezét magára öltenie. Aztán az előadás a világon semmit nem igazol. Amit látunk, arra nincs épeszű magyarázat: egy százötven centis, filigrán nő úgy csinál, mintha férfi lenne. Jelesebb alkalmakkor Molière-parókát húz a fejére, de amúgy hétköznapiasan a szárazsamponozott hajával és

szemceruza rajzolta ráncaival épp olyan, mint egy árva gyerek, aki rőzsehordó öreg nénének öltözött a nevelőintézeti jelmezbálon. Armaroli alakítása a Harpagon-elődökével ugyan nyilván nem ér fel, viszont versenyre kelhet a *101 kiskutya* Szörnyellájával. Mindketten nagyon-nagyon „gonik", és sátáni a kacajuk. Van azonban a főszereplőnél is nagyobb kunszt a produkcióban: egy ifjú hölgy, aki eleinte valami közelebbről meg nem nevezett barátnőt játszik - Molière-nél ilyen nem szerepel -, utóbb pedig Mariannaként tér vissza a színpadra. S oly elképzelhetetlenül rossz, annyira hihetetlenül nézhetetlen, hogy egyszerűen nem lehet a szemet levenni róla. Ami nemis baj, mert így a néző esetleg lemaradhat az olyan poénokról, mint amikor Harpagon köp egyet, majd a köpetet megvizsgálva, állagát és illatát megfelelőnek találva, parfümként keni magára. Gyorsan evezzünk más vizekre!

Angol-francia-orosz szövetség

A francia főváros természetesen nem csupán a nemzetközi színházi forgalom „tranzitállomása". Számosan huzamosabb ideig vendégeskednek Párizsban, mint például az az angol rendező, aki angol és kanadai tanulmányai után megfordult a Grotowski-műhelyben is, s néhány éve itt dolgozik. Matthew Jocelynnek hívják, jelenleg Csehovval izgatja a közönséget. *Három nővér* rendezése nem nélkülözi az eredetiséget és a fantáziát, bár inkább az erős felindulás, mint az alapos megfontolás jellemzi. Kaotikus-nosztalgikus a díszlet: rongybabák, fogasok, bundák, régi családi képek, nyolc-tíz szamovár. Az előadás nagy kedvvel indul; lendületes börleszk az első felvonás, némiképp az elhunyt apa köré szervezve. Ahányszor valaki kiejti az ő nevét, az összes szereplő lebonyolít egy pontosan koreografált gesztussort. Mindenki mást és mindig ugyanazt. Ferapont kofferkulin tolja be Irina négyemeletes, rózsaszín műtortáját, s mint aki Protapopov megbízását az utolsó betűig teljesíti, még tejszínhabot is nyom rá a helyszínen. Kuligin megajándékozza Irinát egy, a gimnázium történetét feldolgozó könyvecskével, s kis felolvasást is tart belőle. Ismerteti Anna Ikszovna érdemjegyeit, a keddi órarendet, a heti menüt a menzán. Utóbb - „szórakozni fogunk, ki-ki életkora és társadalmi helyzete szerint!" - bakugráshoz állítja sorba a társaságot, s precízen végigpattog fölöttük. Mikor Mása rászól, egy pillanatra megáll a levegőben.

Jó darabig szórakoztató az ötletparádé, csak később derül ki, hogy végül is fületlen-farkatlan marad. Amikor a további felvonásokban már nemigen akad mivel viccelni, megáll a tudomány. Mind feltűnőbbé válik, hogy drámai erővel nem győzik Csehov hőseit a mozgástrükkökben jeleskedő színészek. Mása egyre mulatságosabban tetszeleg a végzet asszonya szerepében. Amilyen ez a Mása, az ember határozottan úgy érzi, hogy Versinyinnek sokkal inkább Olgával kellett volna összejönnie. Irina babasága négy felvonáson át egy és oszthatatlan. Andrej színtelen epizodista. Csebutikint jó nagy doboz papírzsebkendővel kell megsegíteni, hogy el tudja mondania részegmonológot. Melléjük még képzeljünk el egy olyan Versinyint, akinek előadáshossziglan nincs egyetlen figyelemre méltó nézése sem, ezért csak a tapsnál derül ki, hogy kék a szeme.

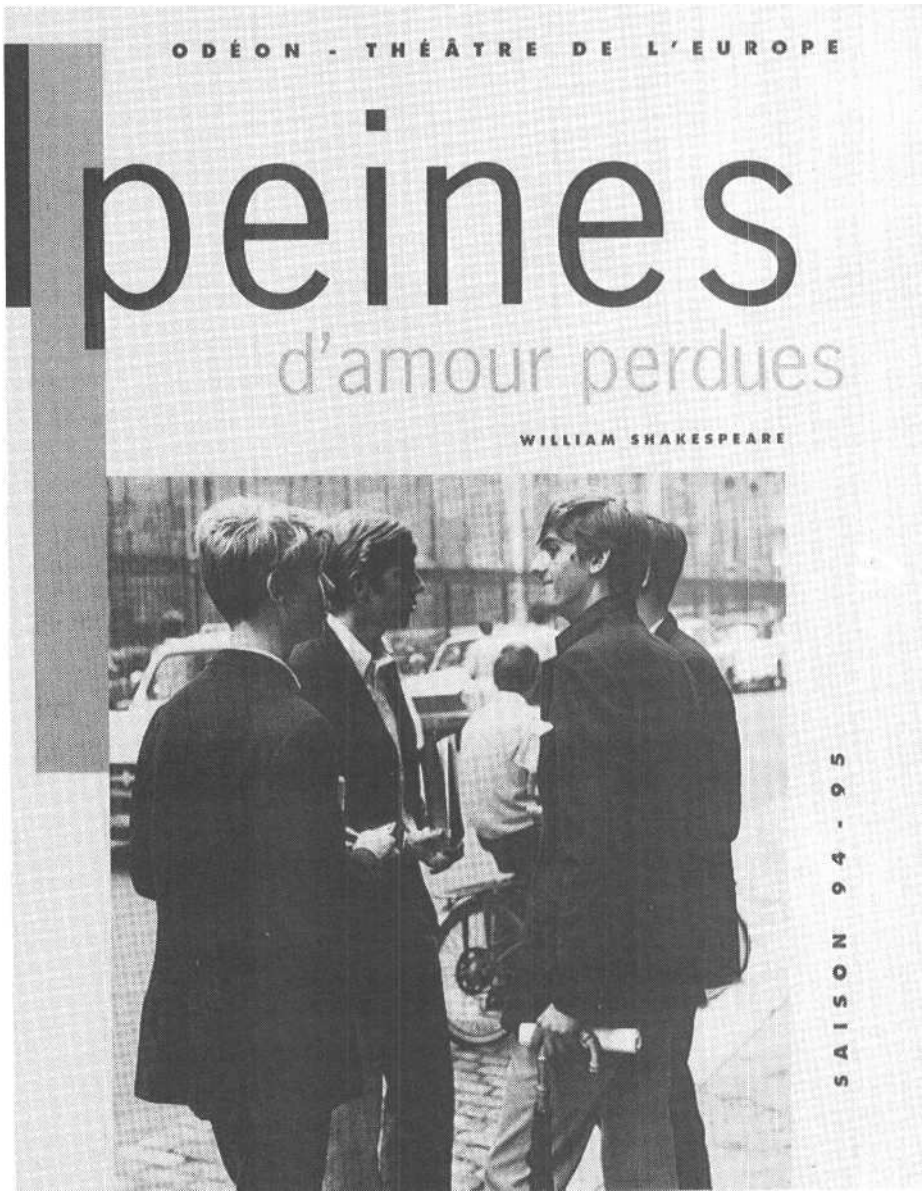
Jelenet A f ösvényből

Turistateátrum

Ami még hátramaradt e beszámolóból, az a nagy, reprezentatív színházak aktuális kínálata. A Comédie-Française *Ármány* és szerelmet játszik a turistanézőknek, akik nyakkendő helyett videokamerát viselnek nyakukban, s rövidnadrág-edzőcipő uniformisukban kicsit sem hajlandók megilletődni a gyönyörű épületbe lépvén. Végigmustrálják az impozáns, bár hamar megunható díszletet - hatalmas szoborcsoport emelkedik a színen, szárnyas angyalokkal, kereszttel, ágaskodó lovakkal, eltaposott, szenvedő emberekkel; furcsa, lendületes, oltár jellegű kompozíció, nyilván ezen áldoztatik fel Ferdinánd és Lujza szerelme -, s udvariasan nézik végig a kissé patetikus hangvételű produkciót, legfeljebb akkor nyomnak el némi kuncogást, amikor Lujza vetődéssel hal meg. Nemigen fogékonyak a színrevitel tradicionális, kissé avíttas és bágyatag szépségére. Megjegyzem, Marcel Bluwal rendező feltehetőleg nem unta annyira az előadást, minta közönség. Ő olykor egy-egy apró részletben láthatóan kedvét lelte. Például töprengően eljátszik von Walter kabinetjében egy virágcsokorral, melyet a gondos apa majd fia nevében küldet el Lady Milfordnak, egy elhullott rózsaszálát pedig Wurm fogja kínjában szétmorzsolni. A produkció legnagyobb erénye azonban az, hogy Andrzej Sewerin von Walter-alakításától váratlanul sajátszerű értelmet nyer a játék. A szülői kudarcról kezd szólni. A nagy hatalmú miniszter, a gátlástalan intrikus helyett öregedő, magányos férfit látunk, aki kétségbeesett küzdelmet folytat fia szeretetéért. (Persze Schiller semmi esélyt nem hagy neki.) Ez az ember egyszerűen fél a fiától, fél attól, hogy szembesülnie kell gyermeke szeretetlenségével, s amikor erre valóban sor kerül, elkezdi fűteni a bosszúvágy. Az előadás végén bukott politikusként és bukott apaként nyújtja bilincsbe a kezét.

Diákszerelem

Az Odéonban bemutatott *Lóvá tett* lovagokról nem rí le, hogy bármi köze volna a plakátokon sugallt hatvanas évekhez. Kortalan-kusza a jelmez (színes Fékon-pizsamáktól kezdve nagykalapos, uszályos női toalettekig), természeti a díszlet (erősen meredek gyep, alatta legalább másfél tucat kisebb-nagyobb süllyesztő) és mívesen kedélyes a játékmodor. Navarra királya és kamaszos hevületű barátai párnacsatát vívnak, ami-kor egyikük nem akarja aláírni a tanulmányi szerződést. A francia királylány - üde bakfis - és társnői a zsinórpadlásban ereszkednek alá Navarrába, és székestül landolnak. A habókos Armado úr csak úgy tud verset költeni, ha szolgája



A lóvá tett lovagok - ma

közben szélgéppel hóvihart fújat köré. Szemet gyönyörködtetően szép és szívet melengetően kedves-jópofa a négy hölgy és négy úr találkozása. Bájos ötletek tömkelege. Aztán a darab vége-felé Shakespeare furcsa módon közbevet egy háttértragédiát. A francia királylány hírt kap apja haláláról. Laurent Pelly rendezésében itt percek-re megáll az élet. Valami fontos dolog történt. Talán nem forradalom, de mindenesetre végetérés. A szereplők hosszú ideig meg se mozdulnak, némán merednek maguk elé. Mire gondolhatnak? Alighanem arra, hogy most már végérvényesen fel kell nőni.

A legvégére maradt a csemege: a Chaillot Színházban bemutatott *Kurázsi mama.* Német-francia koprodukciónak tekinthető, hiszen Jerôme Savary rendező előbb Hamburgban rendezte meg a darabot, majd az elgondolást és a két főszereplőt hazahozta magával. Minden oka megvolt rá: Katharina Thalbach franciául is remekel a címszerepben. A német vendégjátékos - lévén Sabine Thalbach lánya - genetikailag is Brecht-színésznő, tizenöt évesen a Koldusopera Pollyjaként aratta első színházi sikerét Helene Weigeléknél. Most annak rendje és módja szerint eljutott a Kurázsi mamáig, mégpedig úgy, hogy mindjárt Kattrint is hozott a (szín)házhoz, darab-béli lányát ugyanis a lánya, Anna Thalbach játssza. Családi kettősük verhetetlen. Mindenekelőtt a mama bámulatos: negyven-negyven-öt kilónyi tömény csoda. Kicsi, vékony, dinamikus nő, kirobbanó energiával. Kurázsi mamájának virtuóz túlélési képessége gyermeki találékonyságból, fiatalos derűből, nőies közönségességből, javakorabeli józan észből és éltes cinizmusból tevődik össze. Jerome Savary mozgalmas, leleményes, széles hatósugarú előadást szervezett a virgonc címszereplő köré.

Brechttel Boszniába

Mikor felmegy a függöny a Jean Vilar Terem közel ezerkétszáz férőhelyes nézőtere előtt, a derengő szürkeségben és füstben csak lassan tisztul ki a kép: a színpad közepére zuhant repülőgép kiégett roncsának látványa. A színdarab itt és most játszódik, talán Csecsenföldön, talán Boszniában. Kurázsi mama horpadt, üzemképtelen Mini Coopert vonszol, abban lakik a család, s a kocsiban raktározódik a Mutter Courage Store árukészlete is: Coca-Cola, szexlapok, Jézus Krisztus-pólók, elemmel működő, világító Szűz Mária-szobor, mikor mi adható el jobban. Az előadás arról a Weill-songról szól (a songokat Thalbach németül énekli), hogy a háború - üzlet. A CNN élőben közvetíti a mészárlást, a halottak mellett kéksisakos ENSZ-katonák fényképezkednek, Kurázsi mama pedig meggazdagodása feletti örömében danse macabre-ot jár a felvonásvégi légitámadás fülsiketítő robajában. A hangos, élénk, markáns előadásban erőteljesen szólalnak meg a csöndek is. Kurázsi mama a lánya némaságával fogadja a fia halálát, majd - amikor az üzlet rosszul megy - a hideg télben hallgatagon szabdalja tűzifává a temető sírkeresztjeit. Az előadás végére kő kövön nem marad a színen. Kurázsi mama még mond egy-két szót - bensőségesen, németül - a mindörökre néma Kattrinnak, majd fehér ruhás, gázálarcos katonák árasztják el a színpadot. Míg ők havat lapátolnak a hatott lányra, az anya a fejére kapott gázmaszkkal indul tovább bolyongani. A néző még egy darabig nem tud elindulni. Kicsit össze kell szednie magát azok után, hogy hol nevetett, hol a háta lúdbőrözött, hol a torka szorult el. Ami elég biztos jele annak, hogy igazi színházat látott. (Nem sokadmagával egyébként. De a Chaillot következő kedves kis bemutatója Annie Girardot-val a főszerepben bizonyára kasszahiánypótló szerepet tölt majd be.)

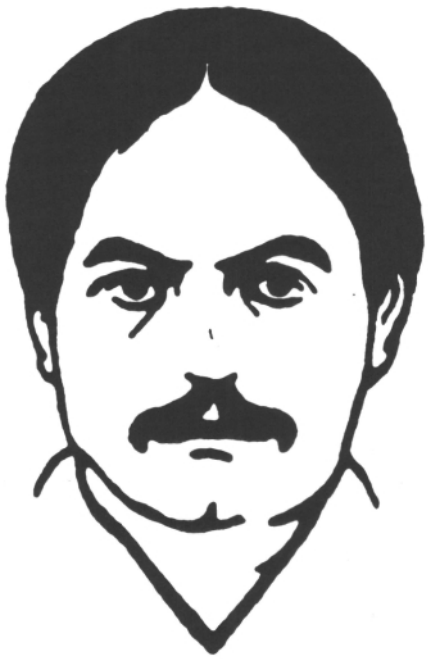
Ha összegeznem kellene a látottakat, nem összegezném. A párizsi színházakat előzetesen nem ismervén, találomra válogattam a programból, szerzőkhöz és darabokhoz csábulva. Meglehet, a másik kilencven párizsi színházban ugyanezekben a hónapokban jobb, izgalmasabb, jelentősebb előadásokat is játszottak. Viszont az sincs kizárva, hogy rosszabbakat. Mindenesetre volt szerencsém egy olyan Brecht-előadáshoz, amely előtt le a kalappal. Egy kalap-emelés persze nem sok, de az ember beosztással él.

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

A naturalizmusnak, ami meg-megújuló „neo"-hullámaival immár több, mint egy évszázada a színháztörténet lebírhatatlan, noha csak *egyik* tendenciájának bizonyul, mely a stilizációs formáit idővel kimerítő és ezért hiteltelenné váló színházat újra meg újra visszatéríti a valósághoz, az elsődleges életproblémákhoz, diadalmas áttörése után nem egészen egy évtizeddel szembe kellett már néznie az éppen általa provokált új antinaturalista kísérletekkel. André Antoine Théâtre Libreje, a naturalizmus paradigmatikus színháza 1887-ben jött létre, de három év múlva már megalakult a Théâtre d'Art, mely a *Cenci-ház* 1891 januári bemutatójával a szimbolizmus színházi képviselőjévé vált, s ezzel megnyitotta az antinaturalista kísérleti színházak sorát. A folytatást a Cercle Funambulesque nevű pantomimszínház, a Petit Théâtre des Marionnettes, majd 1893-ban a Théâtre de l'Oeuvre jelentette. A mozgalom vezéralakja Aurélien-Marie Lugné-Poë volt (1869-1940), aki Antoine-nál kezdte a pályáját, majd útja a Théâtre d'Art-on keresztül vezetett - némi kerülővel - az Oeuvre megalapításáig.

Lugné-Poë, az Oeuvre mutatta be 1896-ban a modern színház- és drámatörténet egyik alapművét: Alfred Jarry (1873-1907) *Übü királyát.* Ez a darab, a maga elementáris primitívségével és nyerseségével, könnyen félrevezető képet adhat szerzőjéről, amennyiben hajlamossá tehet bennünket arra, hogy e vonásokat visszavetítsük magára az alkotóra. Mert Jarry nagyon is ezoterikus elme volt. A robusztus régiek - a görögök, Rabelais, Shakespeare - mellett a legszofisztikáltabb modernek voltak bensőséges szellemi társai: Bergson, Maeterlinck, Mallarmé stb. 1889-ben írt, de csak 1911-ben megjelent könyvével *(A patafizikus Faustroll doktor* tettei és *nézetei)* ezoterikus tudományt és kollégiumot alapított - a patafizika „a különleges tudománya, mely a kivételek törvényeire támaszkodik", „a képzeletbeli megoldások tudománya". Jarry játékosságot és komolyságot kifürkészhetetlen arányban egyesítő gondolkodása (és írásai többségének stílusa) egyszerre nyers, tudálékos, éles és rafináltan keresett, elvontan sejtelmes, sőt misztikus. Az a néhány színházi tárgyú írása, amely az Übü királybemutatója körül keletkezett, szintén ilyen. (Fordításuk ezért szinte képtelen feladat, agyonsűrítettségük okán még grammatikailag látszólag korrekt kifejezéseik értelmét is inkább csak kitalálni, mint megérteni lehet.) Mintegy csak odavetve az antinaturalista színház majd' minden szubsztanciális gondolata megtalálható bennük - mégpedig az elsőként való kimondás érdemével. De talán nem is ez a történeti, kronológiai érdekességük a leginkább figyelemreméltó. Imponálóbb, hogy Jarry vállalt és kimondott valamit, amit az antinaturalista színház nagyjai, a színház nagy avantgardistái általában vonakodtak nemhogy nyíltan vallani, de egyáltalán realizálni is, s ezért az öncsalás és az ideológia legváltozatosabb formáit dolgozták ki: *az elitizmust.* Jarry radikális arisztokratizmussal egy kulturális elit reprezentánsaként lép fel, mélyen megveti a szellem nélküli és kulturálatlan tömeget, s a szellem felsőbbrendűségét tekinti feltételen mércének. Agresszív elitizmusával még saját körében is egyedül maradt. Miután A *színházias színház haszontalansága* című cikke a Mercure de France 1896 szeptemberi számában megjelent, a következő, októberi számba Lugné-Poë írt cikket - azonos címmel. Ebben a londoni Elizabethan Stage Society kísérleteit hozza fel példaként Jarry elveinek síkeres alkalmazására, másfelől elkerüli eszmetársának elitizmusát, amennyiben hangsúlyozza, hogy az Erzsébet-kori társadalom teljes keresztmetszetében el tudta fogadni Shakespeare csupasz színpadát, amelyen csak a költő szavai idéztek fel díszletet. Lugné-Poë a maszk újraintézményesítéséig sem ment el, de mindenesetre arra ösztönözte a színészeket, hogy hagyjanak fel a konvencionális színház kacatjaival és szorgos részletezésével.



Felix Valloton rajza Jarryról

Demokratizmusra érzékeny korunkban, s amikor a tömegkultúra a kultúrának talán legneuralgikusabb pontjává vált, lévén hogy a tömegkultúra és a magas kultúra - mivel következetesen végigvitt formájában maximálisan polarizálódott - kétségbeesetten keresi egymást, Jarry őszinteségét az elitizmus tekintetében nem annyira az azonosulás jegyében érezhetjük hasznosnak, mint inkább azért, mert hozzájárul-hat annak tudatosításához, hogy az antinaturalista stilizálás a színházban lehet ugyan szükséges és lényeges program, egyszersmind azonban probléma is marad, mert nem küszöbölhető ki belőle az ezoterizmus. A primitivizáló, az elementáris irányába való stílizálás nem kevésbé „elitista", mint a szubtilis, mert az alapok bonyolultságától és a kultúra széttagoltságától nem lehet többé visszatérni semmiféle elemihez és széles konszenzushoz.

ALFRED JARRY

A SZÍNHÁZIAS SZÍNHÁZ HASZONTALANSÁGA

Úgy gondolom, a kérdés: vajon a színház alkalmazkodjék-e a tömeghez avagy a tömeg a színházhoz, végérvényesen eldőlt. Ez a bizonyos tömeg az ókorban csak azért érthette meg a tragédia- és komédiaszerzőket - vagy mímelhette, hogy megérti őket -, mert azok egyetemes meséket dolgoztak fel, amelyeket a drámában még vagy négy-szer újra elmagyaráztak, és egy prológusként fellépő személy legtöbbször elő is készítette őket. Ma pedig ugyanez a tömeg azért járul a Comédie-Franşaise-be Molière és Racine darabjaihoz, mert azokat folyamatosan ugyanúgyjátsszák; a lényegüket egyébként bizonyosan nem fogja fel. Mivel a színház még nem vívta ki a jogot, hogy az értetleneket erőszakkal elűzze és minden szünetben, mielőtt még a felfordulás és a zenebona kitörne, kiürítse a nézőteret, azzal a kipróbált igazsággal vigasztalódhatunk, miszerint ha a nézőtéren verekedés dúl, az mindig egy vulgáris, tehát korántsem eredeti mű körül tör ki, amely éppen ezért inkább érthető, mint az eredeti, s ekképpen utóbbi, legalábbis az első napon, egy elbambult, tehát néma közönség jótékony adományában részesülhet.

És az első napon ott lesznek az értők is.

Ha a közönséghez le akarunk ereszkedni, két dolgot kell megadni neki, mint ahogy ez általában meg is történik: először is olyan alakokat, akik hozzá hasonló módon gondolkodnak (egy szíámi

vagy kínai követ *A* fösvényt látva lefogadta, hogy a címszereplőt becsapják majd, és a ládikát elrabolják), s akiket mindenestől megért, azt szűrve le: „Milyen szellemes is vagyok, amiért nevetek ezeken a szellemességeken!" (ez a benyomás jellemzi például Donnay úr nézőit), továbbá az ősbemutató alkotó jellegű élményét, amely megkímél az előre gondolkodás fáradságától; másodszor pedig *természetes,* azaz a közönséges emberek mindennapi életében megszokott témákat és bonyodalmakat kell kapnia, elvégre köztudott, hogy Shakespeare, Michelangelo vagy Leonardo da Vinci kissé terjedelmesek és barátságtalan átmérőjűek ahhoz, hogy egykönnyen bebarangolhatók legyenek, és mivel a géniusz, vagy akár a tehetség és az érthetőség nem egy természetűek, e feladattal a nagy többség nem is tud megbirkózni.

Ha mármost az egész világon ötszáz olyan ember van, akiben a középszerűség végtelenségéhez képest egy kis shakespeare-i vagy leonardói is bujkál, nem méltányos-e ennek az ötszáz derék szellemnek is megadni azt, amivel Donnay úr nézőit valósággal elhalmozzák: azt a jogot tudniillik, hogy ne kelljen olyasmit látniok a színpadon, amit nem értenek meg, valamint egy bizonyos fokú alkotói közreműködés és az előre gondolkodás aktív élvezetét?

A következőkben felsorolunk néhány olyan tárgyat, amely a fenti ötszáz szellem számára különösen iszonytató és érthetetlen, és amely fölöslegesen terheli a színpadot. Elsősorban a díszletről és a színészről lesz szó.

A díszlet hibrid valami: se nem természetes, se nem művi. Ha a természethez hasonlítana, fölösleges másolat lenne (a természetről mint díszletről később még szót ejtünk); és nemis művi, abban az értelemben, hogy a külvilágnak a képzőművész lényén átszűrt vagy még inkább általa létrehozott képét valósítaná meg.

Mármost fölöttébb veszélyes lenne, ha a költő olyan díszletet kényszerítene rá a festőkre, amilyet ő maga festene. Az olvasni tudó úgyis felfedezi az írott műben a csak az ő számára elrejtett értelmet, felismeri az örökkévaló, láthatatlan áramlatot és *Anna* Perannának nevezi. A megfestett vászon egyetlen aspektust valósít meg, amelyet nagyon kevés szellem tud két alkotórészre tagolni, lévén hogy minőségből sokkal nehezebb minőséget kivonni, mint mennyiségből; és jogos igény, hogy a jelenetet minden néző olyan díszletben lássa, mely megfelel a jelenetről alkotott saját látomásának. A nagyközönség számára ezzel szemben bármilyen, festő alkotta díszlet megfelel, minthogy a tömeg úgysem magától, hanem a tekintély sugallatára érti meg a dolgokat.

Kétfajta díszlet van: enteriőr és szabad ég alatti. Mindkettő úgy tesz, mintha helyiségeket vagy természetes mezőket ábrázolna. Nem térünk vissza a perspektivikus festészet ostobaságának egyszer s mindenkorra eldöntött kérdéséhez; szorítkozzunk annak megállapitására, hogy ez a szemfényvesztés csak a durva látásúakat, vagyis a nem látókat téveszti meg, viszont felháborítja azt, aki a természetet értelmes és megkülönböztetésre képes módon szemléli, mert a természetnek csak karikatúrájával szembesül, olyasvalaki kezéből, aki mitsem ért belőle. Zeuisz, úgy mondják, a vadállatokat csapta be, Tizian pedig egy fogadóst.

A festeni nem tudó díszlete inkább az absztrakt díszlethez közelít, mert csak a lényeget adja, mint ahogy a leegyszerűsített díszlet is csak a hasznos elemeket sűríti.

Kísérleteztünk *heraldikus* díszletekkel, azaz egy egész jelenetet vagy felvonást egységesen ugyanazzal a színárnyalattal jelöltünk, s a szereplők harmonikusan mozogtak ebben a címermezőben. Ez kissé gyermeteg megoldás, lévén hogy az említett színárnyalat csak színtelen háttér előtt érvényesül (kiváltképpen, hogy számolni kell az általános színtévesztéssel és mindenfajta idioszinkráziával is.) Ezt egyszerűen és egyszersmind szimbolikusan kielégítő módon megteremthetjük egy festetlen vászonnal vagy egy díszlet visszájával, amelybe ki-ki tetszése szerinti helyet vetít bele, vagy jobb esetben, ha az író maga tudta, mit akar, az igazi, a színpadon felidézendő díszletet is létrehozhatjuk. A helyváltoztatásokat jelző feliratos táblával elkerülhető a materiális díszletek váltogatása, amely főleg az új díszlet különbözőségével tájékoztatja időszakonként a szellemhiányban szenvedőket.

Übü király - Alfred Jarry rajza

Ilyen körülmények között minden, alkalmilag szükséges díszletelem, kinyitandó ablak, betörendő ajtó kellékké válik, s úgy hozható-vihető, miként egy asztal vagy egy fáklya.

A színész felölti a figura maszkját és jó esetben egész testalkatát is. Arcizmainak különféle összehúzásai és ellazításai kifejezésekké, fizionómiai játékokká stb. válnak. Még senki sem gondolkodott el azon - vagy ha igen, a különbséget lényegtelennek tartják -, hogy a színlelt és kifestett arc alatt az izmok nem változnak, és hogy Mounet-nak és Hamletnek más az arccsontberendezése, noha anatómiai szempontból egyetlen emberről van szó. A színésznek egy egész fejét beborító maszksegítségével a FIGURA képmásával kell felváltania a maga fejét, ez a képmás azonban nem síró vagy nevető lesz, mint az ókoriaknál (a sírás vagy a nevetés még nem fest jellemet), hanem a figura - a Fösvény, a Habozó, a bűnöket halmozó Mohó - jellemét fejezi ki.

És ha az alak örök jelleme benne foglaltatik a maszkban, akkor egyszerű, a kaleidoszkóphoz vagy még inkább a giroszkóphoz hasonló eljárással *megvilágíthatjuk,* egyenként vagy együttesen, az esetleges elemeket is.

A régimódi színész, aki plaszticitást nélkülöző sminket használ, színekkel és főleg domborulatokkal, majd a FÉNY által emel köbre és a végtelenségig szaporítható kitevőkre minden kifejezést.

Amiről most beszélünk, az ókori színházban nem lett volna keresztülvihető, mivel a függőleges vagy soha nem eléggé vízszintes fény árnyékot rajzolta maszk minden kiugrása köré, s diffúz volta miatt még csak nem is elég éleset.

Ellentétben a kezdetleges és tökéletlen logika következtetéseivel, e napsütötte országokban nincs éles árnyék; Egyiptomban, a Ráktérítő alatt az arcokon jóformán pihényi árnyék sem játszik már, mert a fényt az arc, akár a hold, függőlegesen veri vissza, a földet ellepő s a levegőben kavargó homok pedig szétszórja.

A rivaldafény oly módon világítja meg a színészt, mintha átfogója volna egy derékszögű háromszögnek, amelynek egyik befogója a színész teste. Mivel pedig a rivalda egy fénypontsorozat, amely a színész arcának kis terjedelméhez képest a színészi sík metszéspontjától jobbra és balra mintegy a végtelenbe nyúló vonalnak látszik, egyetlen fénypontnak kell tekintenünk, amely meghatározatlan távolságban, mintegy a közönség *mögött* helyezkedik el.

1 „Víz *örök* árja takar, s Anna Peranna nevem." Ovidius: Fasti. III. 654. (Gaál László fordítása)

Gémier, az első Übü (Théâtre de l'Oeuvre, 1896)

Ez utóbbit egy szűkebb végtelen távolítja el, amely azonban nem elég szűk ahhoz, hogy a színész által visszavert sugarak (azaz a rá szegezett tekintetek) ne legyenek párhuzamosokként felfoghatók. Gyakorlatilag minden egyes néző *azonos módon* látja az egyes maszkokat, a különbségek legalábbis elhanyagolhatók az idioszinkráziákhoz és a különböző értelmezésekre való hajlamhoz képest, amelyek hatását lehetetlen enyhíteni - ámbár másfelől ezek semlegesítődnek a tömegben mint nyájban.

A színész felülről alulra és alulról felülre irányuló lassú fejmozgásokkal és oldalirányú lengések-kel maszkja egész felületén változtatja az árnyékok helyét; a tapasztalat pedig azt bizonyítja, hogy a hat fő pozíció elegendő minden kifejezéshez (a profil esetében is, ahol a pozíciók elmosódottabbak). Példákat nem sorolunk fel, mert a ki-fejezések a maszk alaptermészete szerint változnak, és mert mindazok, akik már láttak bábszín-házat, maguk is megismerkedhettek velük.

E kifejezések, mivel egyszerűek, egyetemesek is. A mostani pantomim súlyos tévedése, hogy konvencionális, fárasztó és érthetetlen mimikus nyelvet alkalmaz. Íme a konvenciók egyik példája: egy, az arc köré rajzolt függőleges, ellipszis alakú kézmozdulat, majd a kézre nyomott csók jelenti a szerelemre ihlető szépséget. S most egy példa az egyetemes gesztusra: a marionett azzal jelzi döbbenetét, hogy hevesen visszahőköl, és fejét a kulisszába veri.

Mindezen esetlegességeken túl ott van azonban a lényegi kifejezés. Számos jelenetben a legszebb a derűs vagy komoly szavakat ontó maszk szenvtelensége; párját csak az állati hús alatt rejtőző csontváz ásványi jellegében lelhetjük fel, amelynek tragikomikus értékét minden időkben elismerték.

A színésznek magától értetődően sajátos *hanggal is* kell rendelkeznie: a szerep hangjával. Olyan hatást kell kelteni, mintha a maszk szájnyílásán csak az törhetne át, amit a maszk valóban mondana, ha szájizmai hajlékonyak volnának. De persze jobb, hogy nem hajlékonyak, és hogy a beszédmód az egész darab folyamán monoton.

Azt is állítottuk: a színésznek fel kell vennie a szerepalak testét.

Beaumarchais egyik előszavának egy megjegyzése óta az egyház is, a művészet is védelmébe veszi a *nadrágszerepet.* „Nincs olyan fiatal fiú, aki elég fejlett lenne hozzá, hogy..." Lévén hogy a nő egészen öregségéig szőrtelen és magas hangú lény, a húszéves nő a párizsi hagyomány szerint tizennégy éves fiút formáz, hatévnyi tapasztalattal gazdagabban. Ez igen kevéssé kárpótol a nevetséges arcélért, a csöppet sem esztétikus járásért, valamint az izmoknak a gyűlöletes - mert hasznos, *tejképző* - zsírszövet által elmosott vonaláért.

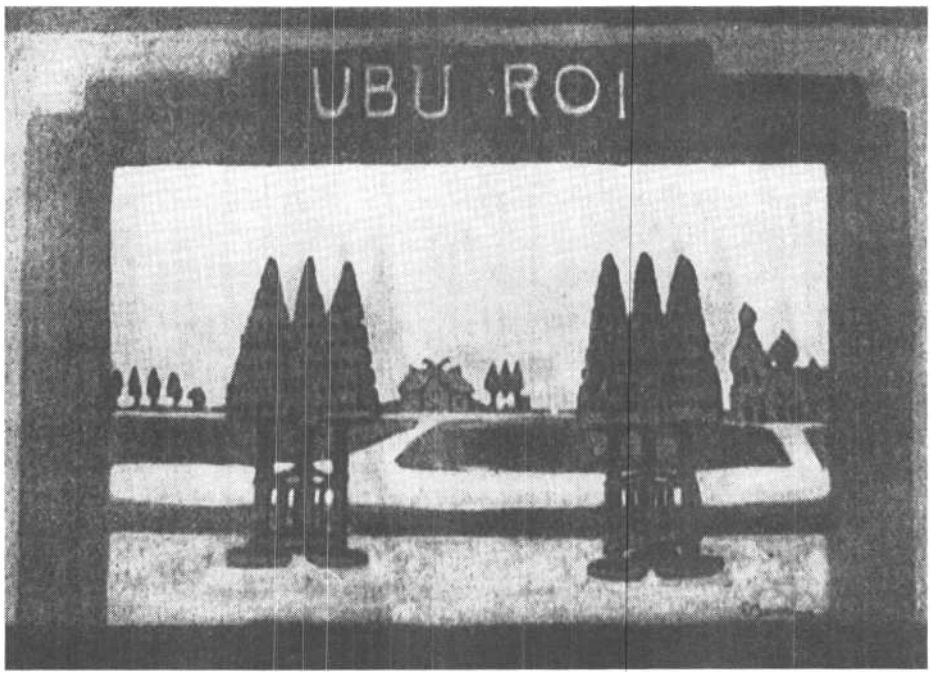
Ha az agyberendezések különbözősége jóvoltából sikerül találnunk egy értelmes tizenöt éves fiút (minthogy, néhány felsőbbrendű kivételtől eltekintve, a nők többsége átlagos, a legtöbb fiatal fiú pedig ostoba), az megfelelően alakítja majd szerepét; példa rá Molière társulatában az ifjú Baron avagy az angol színháznak az a korszaka (és az egész ókori színház), amelyben nőre soha nem mertek volna szerepet bízni.

Néhány szót a természetes díszletekről, amelyek csak egyetlen példányban léteznek. Ilyenkor természeti környezetben visszük színre a darabot, egy domb lejtőjén, egy folyó mellett, ami igen előnyös a hang terjedése szempontjából, főleg ha a helyszínt nem fedjük le, s akár a hangzás eltompulásába is belenyugszunk; elegendőek a dombok s néhány fa, hogy árnyék is legyen. Éppen most is, akárcsak tavaly, szabadtéren játsszák *A cseppekkel házaló* ördögöt[2], Alfred

2 Maurice Pottecher alkoholellenes komédiája; az író, több más paraszttárgyú színdarabjával együtt, bussang-i Népszínházában állította színre

Vallette úr tovább is fejlesztette az elgondolást a *Mercure* előző számában. Három vagy négy éve Lugné-Poë úr és néhány barátja Presles-ben, az Isle-Adam-i erdő szélén, egy, a hegybe vájt természetes színházban adta elő a La Gar*diennet*[3]. Ma, a biciklikultusz általános elterjedése idején, korántsem lenne képtelenség nyáron néhány nagyon rövid vasárnapi előadás (kettőtöl ötig), kezdetnek nem túl elvont irodalmi alkotásokkal a műsoron (például a Lear királlyal; fogalmunk sincs még, mit is jelent a népszínház), csak néhány kilométerre lévő természeti helyszíneken, a megfelelő vasúti összeköttetésről is gondoskodva, előzetes előkészületek nélkül, a napsütötte helyeket ingyen adva (Victor Barrucand úr épp a minap írt egy ingyenes színházról), s az egyszerű emelvényeket egy vagy több autón szállítva.

Mercure de France, 1896. szeptember



Emile Berlin díszletterve az Übü királyhoz (1908)

VÁLASZOK EGY SZÍNHÁZI TÁRGYÚ KÉRDŐÍVRE

1

A drámaíró, mint minden művész, az igazságot keresi, amelyből viszont több is van. És mivel az elsőnek felsejlő igazságok hamisnak bizonyultak, az utóbbi évek színháza alighanem több új örökkévaló pontot fedezett fel (vagy teremtett, ami ugyanazt jelenti). Ha pedig ilyeneket felfedeznie nem sikerült, hát újra megtalálta és megértette az ősrégit.

2

Néhány év óta újjászületőben - vagy talán éppen Franciaországban megszületőben - van a drámaírás, amely eddig csupán *a Scapin* furfangjait (és mint tudjuk, Bergeracot[4] meg a Várgrófokat5) adta a világnak. Van egy tragédiaköltőnk, aki olyan sajátos és újszerű félelem- és szánalomfajtákat tud teremteni, hogy elég, ha csak a csenddel fejezi ki őket: Maurice Maeterlinck. Meg még Charles Van Lerberghe. És mások is, akikről még szó lesz. Bizonyosra vesszük, hogy új színház születik a szemünk láttára, mert most először létezik Franciaországban (vagy a *belgiumi* Gand-ban, mert Franciaországot mi nem egy élettelen földdarabban, hanem a nyelvben látjuk, és Maeterlinck éppoly jogszerűen a miénk, mint ahogy Mistralt megtagadjuk) ABSZTRAKT színház, és végre fordítói erőfeszítések nélkül olvashatunk alkotásokat, amelyek éppoly örökkévalóan tragikusak, mint Ben Jonson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tourneur vagy Goethe művei. Már csak egy olyan őrült komédia hiányzik, mint Dietrich Grabbe egyetlen s mindmáig lefordítatlan vígjátéka.'

A Théâtre *d'Art, a Théâtre-Libre,* az *Oeuvre*7 franciára fordított, újszerű, új érzelmeket kifejező, itt azonban nem taglalandó színdarabokon kívül - gondolok Ibsenre, Prozor gróf fordításában avagy A.-F. Herold és Barrucand különös hindu adaptációira[8] - s néhány tévedést (a *Théodat-t* stb.) leszámítva, olyan drámaírókat fedezett fel, mint Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Sée, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes; az említettek közül többen már-már a remekmű meghatározását kielégítő műveket írtak, annyi pedig mindenképpen el-mondható róluk, hogy meglátták az újat és a szó teljes értelmében alkotóknak bizonyultak.

Velük és néhány társukkal, valamint fordítás alatt lévő régi mesterekkel (például a G. E. fordította Marlowe-val[9]) találkozhatunk majd a jelen évad során az Oeuvre-ben, mint ahogy az Odéonban Aiszkhüloszt fordítják, mert megértették, hogy a gondolat bizonyára „gyűrűkben" változik, s így nincs semmi fiatalabb a nagyon régi színdaraboknál.

A díszlet terén a különféle független színházakban néhány szép kísérlet fűződik egyes festőkhöz; hadd utaljak Lugné-Poë úrnak a *Mercure* 1896. október elsejei számában megjelent cikkére, egy Erzsébet-kori színház nem megvalósíthatatlan tervéről.

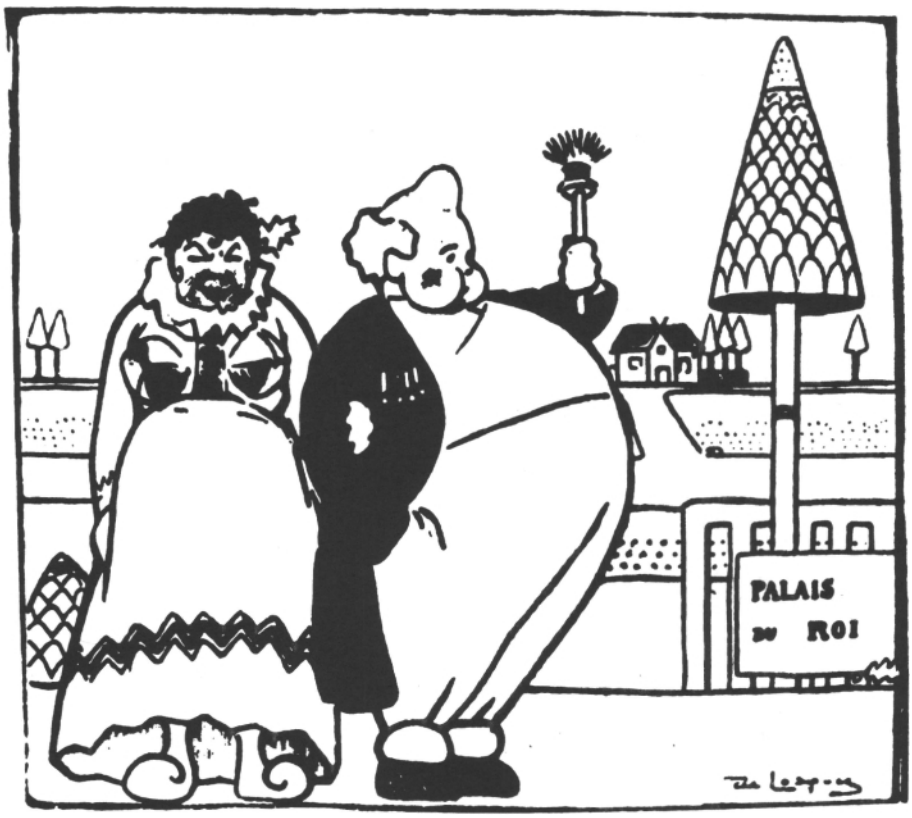
3

Mi a színdarab? Polgári ünnep? Lecke? Kikapcsolódás?

Úgy tetszik, a színdarab mindenekelőtt polgári ünnep, hiszen az egybegyűlt polgároknak szolgál látványosságul. De jegyezzük meg, hogy többfajta vagy legalábbis kétféle színházi közönség van: a kisszámú értelmes ember, illetve a nagy többség gyülekezete. Ami a nagy többséget illeti: az ő számukra a kisebbség színháza maga lenne az elviselhetetlen unalom, és csak a látványos színdarabokat fogadják el (a pompás kiállítást, a balettet, a kézzelfogható és könnyen hozzáférhető érzelmeket, tehát a Châtelet-t s a Gaîtét, az Ambigut meg az Opéra-Comique-ot), amelyek főleg kikapcsolódást nyújtanak, meg legfeljebb - tartós emlékük révén - némi tanítást is, csakhogy ez a hamis érzelmesség és a hamis esztétika leckéje. A másik színház viszont a maga közönsége számára se nem ünnep, se nem lecke, se nem kikapcsolódás, hanem cselekvés; az elit vesz itt részt egyik tagja alkotásának megvalósításában, aki azt a lényt, amelyet alkotott, önmagában mint ezt az elitet látja élni. Ez a cselekvő élvezet az egyetlen istentől való él-vezet, amelynek a polgári tömeg csupán karika-túráját kapja a testi aktusban.

Az alkotásnak ebben az élvezetében - kellő

3 Henri de Régnier színdarabja
4 *Jarry* itt arra utal. hogy Molière a Scapin több részletét közvetlenül Cyrano de Bergarac egyik művéből vette át
5 Victor Hugo műve
6 *Tréfa,* szatíra, *irónia* és *mélyebb jelentés*
7 Paul Fort, André Antoine, illetve Lugné-Poë színházi vállalkozásai 8 A *Sakuntaláról,* illetve *A kis* agyagkocsiról van szó
9 Georges Eckhoud *II. Edward* fordításáról van szó



De Losques karikatúrája a Théâtre Antoine Übü-előadásáról (1908)

viszonylagossággal persze - egy kicsit még a tömeg is részesül. „...két dolgot kell megadni ne-ki... egy bizonyos fokú alkotói közreműködés és az előre gondolkodás aktív élvezetét." *(Mercure* de France, 1896. szeptember)[10]

4

Természetesen bármi színpadra vihető, amennyiben még hajlandóak vagyunk színháznak nevezni azokat az undorítóan mázolt díszletekkel telezsúfolt csarnokokat, amelyeket, csak úgy, mint a bennük játszott színdarabokat, a sokaságnak *(törölve:* a tömeg végtelen középszerűsége számára) hoztak létre. De miután ezt a kérdést már sikerült eldöntenünk, elmondhatjuk: színdarabot csak az írjon, aki mindenekelőtt drámai formában gondolkodik. Utána, ha úgy tetszik, akár regényt is írhat a maga drámájából, hiszen a cselekményt el is lehet mesélni, a fordítottja azonban jóformán soha nem igazolódik be. Ha egy regény drámai lenne, az író elsőnek drámai formában gondolta volna el és írta volna meg.

A személytelen maszkokat mozgató színházhoz csak az férkőzhet közel, akiben elég férfiasság van hozzá, hogy életet teremtsen: a szenvedélyek olyan összeütközését, amely kifinomultabb az addig ismerteknél vagy olyan szereplőt, aki merőben újszerű lény. Mindenki elfogadja, hogy Hamlet például elevenebb az előttünk elsuhanó járókelőknél, mert bonyolultabb, mert erősebb benne a szintézis, mi több, egyedül ő az eleven, minthogy mozgó, két lábon járó absztrakció. A színpadi alakot teremtő szellem dolga tehát nehezebb, mint az embert építő anyagé, és aki végképp nem tud alkotni, vagyis új lénynek életet adni, az jobban teszi, ha csendben marad.

5

A világ és a színpad divatja nemcsak a modern színdarabokban fejt ki kölcsönhatást, mégsem lenne sok értelme, ha a közönség báli öltözékben járna színházba; a kérdés alapjában véve érdektelen, de bosszantó, ha a nézőtéren lornyonnal méregetik egymást. Bayreuthba talán nem útiruhában szokás járni? És milyen könnyen megoldódnék minden, ha csak a színpadot világítanák meg!

6

Egy ismert regény a tíz *órai* szinházat dicsőítette. De mindig lesznek elkésők, akik lármába fojtják az első jeleneteket. A mostani előadáskezdéssel semmi baj, feltéve, ha megszokják, hogy a három gongütés elhangzásakor nemcsak a páholyok, de a folyosók ajtaját is bezárják.

7

Az a rendszer, amelynek értelmében egy-egy szerepet valamelyik művész személyes adottságaira szabnak, óhatatlanul tiszavirág-életű színdarabokhoz vezet, mert mihelyt az adott művész meghal, sehol sem fognak pontos hasonmására lelni. A rendszer az alkotásra képtelen szerzőnek kedvez: olyan makettet kínál neki, amelynek csak ilyen vagy olyan izomcsoportját kell kiemelnie. A színész (minimális műveltség birtokában) akár önmagáról is beszélhet, és mondhat, ami tetszik. Az eljárás gyengesége látványosan érhető tetten Racine tragédiáiban, amelyek igazából nem színdarabok, hanem szerepfüzérek. Nem „sztárokra" van szükség, hanem engedelmes sziluettekre, fakó maszkok homogén világára.

8

A főpróbáknak megvan az az előnyük, hogy ingyen színházat biztosítanak néhány művész és az író baráti köre számára; ilyenkor egy estére az ember már-már bunkóktól nem zavart levegőt szívhat.

9

A marginális színházak szerepe nem ért véget, de minthogy már néhány éve működnek, senki sem tartja többé bolondoknak őket, és a kisebbség rendes színházaivá váltak. Még néhány év és közelebb jutunk a művészi igazsághoz, avagy (ha nem lesz igazság, hanem csak divat) valami mást fedezünk fel, ezek a színházak pedig - ha elfelejtik, hogy lényegük nem a létezés állapota, hanem a születési folyamat - a szó legrosszabb értelmében vett „rendes" színházakká válnak.

10

A legérvényesebb hagyomány fenntartásával is elsorvasztjuk a gondolatot, amelynek lényege az időben való átalakulás. Esztelenség, ha új érzelmeket „konzervált" formában akarunk kifejezni.

11

Tartsák csak fenn a Conservatoire-beli oktatást, ha úgy tetszik, a reprízek betanításának; ámbár még ez esetben is felmerül a kérdés: ha a közönség gondolkodása is fejlődik, jóllehet néhány évvel lemaradva az alkotók mögött, nem kellene-e vajon a kifejezésnek is fejlődnie? A klasszikus színdarabokat koruk jelmezeiben játszották; tegyünk úgy, minta régi festők, akik a legantikabb jeleneteket is kortársinak ábrázolták.

[10] Jarry itt *saját* előző írásából *(A színházias színház haszontalansága)* idéz

Minden, ami „történelmi", unalmas, tehát fölösleges.

12

Az örökösi jogok a család intézményével függnek össze - és itt be kell ismernem teljes inkompetenciámat. Mi a jobb - ha az örökösökre száll a szerzői jog, akik tetszésük szerint sikkaszthatnak el egy-egy művet, avagy ha a remekmű az író halálával közkinccsé válik? Én a jelen szabályozást érzem a legjobbnak. - A klakk segítségével az író megértetheti a közönséggel: hogyan képzelte el műve előadását. Afféle biztonsági szelep ez, nehogy az otromba lelkesedés éppen akkor kezdjen zörömbölni, amikor teljes csendnek kellene honolnia. Mindamellett a klakk a tömeg irányítására szolgál; igazi színházban, értékes mű előadása esetén, Maeterlinck úr nyomán mi magunk is csak a némaság tapsában hiszünk.

Jarry életében ki nem adott kézirat

SZÍNHÁZI PROBLÉMÁK

Melyek a színház lényeges feltételei? Úgy gondolom, ma már nem azt kell kutatnunk, három egység legyen-e avagy csak a cselekmény egysége a fontos, az pedig kielégítő módon fennmarad, ha minden egyetlen központi alak körül forog. Akik azt állítják, hogy a közönség szemérmességét kell szem előtt tartani, nem hivatkozhatnak sem Arisztophanészre, akinek számos kiadásában lapról lapra megjelenik a lábjegyzet: „ez a rész tele van obszcén utalásokkal", sem Shakespeare-re; az utóbbitól elég újraolvasni Ophelia bizonyos szövegeit vagy azt a híres, bár többnyire kihúzott jelenetet, amelyben egy királyné francia nyelvleckét vesz. Hacsak nem Augier, az ifjabb Dumas, Labiche stb. urakat kell példaképnek tekintenünk, akiknek műveit sajnos mélységes unalommal olvastuk, és akikről joggal feltételezhető, hogy a fiatal nemzedék, ha műveik talán el is jutottak hozzá, nyomtalanul elfelejtette őket. Úgy gondolom, teljesen fölösleges egy művet drámai formában megírni, ha az emberben nem él látomás egy olyan alakról, akit célszerűbb a színpadra kilökni, semmint egy könyv oldalain elemezgetni.

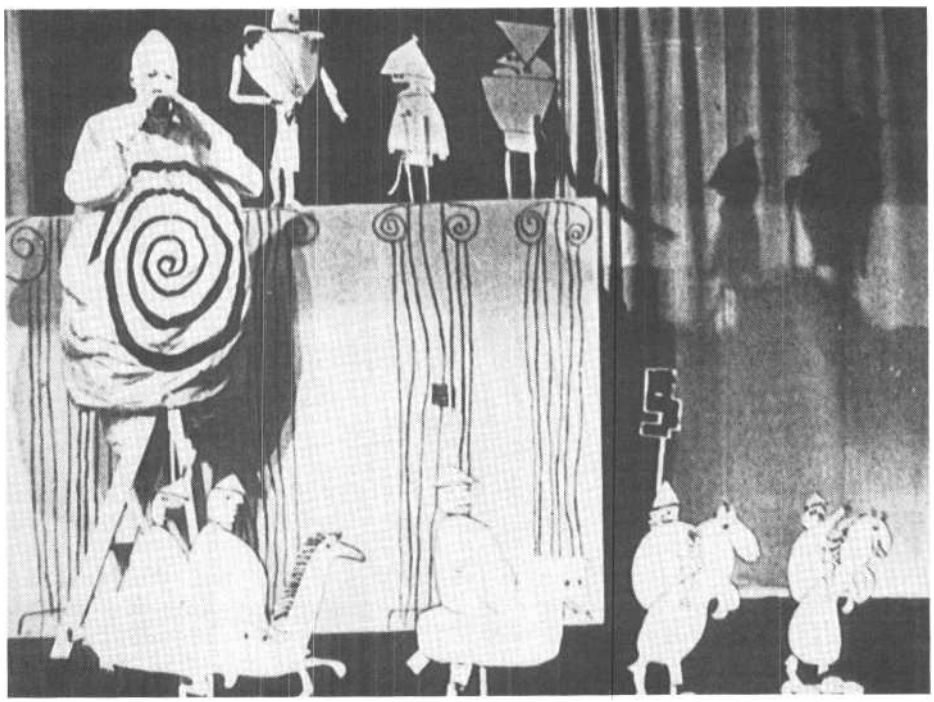
Meg aztán a meghatározásánál fogva írástudatlan közönség ugyan miért próbálkozik idézetekkel meg összehasonlításokkal? Az *Übü ki*rályban azt kifogásolták, hogy durva Shakespeare- és Rabelais-utánzat, mivel „a díszleteket gazdaságos módon feliratos tábla pótolja", és egy bizonyos szó sűrűn elhangzik benne. Tudni illenék, hogy mára többé-kevésbé bebizonyosodott: Shakespeare drámáit, legalábbis az Erzsébet-korban, viszonylag tökéletesített színpadon, díszletek között adták elő. Ezen túlmenően egyesek az Übüben „ófrancia nyelven írt" művet láttak, csak mert merő mulatságból ódivatú betűkkel lett kiszedve, és azt hitték, hogy a „pfinánc" a szó XVI. századi helyesírásának felel meg. Mennyivel találóbb szerintem az egyik lengyelt játszó statiszta megjegyzése, aki így nyilatkozott a darabról: „Tisztára Musset, ebben is épp olyan gyakran változik a díszlet."

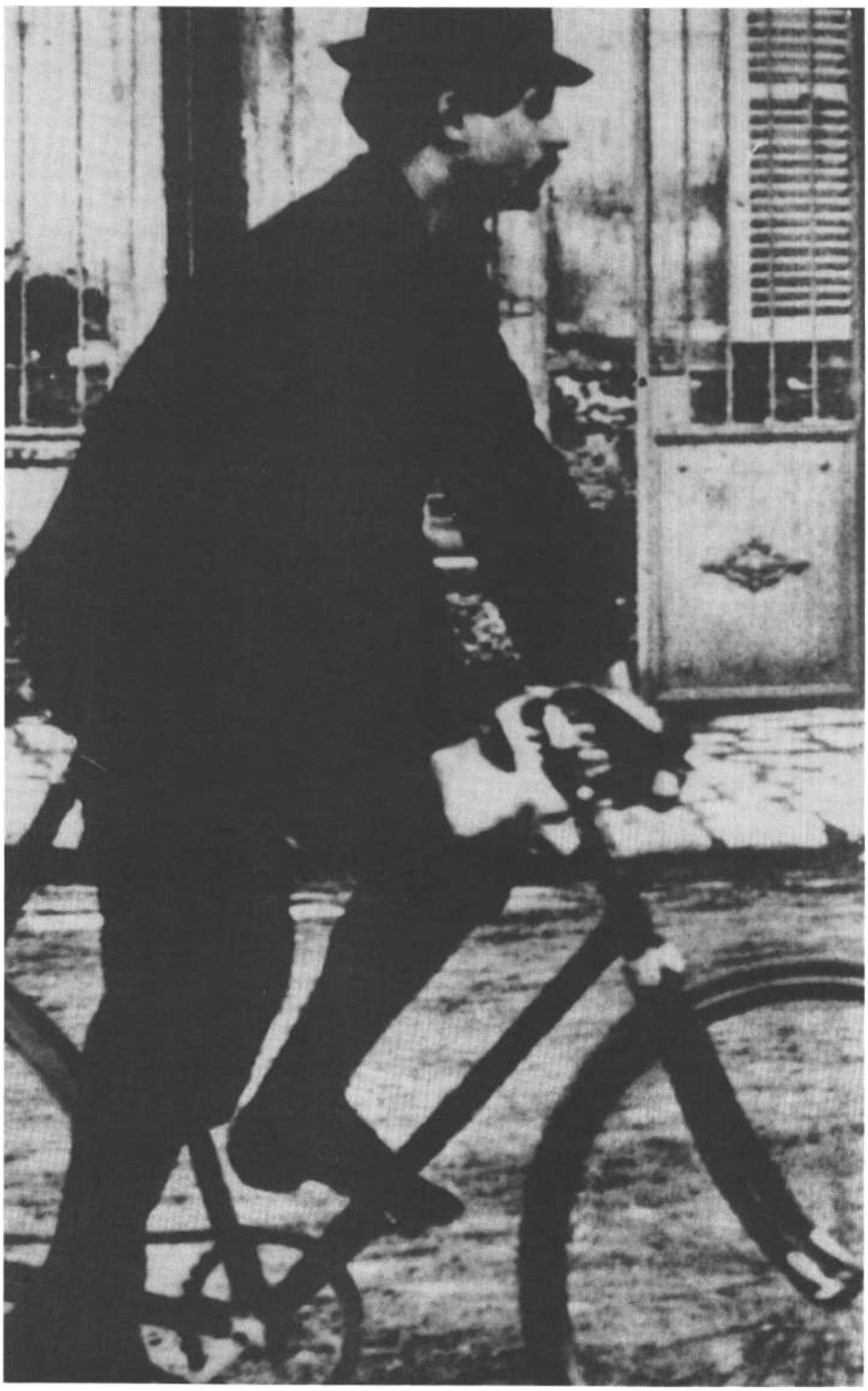
Könnyen alkalmazhattam volna az *Übüt a* párizsi közönség ízléséhez a következő kis módosítások árán: az első szót „ejhá"-ra vagy „teringettét"-re kellett volna változtatnom, a megnevezhetetlen seprűt egy kis nő ágyára, a hadsereget az első császárság egyenruháiba kellett volna bújtatnom, Übüvel lovaggá üttetnem a cárt, és több szereplőt fel kellett volna szarvazni; de úgy sokkal mocskosabb lett volna az egész.

Én azt akartam, hogy mihelyt felmegy a függöny, a színpad úgy álljon a közönséggel szemben, mint az a bizonyos tükör Mme Leprince de Beaumont meséiből, amelyben a gonosz, bűnei eltúlzása által, bikaszarvakkal és sárkánytesttel látja viszont önmagát. Nem csoda, hogy a közönség elképedt önnön gyalázatos hasonmása láttán, hiszen azzal eddig még a maga teljességében nem szembesítették, lévén hogy e hasonmás, mint azt Catulle Mendès úr oly találóan kifejezte, „az örök emberi ostobaságból, az örök bujaságból, az örök falánkságból, a zsarnokká emelt ösztön hitványságából, valamint a jó vacsorát elköltött emberek szemérmességéből, erényeiből, hazafiasságából és eszményeiből" tevődik össze. Valóban semmi alap sincs egy mulatságos színdarabhoz, a maszkok pedig világossá teszik, hogy a komikum legföljebb egy angol clown vagy egy haláltánc hátborzongató komikuma lehet. Gémier szerződtetése előtt Lugné-Poë már tudta a szerepet, és tragikus formában szerette volna próbálni. És főképpen azt nem értették meg - holott eléggé világos volt, és Übü mama replikái: „Hülye szegény!... Be hülye egy ember!" minduntalan emlékeztettek is rá -, hogy Übünek, bizonyos übülógusok követeléseivel ellentétben, nem szabad „szellemességeket" előadnia; ő megannyi ostobafrázist ad elő, a vér-beli bunkó minden fennsőbbségével. Egyébiránt a tömeg, amely színlelt megvetéssel azt kiabálja: „Az egészben sehol egy szellemes poén!", egy mély értelmű mondatot még sokkal kevésbé értene meg. Az Oeuvre négyéves fennállása alatt elég sokat figyeltük a közönséget ahhoz, hogy rájöjjünk: ha mindenképpen ragaszkodunk hozzá, hogy a tömeg kapiskáljon valamit, akkor előzőleg meg kell neki magyarázni.

A tömeg nem érti a Peer Gyntöt, amely pedig a lehető legvilágosabb színdarabok egyike; mint ahogy nem érti jobban Baudelaire prózáját vagy Mallarmé precíz mondatszerkesztését sem. Fogalma sincs Rimbaud-ról, Verlaine létéről csak a halála óta vett tudomást, és halálra rémül *a* Flaireurs vagy a Pelleas és *Melisande* hallatán. Azzal hivalkodik, hogy az irodalmárokat és a képzőművészeket derék hibbantak kis csoportjának tekinti; egyesek szerint a műalkotásból ki kellene metszeni minden esetleges és lényegi elemet, a *felsőbbrendűség* egész *szellemét,* és addig he-

Az Übü király stockholmi bábelőadása (1965)





Alfred Jarry

rélni, míg olyanná nem válik, amilyennek a tömeg *mint megannyi* társszerző közös munkával megírta volna. Ez a tömeg, valamint néhány utánzó és hasonuló álláspontja. Nincs-e jogunk hozzá, hogy a magunk álláspontja szerint ezt a tömeget - amely bennünket a bőség elmebetegeinek tart, mivelhogy túlfinomult érzékszerveink általa hallucinatívnak ítélt benyomásokat közvetítenek számunkra - a hiány elmebetegeinek (tudományos meghatározással idiótáknak) nyilvánítsuk, mivelhogy az ő érzékszerveik viszont oly csökevényesek maradtak, hogy csak közvetlen benyomásokat képesek felfogni? Vajon mit jelent e tömeg számára a fejlődés fogalma? Azt-e, hogy egyre közelebb kerüljön az állathoz, avagy azt, hogy apránként tökéletesítse embrionális állapotban rekedt agytekervényeit?

Mivel a művészet, illetve a tömeg felfogóképessége ily kevéssé fér meg egymással, ha úgy tetszik, rosszul tettük volna, ha az *Übü* királyban közvetlenül támadjuk a tömeget; azért bőszült fel, mert bármit állítson is, túlságosan is megértette a célzatot. A Nagy Görbe elleni ibseni küzdelem jóformán észrevétlen sikkadt el. A tömeg tehetetlen, értetlen, passzív massza, s éppen ezért kell időnként megcsapdosni; hadd tudjuk meg medvedörmögéséből, hol tart, meddig jutott. Számbeli fölénye ellenére elég ártalmatlan, mivel az értelem ellen próbál küzdeni. Akár Cyrano de Bergeracnak a tűz-állattal viaskodó jég-állata, előbb olvadna el, semhogy diadalmaskodnék, ha pedig mégis diadalmaskodnék, megtisztelve érezné magát, ha kéményébe felakaszthatná a nap-állat tetemét, és hájas, tohonya alakját megvilágíthatná eme, tőle oly különböző alak sugaraival, amelyhez ő maga úgy viszonylik, ha csak külsőleg is, mint test a lélekhez."

A fény aktív, az árnyék passzív, a fény azonban nincs elválasztva az árnyéktól, hanem - ha időt kap rá - átjárja azt. Azok a folyóiratok, amelyek Loti regényeit közzétették, ma tizenkét oldalnyi Verhaeren-verset és több Ibsen-drámát is kinyomtatnak.

Időre szükség van, mert a nálunk idősebbek - akiket e jogcímen tiszteletünk is megillet - olyan művek között élték le életüket, amelyek számukra a megszokott használati tárgyak varázsával bírnak, és olyan lélekkel születtek, amely e művekre volt hangolva, és megmaradása 1880-ig vagy még tovább garantálva volt. Már nem élünk a XVII. században, tehát nem fogjuk őket a válluknál fogva előretaszigálni, hanem kivárjuk, amíg a lelkük, amely önmagához és az életüket körülvevő ködképekhez képest ésszerű és következetes, megáll (eddig egyébként nemigen vártunk), aztán majd mi is komoly, kövér emberek leszünk, megannyi Übü, és miután közzétettük hamarosan klasszikussá váló könyveinket, alighanem mindnyájunkból kisvárosi polgármester lesz, a helyi tűzoltók majd sèvres-i vázákkal ajándékoznak meg, mikor akadémikus lesz belőlünk, gyermekeinknek pedig bársonypárnán nyújtják át a bajszukat, és aztán majd megjönnek az új fiatalok, akik bennünket találnak rettentő elmaradottnak, és megbotránkoztatásunkra balladákat szereznek; és semmi ok rá, hogy ez valaha is véget érjen.

La Revue *blanche,* 1897. *január 1.*

Fordította: Szántó Judit

11Az idézett részletek Cyrano de Bergerac *A madarak története* című művéből *valók*

NÁDRA VALÉRIA

A MEGTAGADOTT VISSZAFOGADÁSA

KÖNYVEK FÜST MILÁNTÓL ÉS FÜST MILÁNRÓL

Némely újratemetéstől eltekintve a magyar irodalom panteonjában csöndesen pihennek a nagyok. Legalábbis egy időre. Füst Milánnak sokáig nem jutott hely itt, bár csöndnek éppenséggel csönd volt körülötte. Minél jobban áhította a sikert életében, annál kevesebbet kapott belőle. A magyar irodalmi közélet és kritika, mint ismeretes, minden időben csak egyetlen költői világot preferál, Füst tehát nem bocsáttatik be a Nyugat belső körébe, az „előszoba külső küszöbére" szorul. A szuverén, őseredeti tehetségű író minden igyekezetével hasonlítani szeretne, nem különbözni. Csodálja és irigyli azokat, akik Osvát Ernő elismerésének sugaraiban sütkéreznek, akiket a saint-justi természetű szerkesztő és kritikus mintegy „felmutat", mai szóval menedzsel.

Most, majdnem harminc évvel az író halála után felpezsdült körülötte az élet. Filológusok, irodalomtörténészek, dramaturgok próbálják megfejteni a Füst Milán-i életmű titkát, amit ugyanis eddig tudtunk róla, a jéghegynek mindössze a csúcsa volt. Erre utalnak Petrányi Ilona tanulmányai, Somlyó György *Füst Milán vagy a* lesütött *szemű* ember című második, összegző könyve az íróról (az első 1969-ben jelent meg az Arcok és vallomások című sorozatban), Radnóti Zsuzsa *A próféta színháza* című, drámaelemző kötete, és *„Megtagadott" színművek* és egyfelvonásosok címmel megjelentek az író eddig publikálatlan színpadi művei is. Szóba került továbbá a teljes *Napló,* valamint egy levelezéskötet kiadása.

A lesütött szemű emberben Somlyó György, az életutat végigkísérve, érzékletesen jeleníti meg a művek formálódásának alkotáslélektani folyamatát. Füst Milán művei ugyanis nem egyszerűen megszületnek, az író hosszú évtizedek után is javítgat, farigcsál egy-egy darabon. Füst nemcsak elementáris tehetségű, de különös sorsú író is volt. Különösen nehéz és rossz sorsú, valószínű azonban, elképzelhető, hogyha könnyebb út mérettetik ki rá, kevésbé lesz izgalmasan modern az életműve.

Somlyó tizenhét évesen került a Mester közvetlen közelébe, s alkalma volt megismerni nemcsak Füst Milán meglehetősen különc életvitelét, de gondolkodásmódját, érzelmeit, titkos óhajait is. Az özvegy édesanyával élő, nagy szegénységből induló fiatal író borzasztóan vágyott a sikerre, elismerésre, kárpótlásul mindazért, amit gyermekkorában megtagadott tőle az élet. Somlyó György - költő lévén maga is - legelmélyültebben a versekkel foglalkozik, s a legkevesebb energiájából a drámákra futja. Azt kutatja, miért nyilvánult meg (műfajra való tekintet nélkül) Füst Milánnal szemben mindig ellenszenv és meg nem értés. Ennek nyitját abban találja meg, hogy Füst, saját pályatársai helyett a többi nagy európai magányos közé tartozott. Koránjöttsége a magyarázat minderre.

Füst Milán 1959-ben ezt írja a *Színházi levél*ben: „Megírtam már, hogy negyvenöt éve nem járok színházba. De nem minden okát vallottam be, az egyiket szeméremből elhallgattam. De talán vessük most el ezt a szemérmet, itt az ideje, azért is nem jártam, mert édes hazám elsorvasztotta bennem a drámaírót. Drámai tehetség kevés van a világon, s én az voltam - ezt nyolcvan felé járván bízvást megállapíthatom magamról. S az én drámáimhoz senkinek se volt kedve. Szemetekhez igen, ezekhez nem."

Ki tudná jobban érzékelni ezt a helyzetet, mint a gyakorló dramaturg, aki egyfelől szoros kapcsolatban áll az írókkal, másfelől mint színházi ember tudja, mit engedhet meg magának a színház. Radnóti Zsuzsa kötete a színházak visszautasító leveleivel kezdődik. Drámai felütés. A darabok magas művészi színvonalát, költői erejét mindenki elismeri, de ki a színészekre, ki a közönségre, ki a körülményekre hivatkozva elzárkózik a színpadra állítástól. Ezzel mintegy vissza is vonják, amit előzőleg állítottak. Az is csoda, hogy Füst Milán ezek után még írt színpadi műveket. Elképesztően szegény ország a miénk, a bukás kockázatát a vándorszínészet kora óta nem engedheti meg magának a magyar színház. Ráadásul Füst Milán darabjait akkor utasították el a direktorok, amikor még viszonylag kedvezőbb volta helyzet, lévén több kisebb színház, színjátszó hely. Füst Milán a saját költségén lefordíttatta németre a *Boldogtalanokat* és a Catullust, s kiküldte Bécsbe és Berlinbe, így próbálván meg kintről nyomulni befelé. A művek azonban ott is „sötétnek" találtattak.

1924-ben így ír Naplójába: „Kritikai anarchia van a Nyugatban... Rozványi nagy ember, Kádár egy zseni, Lesznai a legnagyobb zsenije a földnek (...) Ambrusban senki se merjen rosszul nyilatkozni, se Móriczról, se Babitsról... Ezeknek még legkisebb érzékenységére is roppantul vigyáznak - s másnak, aki egész életét a munkájába öli -, másnak semmi érzékenységére nincsenek figyelemmel? Kritikai anarchia... és félistenek előtti leborulás és azok körültáncolása megy a Nyugatban! - S ezenkívül: anarchia mellett despotizmus: csak az irodalom, amit ők annak tartanak... Csak az ő ízlésük ízlés... azt kell tenni, amit parancsolnak, kötélnek kell állni mindig! - Eh, elég ebből! (...) Nem kerestem az érvényesülést - semmiféle klikkhez nem csatlakoztam - mint egyik írótársam tudatosan tette: »Addig várjak, amíg Osvát kegyes igazságából juttat nékem egy morzsát? Amíg végre elintézi magában, hogy vagyok-e valaki vagy sem?« - mondotta. »Ő most már kényszerül Babitsot elismerni... bárhogy le is akarta nyomni a fejét... de most már nem lehet!« - Néztem ezt az embert és mosolyogtam. Én dolgozni akarok - gondoltam".

Így is tett. Hét évet töltött a *Catullus* megmunkálásával. Három és fél éven át napi tíz órát dolgozott, húszezer oldalból született meg a dráma véglegesformája; 1927. november 21-én fejezte be a munkát. A kis híján negyvenéves író, mint a kutya, szájában az eldobott labdával, rohant vele Osváthoz. A despotizmushoz két ember kell. „Nem remekmű!... A telítettség határán van, már-már bosszantani kezdi az embert ez a sok minden, amire itt ki-kitér az író... a darabnak vége van, s az expozíciónak még akkor sincs vége... a terv nem volt drámára alkalmas..." - hogy csak néhányat emeljek ki az Osvát által felrótt hibákból. Hiába, hogy Kosztolányi, Lengyel Menyhért, Gellért Oszkár el van ragadtatva a műtől. „Sok kárt tud okozni Osvát. Valósággal nyomorultnak érzem magam - nem akartam munkámról tudni, gyűlöltem. Oly szánalomra méltónak éreztem magam" - így *a Napló. A Catullus* megjelenik ugyan a Nyugatban, de Füst Milán többé nem akar tudni róla. Kötetbe is csak egy évvel a halála előtt, 1966-ban vette fel. Ezt követően Füst súlyos önértékelési zavarba került, hat hónapot kellett eltöltenie Baden-Badenben, dr. Grodeck pszichológus-orvos klinikáján. Úgy járt Osváttal, mint az általa szeretve tisztelt elődd, Berzsenyi, akit nem más, mint Kölcsey Ferenc csapott fejbe kritikusi tollával.

Hősünk szerencsésebb volt, minta nagy elődd, Grodeck új szellemi távlatokat nyitott előtte, s az író keleti filozófiákkal, pszichológiával kezdett foglalkozni. Annak ellenére, hogy a nem szakmai közvélemény főleg költőként és prózaíróként tartotta számon, utóbb kiderült, hogy mégsem hagyott fel a színpadi művek írásával. A nyolcvanas években egyre-másra kerültek elő hagyatékából drámák, egyfelvonásosok, jelenetek, egy egész drámai életmű.

A jeget még az író életében Pártos Géza törte meg *a Boldogtalanok* 1962-es Madách színházbeli előadásával, ezt pedig két év múlva követi a *Negyedik Henrik király* Gábor Miklós főszereplésével. De milyen az élet - a *Catullus* ugyancsak Madách színházi sikerét az író már nem érhette meg.

Most, a *„Megtagadott" színművek* megjelenésével a nagyközönség előtt is egész drámai életmű körvonalai kezdenek kibontakozni.

Az Aggok a *lakodalmon* című egyfelvonásos verses sorstragédia 1910-ben született. A huszonkét éves ifjú első próbálkozása e műfajban. (Első versei 1909-ben jelentek meg a Nyugatban.) A versbe szedett és dialógusokra osztott történet nagyjából ennyi: az elöl-hátul púpos, öregedő törpe, aki mellesleg bölcs és jó uralkodó, lakodalomra készül. A kiszemelt ara gyengéd természetű, bájos fiatal hölgy, aki ráadásul titkon szerelmes a hozzá lélekben nagyon hasonlatos ifjú Ottóba. Ottó rablókat bérel fel, hogy a púpos törpe ölelésétől megmentse szerelmét. A rablók be is toppannak a lakodalomra, de ahelyett hogy megölnék a királyt, felajánlják néki szolgálatukat, elárulva Ottó tervét. A királyné nem tudja megmenteni szerelmét. Az agg Bohemundnak azonban a fiatal szerelmesek szenvedése láttán elmegy a kedve maradék napjainak morzsolgatásától, s mert ráadásul maga is megperzselődik a királyné tündökletes szépségétől, hamvas ifjúságától, szembefordul a királlyal. Bohemund ugyan megmérgezi magát, de ez nem segít a fiatalokon. Ottót megölik, a királynő pedig szíven szúrja magát. A púpos törpe megrendül, s megfogadja a maradék aggok tanácsát: nem gondol többé földi örömökre, inkább az uralkodásnak él.

A darab túlfűtöttsége a nyelv már-már modorossá váló fennköltségében, ódon zengedezésében is megnyilvánul. Ideje a füsti idő, helye a füsti hely. Valamiféle keveréke ez a mű a görög sorstragédiának, a középkori misztériumjátéknak és a mesének némi Shakespeare-rel, német romantikával, egy kis szecesszióval fűszerezve. Ha dialógusokba szedett líraként olvassuk, sok mindent megelőlegez a későbbi nagy művekből, például a még csak huszonkét éves író „Zsuzsánna és a vének"-attitűdjét. A férfi- és nőkapcsolat tragikuma így, az időtlenségbe eresztve, ontológikussá válik. A Sors, jobban mondva, a Balsors eluralkodása valójában az emberi nem végzete. Füst Milán maga is érezhette, hogy az *Aggok a lakodalmon* inkább líra, mintsem dráma, hiszen beválogatta első, 1913-as verseskötetébe. Az 1934-es, később az 1948-as *Válogatott* versekbe azonban már csak az előszót vette fel.

Az *Aggok a lakodalmon* filozófiai példázat, ahogy az 1922-es Az ezüst tükör című, kétfelvonásos pantomim is az. *Az ezüst tükör már* homogén mű, mese, filozófiai tanköltemény a boldogságról, a szerelem hatalmáról, a hiúság hiábavalóságáról. Az öntelt királykisasszony kérőitől a rózsa tükörképét követeli. Azt megszerezni azonban csak a nejével és kisgyermekével betoppanó vándor képes, aki a királykisasszonyt megpillantva olthatatlan szerelemre gyullad. Tulajdonképpen nem is ő szerzi meg a káprázatot, hanem hűséges és önfeláldozó felesége, akinek annyira fontos a férje boldogsága, hogy saját életét adja érte. Azonban hiába omlik a vándor a rózsa káprázatával a királykisasszony lába elé, annak akkor már egy elszökött madár kell. Az udvari bolond leckézteti meg, józanítja ki mindkettőjüket: a vándor boldog újjáéledt feleségével, a királykisasszony pedig örömmel fordul kérői felé.

Nem minden előzmény nélkül való ez a hang és látásmód a magyar irodalomban, elég, ha a Csongor és *Tünde* vezérmotívumát említjük, annak rezignáltsága nélkül. De a XX. század elején is divat volt a mese és a misztériumjáték, hogy csak Balázs Béla műveit említsem.

Tágan értelmezve ehhez a vonulathoz tartozik az 1927-es No, *mit szólsz Freiligrath?* című abszurd jelenet. Érdekes, hogy ez a játékos kísérlet a *Catullus* megírásának évében keletkezett. Mintha az író hirtelen megcsömörlött volna a rend, a tisztaság, a tisztesség, az igazság s ezek ellentéteinek hagyományos fogalmaitól, mintha belefáradt volna a *Catullus* megírásának gályarabságába. Az emberi kapcsolatrendszer, a világ se nem ilyen, se nem olyan - mondja -, hanem kibogozhatatlan és kaotikus; talán nem is olyan fontos ez az egész. „A vége az lehet, hogy lerázom magamról a rendet, iszonyodva rázom le, s belevetem magam a káoszba. Az élet elviselhetetlen, - sem a rend, sem a becsület, sem a piszok el nem viselhető (...) Mi volna, ha egyszer nevethetnénk és mindenen? Ha egyszer a bánat csődöt mondott s nem tudunk magunkon segíteni vele?" - hangzik a *Napló ez* időben keletkezett egyik beírása. A jelenet valójában olyan szürrealista látomás vagy inkább lázálom, amelyet akár - vagy inkább - napjainkban írhattak volna.

A néma barát című „szerelmi misztérium három felvonásban utójátékkal" kétségkívül ennek a drámai vonulatnak a legkiérleltebb alkotása. Az írónak 1929 és 32 között három évi munkája fekszik benne. Füst Milán műveinek döntő többsége, legyen bár dráma vagy próza, ugyanazzal a számára szinte feldolgozhatatlan témával küszködik: férfi és nő mitizált kapcsolatával. Szerelem, gyűlölet, féltékenység, bosszú - szegény, kiszolgáltatott nő és szegény, kiszolgáltatott fér-fi... A néma baráton kívül a Catullus és A feleségem *története* is teljes egészében, *a Negyedik Henrik király* pedig jelentős hányadában ezzel foglalkozik. A háttérben az író saját életének egyik antagonizmusa munkál.

A néma barát expozíciója: Don Alberto megfojtja hűtlen feleségét, de tettétől nem könnyebbül meg, várja a megváltó halált, mellyel, reményei szerint, bírái sújtják majd. Ügyvédje azonban a gyilkos sorsában a sajátjára ismer, és nyomozni kezd a férfi után, aki az ő szeretőjét is elcsábította. Eközben nyilvános tárgyalást tartanak a városka polgárai, ugyanis egyfelől a kertjeikben ólálkodó kutyától félnek, másfelől intim, családi titkaik kiderülésétől. A tárgyalás folyamán a tömeg hol Don Alberto, hol a csábító házi-tanító mellé áll. Az ügyvéd szerelme a nyilvános ság előtt próbálja megvédeni csábítóját, mire az ügyvéd öngyilkos lesz. Füst Milán azonban nem tud beletörődni, hogy a dráma itt véget ér, s egy tulajdonképpen felesleges utójátékot fűz hozzá a lehetséges további variációkról. Don Alberto története azt példázza, hogy nem megoldás, ha megöljük azt, aki már nem szeret bennünket; az sem ad enyhet, ha a csaló bűnös tette után kolduskénti könyörög a lábunk előtt, de az sem, ha megtudjuk, hogy egykori szerelmünk csábítóját is elhagyva szajhává lett. Az egyetlen megoldás a szerepcsere: a csábítóból férj lesz, őt unja meg az asszony, s a volt férj lopakodik hozzá szerető-ként. Hányszor megírták már ezt, hogy csak Molnár Ferenc A testőr című darabját említsem.

Radnóti Zsuzsa mutat rá, hogy a mű *Don* Juan-parafrázisnak is felfogható. Valóban, mégpedig olyan modern változatnak, ahol több tükörben végtelenítve jelennek meg az alakok és az események. Don Alberto eleinte nem akar beszélni tettének indítékáról, mert azt hiszi, az ő esete egyedülálló a világon. A játék végére azonban nemcsak az derül ki, hogy a csábítónak egy időben tíz-tizenöt házhoz volt kulcsa, de az is, hogy a lelkünk mélyén mindannyian csalók és megcsaltak vagyunk. Amikor Theodort, a házitanítót őrizetbe veszik, rejtelmesen így szól: ,,- S a többivel vajon mi lesz?" Mire az ügyvéd: „- Mit mond itt még? Miféle többivel?" Theodor: "- Hát összes többi néma társaimmal, jó D'Aurignac úr..." Azaz a Don Juan-i szituáció is végtelenített. Megbüntethetnek bárkit, az emberek természete nem lesz hűségesebb, s a csábítók helyére mindig újak lépnek.

A férj szerepével ugyanez a helyzet, előbb csak megkettőződik a gyilkos és az ügyvéd alakjában, majd a tárgyaláson végtelen sokaságúvá válik. A szeretők vagy feleségek viszonylata is hasonló. Phyline pontos mása a halott Elvirának, de a tárgyaláson már megszámlálhatatlan hasonló helyzetű asszony van jelen. A szerelem és az elhidegülés, a hűség és a hűtlenség, a csalás és a féltékenység felvetette összes variáció kozmikus távlatokat kap. Játszódik mindez mesterséges, szorongást keltő környezetben. A hatalmas falakkal elzárt kertekben és házakban bármi megtörténhet, éjszaka fáklyafénynél egy barlang tátott szája előtt rendeznek nyilvános tárgyalásokat. Kissé a titokzatos középkort idézi a helyszín, mégis inkább füsti hely- és időérzék munkál a műben.

A darab színrevitelét a színházba járó budapesti polgárság előtt valóban nehéz elképzelni. Füst Milán viszont nem tud lemondani a színpadról, hát megfogalmazza mondandóit más és más formában, hol a naturalizmushoz, hol az avant gárdhoz, hol a szecessziós misztériumjátékokhoz, hol más színpadi formákhoz közelítve. Igazából egyikkel sem aratott sikert. Egyetlen, még Pártos Géza kezdeményezése előtt színpadot látott műve a *Boldogtalanok,* amelyet az Írók Színpadán adtak elő 1923-ban, Forgács Rózsi főszereplésével.

A Boldogtalanok 1914-ben egy napihír nyomán íródott. A közönség számára nem is nyers naturalizmusa miatt volt elfogadhatatlan, hanem a létnek a darabból áradó kietlensége, a lelkek gyilkos démonizmusa miatt. Radnóti Zsuzsa mutat rá, hogy mennyire korai, mennyire elfogadhatatlan és megmagyarázhatatlan a korabeli közönség számára Huber Vilmos oktalan és céltalan ön- és környezetpusztítása. Füst Milán az emberi lélek olyan mélységeit tárja föl, melyekbe jobbnak tűnt bele se pillantani.

Huber Vilmos céltalan életében percnyi megkönnyebbülést jelent a szexualitás. Együtt él ugyan Rózával, de elcsábítja a fiatal nyomdászlányt, Vilmát. Róza ráveszi a lányt, hogy éljenek ezentúl hármasban. Teszi ezt azért, mert tudja, milyen sors vár Vilmára, s vele akarja meggyilkoltatni a hűtlen Vilmost. Vilma kettejük áldozataként végül is öngyilkos lesz. Ezek a hősök, helyesebben antihősök csak mintegy negyven-ötven év múlva jelennek majd meg a színpadokon. *(A „Megtagadott" színművek a* Boldogtalanokat nem tartalmazza, hiszen az az író előző köteteiben már megjelent.)

A féktelen szerelmi szenvedély s e különös nőalakok láttán Radnóti Zsuzsa gyanakodni kezdett, hogy mégiscsak lennie kell Füst Milán életében valami lappangó titoknak, amiért újra és újra megküzdött ugyanazokkal a démonokkal. Petrányi Ilonával, a Füst Milán-hagyaték gondozójával izgalmas kutatómunkába kezdtek, melyet végül is siker koronázott. Meghökkentő felfedezésüket Petrányi Ilona a Holmiban közölt tanulmányában, Radnóti Zsuzsa pedig itt ismertetett kötetében tette közzé. A Naplóból és a Petrányi Ilona által megtalált levelezésből rekonstruálható történet a következő: Füst Milán 1908-ban megismerkedik egyik osztálytársa nővérével, Jaulusz Erzsébettel. A lány kicsi, törékeny alkatú, művészi hajlamokkal, érdekes, színes egyéniséggel megáldott teremtés. Az ismeretségből életre szóló pusztító, de megtermékenyítő erejű szenvedély lesz. A fiatalembert egyszerre vonzza és taszítja ez a különös nő, akivel állandó aszinkronban vannak: hol egyikük, hol másikuk nem meri vállalnia házasság kötelékét, amelyet való-

színűleg Füst Milán zsarnoki természetű anyja is ellenzett. Nagy szakítások, sértések, sértődések és kibékülések jellemzik ezt a furcsa kapcsolatot. Az író semmilyen formát nem tudott találni kettejük kapcsolatának, s a gyötrelemnek az vetett véget, hogy 1923-ban feleségül vette hűséges és szerető tanítványát, Helfer Erzsébetet. Mégis hiába él vele kiegyensúlyozott, nyugodt házasságban, Jaulusz Erzsébet személye továbbra is nyugtalanítja. S mintha ambivalens érzéseitől, a fájdalomtól így megszabadulhatna, műveiben sorra veszi esetleges kapcsolatuk minden lehetséges variációját. Ha feleségül vette volna?... Ha a szeretője lett volna?... Ha megölte volna?... Ha öngyilkos lett volna?... A harmincas évek közepén aztán Jaulusz Erzsébet is férjhez megy, s férjével Amerikába távozik. Kapcsolatuk ezzel mégsem ér véget, az író haláláig leveleznek szelíd barátságban.

Radnóti Zsuzsa e tények ismeretében értelmezi újra a *Catullust*. „Catullus az író művészi énje, Metellus pedig, ami polgár benne." Clodiának, az „égi szajhának" megkeresi a világirodalmi archetípusait Nanától egészen Strindberg és Wedekind nőalakjaiig. A férj, Metellus és a szerető, Catullus Clodiáért folytatott állóháborújában elveszti minden életösztönét, erejét. Clodia férje meggyilkolásával bízza meg Catullust, de a férfiak a döntő pillanatban, felismerve helyzetük azonosságát, barátokká lesznek. A pusztulás Clodia egész környezetét érinti. Metellus öngyilkos lesz, Matrona, Metellus zsarnok anyja értelem és cél nélkül tengeti maradék napjait, Catullusra tetszhalott élet vár. Matronában Füst Milán saját szerencsétlen édesanyját mintázta meg, akihez ugyancsak a szeretet és gyűlölet ambivalens és mégis összetartozó érzelme fűzte. Anyja magához láncolta, nem hagyta élni, túl sokat követelt tőle, üldözte terhes szeretetével. Amikor meghalt, Füst Milán kissé felszabadult, de örökös lelkiismeretfurdalás gyötörte miatta. Tentulliában pedig, aki önfeláldozóan a teljesen kiégett Catullus lábaihoz telepszik, az író feleségére ismerhetünk. A Catullus tehát az önigazolás drámája.

E három valós nőalak keveredik, variálódik a művekben. Az anya és a feleség alakját gyúrta eggyé az író *a Negyedik Henrik király* Bertájában, A feleségem története Lizzyjében pedig Jaulusz Erzsébettől vesz érzékeny, immár gyilkos indulatoktól mentes, megbocsátó-megértő elégikus búcsút.

Füst Milán megpróbálkozott a középfajú polgári színművel, sőt a komédiával is. 1919-ben ír egy remekbe szabott egyfelvonásos tragikomédiát A lázadó címmel. Sándor, a harmincnégy éves sikeres író luxus körülmények között haldoklik, gyönyörű, fiatal felesége oldalán. Az asszony, nem tudván mit kezdeni tüdőbeteg férjével, elhívja a tengerparti szállodába családját, akik csodagyógyszert is hoznak magukkal. Mindenki tisztában van Sándor állapotával, csak nem akarnak gondolni rá, kint süt a nap, vár a tengerpart, séták, borlevesek; kicsit irritálja őket a haldokló jelenléte. Sándor az ágyból sem tud már felkelni, ki van szolgáltatva a gazdag, de primitív család bornírtságának. Amikor a csoda-gyógyszerről kiderül, hogy nem más, mint kutya-zsír, Füst nagyot csavarint a darabon: Sándor minden fennköltség, báj és jó bemondás nélkül meghal. Ez a halál a lehető legéletszerűbb, brutálisan naturális. A nézőnek, bizony, elmegy a kedve a nevetgéléstől.

Ehhez a műhöz szervesen kapcsolódik A zongora című komédia, amelyben Johanna, a negyven év körüli háziasszony, egy idősödő gabonabizományos felesége, három gyermek édesanyja a fejébe veszi, hogy csakis egy zongora tehet-né boldoggá a családot; birtokában kárpótolva érezné magát a családi élet minden szürkeségéért, a kis- és nagyromantika minden hiányáért. Két bökkenő van: nincs pénze rá, és nem tud zongorázni. Megszállottsága - mert pénzt kell szerezni bármi áron, hazugsággal, csalással, rágalmazással - pokollá teszi az egész család életét. Tutyika, a férj bezárja anyósát a spájzba, ágyban fekvő gyermekeit megkötözi, s éppen leszúrni készül Johannát, amikor hirtelen belefárad az egészbe, és a nagykéssel hagymát kezd pucolni a kocsonyához.

A lázadó tragédiába forduló komédia, A zongora pedig majdnem tragikus fordulatot vevő komédia. Füst Milán mindkét alkalommal úgy járt, mint a kísérletező kedvű szakács, aki törzsvendégei ízlésével nem törődve, hol ebből, hol abból a fűszerből tesz a megszokottnál többet az ételbe. Az eredmény mindkét esetben ugyanaz: a vendégek köszönik, nem kérnek belőle.

Nem járt jobban az író a gyermekkort idéző, 1925-ös *Ákoska* című egyfelvonásosával sem. Mintha távoli emlék gyötörné, az örökké dolgozó, kuporgató, szorongó, a szegénységtől elkínzott és örökre elkedvetlenített anyáé, akinek egyetlen reménye a kisfia, e kapcsolat összes megnyomorító hatásával, és a kedvesen lump, melegszívű, életszerető, nagy fantáziájú, de már nem egészen egészséges apáé, aki e jó tulajdonságai ellenére is romba döntötte a családot. Ellesett életkép vagy emlékkép az *Ákoska,* ahol minden szereplő előre tudja a másik replikáját, s mint az imamalom, mondja mindenki a magáét, mígnem a férj váratlanul meghal. Naturalizmus némi melodrámával felöntve; de ezt is ki kellett próbálnia.

Füst Milánt haláláig izgatta a „Zsuzsánna és a vének"-szituáció. Utolsó éveiről ezt írja Somlyó György: „Ezekben az években egyszer sem mehettem el hozzá úgy, hogy íróasztalán ne lettek volna ott, egyszerű levelezőlap reprodukcióban. S csaknem mindig sort kerített rá, hogy újra és új-ra megmutassa, újabb és újabb vonásokat fedezve fel bennük. Mindig ott voltak a keze és szeme ügyében. Az egyik az isenheimi oltárról Grünewald átszellemült gótikus Madonnája, a másik, mintegy ellenpontként, Tintoretto csupa érzékiségtől duzzadó barokk festménye, a Zsuzsánna és a vének. (...) Minden titkolózás nélkül látható és tudható volt Füst Milán minden közelebbi ismerőse, akár csak hozzá bejáratos tanítványai vagy tisztelői előtt is, hogy érzelmileg magas hőfokú, a szó minden értelmében véve »plátói« szerelmek fűzték egész öregkorán keresztül néhány egymást váltó fiatal nőhöz, akiket »nevelt lányainak« keresztelt, tartott és mutatott is be nyíltan bárki látogatójának. A nevelt lányok a ház legközelebbi barátai, sokszor szinte bentlakói, bennfentesei voltak, ezek a Zsuzsannák, akiket a bibliai Vén, a »horgaselméjű és szikár aggastyán« nem az obszcén tintorettói pózban lesett meg (amiért pedig oly rajongva szerette ezt a képet), hanem a társasági formák betartásával, ám szívében a tintorettói érzelmek teljes barokk feszültségével és ragyogásával imádott."

A dolog külön érdekessége, hogy vajon honnan kell számolnunk Füst Milán öregkorát, hiszen már huszonkét évesen is élénken foglalkoztatja a kérdés. (Példa rá *az Aggok a lakodalomban.*)

Az árvákban, *a Margit* kisasszonyban és a *Máli* néniben felveti az összes lehetséges variációját annak, mi történhet, amikor idősebb férfi szeret bele fiatal nőbe.

Az árvákban (1926) ott kísért a halott anya, ezúttal mint Lock József nyugalmazott miniszter elhalt hitvese. Az anya, míg élt, szigorával, boldogtalanságával mindenki számára elviselhetetlen volt, de amint meghalt, szétesni látszik a család élete. Szerepét természetében, gondolkodásában reá hasonlító lánya, Anna veszi át, és terrorizálni kezdi a családot; apját azért, hogy rendezze kapcsolatát Eveline-nel, azaz vegye feleségül; húgát, Máriát rábeszéli egy olyan házasságra, amelyről előre lehet tudni, hogy rossz lesz. Anna baljóslatai rendre be is válnak, s ekkor

„mentőangyalként" léphet fel. Eleinte Evelinenek segít, akinek gyermeke született, majd a csecsemőjével magára maradt Máriához költözik. Anna segítőkészsége mögött azonban negatív érzelmek, hiúság, bosszúvágy rejlenek, s amikor mind a nyilvánosság, mind önmaga előtt lelepleződik, öngyilkosságot kísérel meg. Ebből megmenekedvén visszamegy édesapjához, akit azóta fiatal felesége elhagyott, és magával vitte a gyermeket is. Anna kibékül édesanyja azon eszméjével, hogy nem lehet mindenki boldog és szerencsés, boldogtalan szerencsétlenekre is szüksége van a világnak. *Az árvák* szerkezet tekintetében túlbonyolított, túlírt, nem képes letisztult formába terelni az általa felvetett konfliktusokat, hiányoznak belőle azok a mesterségbeli „patentok", mesterfogások, amelyekre a legkiválóbb színpadi műveknek is szükségük van.

A Margit kisasszony ennél kiérleltebb alkotás, talán mert nem akar annyit markolni. Dengl, a hatvanéves gyáros szánalomra méltó szörnyeteg. Özvegyasszony egyetlen fiaként nőtt fel, meggazdagodott, és senkire tekintettel nem levő zsarnokká vált. Rossz volt az anyjához, később a feleségéhez s a gyerekeihez is. Megözvegyülvén, szemet vetett lányával egyidős, csinos, okos, kedves titkárnőjére, Margitra. Margit körül rajzanak a férfiak; Dengl fia, Hugó is szeretné a lányt feleségül venni. Margitka nem züllött, pénzre és címre kacsingató némber, mint Eveline. Tiszta teremtés, aki mégis elkövet egy végzetes hibát. Elfogadja Dengl segítségét, részvényeken kisebbfajta vagyonra tesz szert, amiből csinos kis lakást tarthat fenn, s egész életére biztosítva van a megélhetése. Margitka ráadásul hálás természet, sajnálja is kissé a rossz természetű öregurat, mégis sejti, hogy egyszer fizetnie kell a segítségért. Dengl karácsony estéjén be is állít a lányhoz, s egy bibliai példázattal áll elő, Ruth történetével, aki, mivelhogy egyebe nem volt, a testével fizetett a gazdag öregembernek, aki hagyta, hogy felszedegesse az elhullajtott gabonaszemeket. Margit tehát beköltözik Dengl boldogtalan házába, ahol, ha lehet, minden még egy kicsit rosszabb lesz, mint eddig volt. Hugó a szerelmével ostromolja Margitot, aki rosszul érzi magát az idegen és némiképp ellenséges házban. Amikor megtudja, hogy Dengl pénzt ígért a fiának, ha az külföldre utazik, rádöbben: ha jót akar az egyik férfinak, a másikat óhatatlanul tönkreteszi. Egyre kevésbé tudja elviselni a ránehezedő súlyt. Végül Dengl összetört lélekkel szabadon engedi a lányt.

A Margit kisasszony az utolsó lépcsőfoka *Máli néni* előtt; a fentebb vázolt téma igazi, végleges formáját ebben a komédiában nyeri majd el.

Radnóti Zsuzsa az 1923-33-ban írott komédiáról megállapítja, hogy remekbe szabott, profi módon szerkesztett vígjáték. Máli néni, a címszereplő tulajdonképpen nem más, minta *Margit* kisasszonyból ismert szegény rokon, Novákné. A történet kis változtatásokkal megegyezik a *Margit* kisasszonyéval, azzal a különbséggel, hogy itt Máli néni válik főszereplővé, ő tartja kezében a szálakat, s kedvére csavargatja, kuszálgatja őket, mikor hogy kívánja a saját érdeke. A bohózat félreértések és váratlan fordulatok mesteri sorozata. Mindenki mást szeret, a szerelmesek folyton egymás útjában állnak, a párok összekerülése lehetetlennek látszik, míg be nem állít alamizsnáért a szerencsétlen szegény rokon, Máli néni. Máli néni átlátja a helyzetet: itt az ideje, hogy halásszon a zavarosban, kihasználva a gazdag rokonok tehetetlenségét. Hazudik, rágalmaz, névtelen leveleket ír. mindenre kap-ható. A jóságos boszorkány, miközben megszedi magát, elrendezi a szerelmesek életét. Mindenki a hozzáillő párjához kerül. Az öregedő vezérigazgató belátja, hogy nem vehet el a saját lányával egyidős nőt, hiszen nemcsak boldogtalanná, de nevetségessé is válna,

Radnóti Zsuzsa feltételezi, hogy Lengyel Menyhért, a jó barát, a színpadot kiválóan ismerő író volt segítségére Füst Milánnak a téma ilyetén való kifordításában. Radnóti megjegyzi, hogy Máli néni a mesék boszorkánya és jó tündére egyszerre. Ám mélyebb rétegeket is hordoz: ,,...a lidérces félreértések és burjánzó intrikák között valódi rettenettel vergődnek a szereplők".

A drámai életmű csúcsa a *Negyedik Henrik király.* 1928-ban, a szanatóriumi kezelésből hazatérve lassan-lassan kezd kialakulni egy másik Füst Milán. A lesütött szemű ember lassan felemeli a tekintetét. Kezdi vállalni önmagát olyannak, amilyen. Megtanul elszakadni az általános irodalmi elvárásoktól, nem próbál többé máshoz hasonlítani. Megtanulja saját értékén mérni önmagát, műveit. Igaz, Osvát tekintete sem nyomasztja többé, *a Negyedik Henrik király* írása idején, 1931-ben, a rettegett barát már két éve halott. Azaz író, aki hét évig kínlódott a *Catullus*szal, három hét alatt írja meg *a Henriket. Radnóti* Zsuzsa a Naplót idézi erről: „Tény az, hogy meg-írtam. S most itt van. Vegyétek és egyétek, ez az én testem és vérem. S mi jogosultsága van? Talán az, hogy olyan jól sikerült. Tíz év után most el-olvastam s azt mondtam magamnak: ob gehupft oder gespringen, érdemes volt élned. Mert ez a te viszonyaidhoz képest remekmű. Illetve még a saját viszonyaidon túl is valami. Nemigen csináltak ilyet a juhterelő Shakespeare Vilmos ideje óta. Illetve alig. Mert, hogy dráma ez a mű, az se csekélység. Dráma nem sok van a világon. Igaz, regény is kevés van, de dráma még kevesebb."

Negyedik Henrik olyan, amilyen Füst Milán szeretett volna lenni. Szabad. Király, aki bármit megtehet, akarhatja a hatalmat és eldobhatja, ha úgy tartja úri kedve. Szuverenitása tudatában a nőkkel is fölényes, szereti és élvezi az életet, akaratában tántoríthatatlan, igazi győztes alkat. Radnóti Zsuzsa felhívja a figyelmet arra, hogy Füst Milán itt először azonosítja magát egy győztessel.

Radnóti kötete e dráma értő elemzésével zárul. Nem zárul le azonban - sejthetően - a Füst Milánnal foglalkozó újabb művek sora, és ez már önmagában is jelez valamit. Jelzi, hogy a korábban kialakult és sokáig véglegesnek elfogadott értékrenddel szemben, a két világháború közötti magyar (dráma)irodalom értékskáláján is átrendeződések várhatók. Az a Füst Milán, akit mi - itt és most - ismerünk, többet, izgalmasabbat, magunkhoz rokoníthatóbbat monda számunkra, mint mások, akiket már saját koruk elkezdett „klasszicizálni", és kijelölte a helyüket a Parnaszszuson.

Füst Milán élete is, életműve is további meglepetéseket tartogat. Nem kizárt, hogy a teljessé kiegészített Napló vagy a levelezés kötete további rejtélyeket tár föl, összefüggéseket tisztáz, legalább olyan súlyúakat, mint a Jaulusz Erzsébettel kapcsolatos felfedezés. Épp ennyire el-képzelhető, hogy további drámai kísérletek bukkanjanak fel, amelyek Füst életművének arányait is, de róla való gondolkodásunkat is megváltoztathatják. Észre kell vennünk mindenképp, hogy Füst tízes, húszas, harmincas évekbeli meg nem értettsége szoros összefüggésben áll azzal, hogy a hetvenes, nyolcvanas, kilencvenes évek viszont közel érzik magukhoz; „érthetetlen" és „játszhatatlan" műveit értik is, játsszák is.

A Füst-irodalom új hajtásai, Somlyó György megrendítő tisztelgése, empatikus elemzései, Radnóti Zsuzsa értő, a műveket az élő színház felől közelítő tanulmánya voltaképpen egy (az író szempontjából megkésett), de valójában nagyon is időszerű folyamat első gesztusai: elkezdődött a - színművein át is megtagadott - Füst Milán igazi visszafogadása.

Füst Milán: „Megtagadott" színművek és egyfelvonásosok, Fekete Sas Kiadó-Magvető Kiadó, Bp., 1993;
Radnóti Zsuzsa: A próféta színháza. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993;
Somlyó György: Füst Milán vagy a lesütött szemű ember, Balassi Kiadó, Bp., 1993.

NÓGRÁDI GÁBOR

AKI VAN, ANNAK ADATIK

SZÍNHÁZ ÉS PUBLICITÁS

Ami nem hír, az nincs. Ne gondoljuk, hogy ez csak a tömegkommunikáció korszakára érvényes.

Ugyan honnan sejtenénk, hogy Isten hat nap alatt teremté a világot, ha nem írja meg a korabeli sajtó? A Mindenható tudta, ha nem lesz publicitása, akkor hiába kínlódik a világegyetemmel. Lehet a műve bármilyen tartós és tökéletes, ha nem hozza nyilvánosságra az újság, hogy az Úr alkotá az egészet, még az is elterjedhet: az ördög csinálta. Vagy csak úgy lett, magától, ősrobbanás meg evolúció folytán, Isten ments! Persze amióta feltalálták a tömegkommunikációt, könnyebb a helyzet. Hírügynökség híján az Úrnak még angyalokat kellett küldenie Ábrahámhoz meg Lóthoz, hogy az előbbit a kései gyermekáldásról, az utóbbit pedig a menekülés lehetőségeiről tudósítsa. Ha az Örökkévalónak olyan médiumai lettek volna, mint nekünk, Szodoma nem pusztul el, mert mindenki erkölcsös szappanoperákkal foglalkozik bűnös bujálkodás helyett.

A magyar színházigazgatóknak persze mindezt nem kell elmagyarázni. Ők is tudják (no, jó, sejtik), ami az öregisten PR-főnökének a kisujjában volt: ami nem hír, az nincs. Két dolgot azonban kevesen tudnak direktoraink közül. Az egyik, hogy mi a hír. A másik, hogy a hír hogyan kerülhet nyilvánosságra.

Sohasem volt még fontosabb, hogy a kultúra intézményei megrohanják a médiumokat, és teret, felületet vagy időt kérjenek a híreiknek. Sosem volt még ilyen szükség arra, hogy a nyilvánosság lássa, mit csinál az egyetem, a múzeum, a színház. Profanizálva az Írást: aki VAN, annak adatik, aki NINCS, attól az is elvétetik, amije van. És ismétlem: csak az van, akinek híre van.

A színházak az újraelosztó államatyától egyre kevesebbet kapnak. Vagy ugyanannyit, ami napról napra kevesebb. (Vagy egy kicsit többet, de az is napról napra kevesebb.)

Mit lehet tenni? Amit a közember? Meghúzni a nadrágszíjat? Esetleg. Lehet csökkenteni az előadásszámot, lefaragni a színpadra állítás költségeit, befagyasztani a béreket. Következmény: csökken a látogatottság, romolhat a minőség (nem szükségszerű), sérül a nehezen kialakított jó imázs, joggal apad a támogatás, menekül a szponzor, közelg a vég vége.

Van azonban egy másik megoldás is. A vállalkozói közhely: menekülés előre. A piaci helyzet elfogadása, válasz a kihívásra műsortervben, reklámban, új üzleti fogásokban. Új szemlélet, amely szerint: a színház menedzselése legalább olyan fontos, mint a művészeti munka. Egyszerűsítve: mit ér a kincs a föld alatt? *(A menekülés előre* szlogen persze szakadékba is vihet, ha nincs hozzá szaktudás. Mazsolák ne induljanak a Hungaroringen.)

És itt jön be a képbe a nyilvánosság, a tömegkommunikáció, a publicitás.

A médián belül dúl a harc. Hír hírnek feszül, sztori sztorit fojt meg. A médián kívül szintén dúl a harc a médiáért. Érdek érdekkel, pénz pénzzel, hatalom hatalommal birkózik.

Harcoljunk mi is? Vagy feladjuk, abban a hitben, hogy a mi hírünk úgyis elvérzik a harsányabb hírek csapásai alatt vagy a pénz- és az újságírói kapcsolathiány miatt? Vagy azért, mert valójában nem is hiszünk a publicitás erejében? Nem hisszük, hogy a rólunk szóló hír pénzt és dicsőséget hozhat?

Pedig hozhat.

Egyik vidéki teátrumunk igazgatója minden, a színházáról szóló és arra érdemes írással, országos lapban megjelenő cikkel, kritikával a város polgármesteréhez siet. Arról sem feledkezik el, hogy időnként a képviselők megkapják a publikációkat egy dossziéban. Vajon ezek után, ha a színház támogatást kér erre vagy arra, elutasítja vagy megszavazza-e a magas grémium? Költői kérdés. A városnak ugyanolyan fontos, hogy az intézményeiről országos publikációk jelenjenek meg, mint az intézményeinek. A média tükör. Ami a tükörben látszik, az - *játszik*.

S ha már a publicitás és a támogatás összefüggéseinél tartunk: vajon nem akad könnyebben szponzor arra a horogra, amelyiken a nyilvánosság - hogy is mondjam? - gilisztája rángatózik? Ma már a cégek jobbik része pontosan tudja, hogy milyen jót tesz az arcbőrének (arculatának), ha a támogatott kulturális események híreivel kenegeti. Hogy rövidek legyünk: a termékeket vagy a szolgáltatásokat reklámmal el lehet adni, de a cégek egészét, az általuk képviselt filozófiát, amely végső soron megalapozza és elő-segíti a forgalomnövekedést, csak PR-munkával, publicitással lehet közhírré tenni. És ebben sokat segíthetnek a szponzorok. Amikor harmincféle szappan van a polcon, az ember szívesebben veszi meg azt, amelyiknek a gyártóját összefüggésbe lehet hozni kedvenc sportjával, zenekarával vagy színházával. Egyszerűsítve: szeretem azt, aki szereti azt, amit én szeretek. A szponzorszerzés története persze nem ilyen egyszerű. És megelőzi az alagútfúrás a médiához, amelyhez a nem könnyen megszerezhető szakértelmen túl tolerancia és lelki erő is szükséges.

Akad igazgató, aki talán inkább művész, mint igazgató, és undorítja a harc a média kegyeiért. No meg az így besöpört publikációkkal való kun-csorgás az önkormányzat vagy a szponzor pénzéért. Úgy érzi, ha ezt fel kellene vállalnia, fausti sorsa lenne. Szerződés az ördöggel. Inkább a szakadék. Nemes álláspont. Dicső halál. Magam is így szeretnék meghalni, ha nem élhetnék még egy kicsit tovább. (Ebből is látszik, hogy én speciel nem kárhoztatom Faust urat közismerten mefisztói döntéséért. A közelítő halálnál jobb alternatívának tetszik Margit. Még rövid távon is. Bocsánat.)

Persze ha csak önmagáról volna szó és nem társulatának tagjairól, a színház dolgozóiról, a város lakosairól, a nézőkről, a magyar kulturális élet fennmaradásáról, akkor igazat is adnék a művészet erejét és hatását mindenek fölé helyező igazgatónak. De nem csak róla van szó. Dugovics Titusznak joga van lezuhanni, és ahhoz is, hogy török kollégáját magával rántsa. De hogy az egész tornyot...?!

Mi a megoldás? Művész ne menjen igazgatónak. Vagy ha mégis, lépjen túl eddigi beállítódásán, tegye félre művészi arisztokratizmusát. Vagy ha ez nehezére esik, vegyen maga mellé egy menedzsert, és adjon neki a saját területén teljes szabadságot a döntésekben.

Nem könnyű öreg fát átültetni, nem könnyű tovább zöldülni új talajban... (Ennél gyöngédebb kép momentán nem jut eszembe.)

Azok az őslények, akik a felelősséget teljesen áthárítva azt mondják, hogy az újságíróknak, kritikusoknak kötelességük írni a színházról, a bemutatókról, nemcsak a publicitás körülményeivel nincsenek tisztában, de számolni sem tud-nak. Ha kiszámítanák, hogy a médiumokban a kultúrára szánt terjedelem - lapfelület, illetve adásidő - hogyan aránylik a kulturális események számához, leesne az álluk. Kiderülhetne, hogy egy eseményre egy négyzetcentiméter, illetve egy perc sem juthat. Arról nem is szólva, hogy a média embereinek általában egyszerre hat-nyolc helyen kellene lenniük, hogy mindenről hírt adhassanak, ez pedig macerás, de inkább lehetetlen. Az efféle *arisztokratikus* követelő*dzők* leginkább azokhoz a hölgyekhez-urakhoz hasonlítanak, akik nem járnak társaságba, nem vesznek fel egy jobb ruhát, nem használnak szépítőszereket, elhanyagoltak, mint egy külvárosi infrastruktúra, és csak ülnek otthon, esznek, isznak meg sírnak, mert őket senki sem akarja szeretni.

Jobban megértem azokat a színigazgatókat, akik azt mondják, hogy a színház úgyis szükségszerűen lemarad a média kegyeiért foly-

tatott harcban. Megértem őket, bár álláspontjukat nem fogadom el. A legtöbb napilap, rádió- és tévécsatorna esetében a kulturális híreknek kijelölt helyük van. Azon a terrénumon *legfeljebb a* mozival, a zenével, a tánccal, a múzeummal meg a sajószentapáti óvodások hímzőszakkörével kell osztozkodni, ami küzdelemnek persze éppen elég. De legalább nem kell birkózni egy bankkal, egy multinacionális mamuttal vagy Horn Gyulával. Vagyis a róluk szóló információkkal. Igaz, a szűkített csataterű kulturális belhirig nem annyira érvényes a magazinok és bizonyos rádióműsorok figyelméért vívott harcra. Ott ugyanis az érdekest legyőzi a még *érdekesebb,* amit sárba tapos a szenzációs.

Még inkább el kell fogadnom azon direktorok sóhajait, akik a fővárosi színházak előnyeit taglalják a vidékiekkel szemben. Ami igaz, igaz: az országos média munkatársai számára csak egy ugrás a budapesti színház, míg majdnem huszonnégy órás elfoglaltság egy vidéki kiruccanás. (Arról nem is beszélve, hogy a magánkézbe került médiumok között elvétve akad olyan, amelyik finanszírozná a borsos szállodai számlával tetézett utazási költséget.) Pedig jó néhány kulturális újságírót ismerek, aki boldogan menne, utazna a vidéki színházak premierjeire, ha a napi robot és a pénztelenség nem akadályozná.

Végül tökéletesen igazuk van azoknak a nem fővárosi teátrumoknak, amelyek a többi vidéki színház konkurenciájától tartanak. Az országos médiában számukra a hozzájuk hasonló helyzetű intézmények a legnagyobb ellenfelek. A jobb szerkesztők, rovatvezetők ugyanis igyekeznek valami tisztes arányt tartani, s időnként kipillantani Pestről. Rajtunk is múlik, hogy ilyenkor a mi produkcióinkat veszik-e észre vagy a szomszédét.

És máris a hírcsinálásnál vagyunk.

Néhány olvasóm bizonyára észrevette, hogy csak az országos sajtót emlegetem, miközben a vizsgálatok szerint a helyi média szerepe, ereje, hatása hónapról hónapra nő. Igazuk van: a helyi médiumokban való megjelenés elengedhetetlenül fontos. Sőt miután a legtöbb ember például a helyi sajtóból tájékozódik (ha egyáltalán tájékozódik), a megyei vagy városi lapba bekerülni még fontosabb. Miért nem írtam erről? Mert a hazai várat könnyebb bevenni, mint az országos nyilvánosság bástyáit. És azért, mert az országos nyilvánosság a munka minőségét igazoló pecsétnek számít még az Egyesült Államokban is, ahol pedig a lokális média és a lokális hír uralkodik mindenekfelett. Magyarországra pedig ez a szemlélet még nem jellemző.

Híreket, információkat kreálni minden médium számára azonos művészet, legyen az helyi vagy országos, napilap vagy női magazin, közszolgálati tévé vagy kereskedelmi rádióadás, gyerekújság vagy lakáskultúrával foglalkozó folyóirat.

A hírmenedzser (nevezzük így a publicitással foglalkozó munkatársat) igen-igen könnyű helyzetben van a színházi világban: a színház hírcsináló nagyüzem. A színházi hír, ha hír, és a formája megfelelő (erről majd később), még azokat is érdekli, akik sohasem járnak színházba.

Az, hogy a színház gazdag hírforrás, nem azt jelenti, hogy ezt a színházi emberek is látják. Egyrészt mert elvakít bennünket a láng, ha közel ülünk a tűzhöz. Másrészt mert nem tudjuk újságírói szemmel nézni a munkánkat. Pláne nem negyvenféle újságíró szemével! Hiszen ugyanaz a hír másképpen hír a Magyar Nemzetnél és a Blikknél, mása Kiskegyednél és a Kutya című újságnál.

A színházi ember számára leginkább a premier a hír. Tény, hogy ez az ünnepi aktus fókuszba sűríti a színház minden eseményét. Ugyanakkor a lapok, magazinok, rádióműsorok egy része minden iránt érdeklődik, ami szín-ház. Közönségüket jobban érdeklik a sztárok hétköznapjai, a színházi műhelytitkok, a publikus botrányok és a botrányos publikációk. Igaz, a színészek és a rendezők ma még gyakran ellenállnak annak, hogy valamilyen formában híré legyenek. Van közöttük olyan, aki nem sokra becsüli a sajtót, és van, aki fél az újságíróktól. Aki nem becsüli, az nehéz helyzetbe hozza magát és kollégáit, amint arról már a fentiekben szóltam. Aki fél - az is.

(A félelem rossz tapasztalatokból és előítéletekből táplálkozik. Vitathatatlan, hogy nem minden újságíró és nem minden médium érdemli ki a *minőségi tömegkommunikáció nagykeresztjét,* hogy finomak legyünk. Mégis azt tartom, hogy még a dilettáns vagy provokatív újságíróval is jobb informális - információs -. kapcsolatban lenni, hiszen ez remény arra, hogy némileg befolyásolhatjuk, miközben csürdöngölőt jár a porcelánboltunkban. Minta régi görögök mondták: fogj kezet az ellenséggel, addig sem üt pofon.)

A legnagyobb gondot egy hírmenedzser számára azok jelenthetik, akik a legtöbbet nyerhetik a publicitásból: a rendezők. Ők birtokolják a legtöbb információt a készülő produkcióról, ők engedik vagy nem engedik be az újságírókat a próbára, ők segítik vagy gátolják, hogy a fotós idő-ben és jó minőségben készíthesse el a próbafotókat, ami a publikációs lehetőség alfája. Tapasztalataim szerint olvad az a zárkózottság, közöny vagy arisztokratizmus, ami a rendezők egy részét jellemezte. Az még nagyon ritka, hogy ők maguk is lássák, munkájukban mi a publikus hír, de ez nem is az ő dolguk.

A hír formába öntése a hírmenedzser következő feladata. Ez lehet egy-egy cikk, interjú megírása, vagy egy olyan alapanyag elkészítése, amelyet minden újságíró szabadon használhat. Az újságírói műfajokba öltöztetett hírt, sztorit számos médium kedveli. Ami azonban az újságírók számára hétköznapi munka (kellene, hogy legyen), az a színházi szakember számára gyakran gyötrő kínlódás. No de ki kényszerít arra egy újságírót, hogy megrendezze a Hamletet?

Fordítva sem érvényesül a szereposztás. A PR-szakemberek legjobbjai eredetileg újságírók voltak. A legjobb, ha a színház is a médián belül keresi azt, akinek segítségével meg akarja hódítani a médiát.

A hír megformálása, mint már említettem, alkalmazkodik a médiumhoz. A médium hangvételéhez, nyelvéhez, szemléletéhez, közönségéhez - vagy éppen közönségességéhez. Nem kérhető persze az, hogy minden lapnak, rádió- vagy tévéműsornak külön írások készüljenek. Általában egy informatív alapanyag alkalmas lehet arra, hogy minden újságíró azt szemelgesse ki belőle, ami neki érdekes. Az egyik például az adott produkció rendezői koncepcióját, a másik a mű előtörténetét, a harmadik az ifjú színésznő bemutatkozását, a negyedik pedig a szponzoráló céget.

Nemcsak a megírás nehéz, hanem az is, hogy az érintettek elfogadják az anyag információs tartalmát és a megfogalmazás módját. Nem ritka, hogy a publicitás emberének közel-harcot kell vívnia egy-egy izgalmas információ közzétételéért az érintett művésszel. És nem kétséges, ki kit győz le a harcban. Legalábbis manapság.

Kész a hír, felöltöztetve várja, hogy eljusson ahhoz, aki majd nyilvánosságra hozza, hozhatja. Kihez, hogyan és mikor küldjük el? Színházi berkekben a legtöbben az újságírókkal fenntartott személyes kapcsolatokra esküsznek. Úgy érzik, hogy csak azok fognak írni róluk, akikkel régi informális kapocs köti össze őket. No de vajon hogyan alakult ki az a kapcsolat? Nem úgy kezdődött, hogy jött a média embere, és készített egy interjút? Mi akadálya van annak, hogy most is jöjjön egy másik, egy idegen? Az elmúlt három év során a Miskolci Nemzeti Színházban, ahol volt

szerencsém támogatni a publicitási munkát, körülbelül ötven-hatvan különböző újságíró fordult meg. Közülük tízen sem voltak régi ismerősök. Ma már mind azok. Bármelyiket fel lehet hívni, hogy: szervusz, ez és ez a hír. (Más kérdés, hogy vevők-e a hírünkre, vagy elhárítják a kérésünket. De legalább emlékeznek ránk és meghallgatnak.)

Ahhoz, hogy tudjuk, kinek kell elküldeni a hírünket, olyan folyamatosan karbantartott listára van szükségünk, amely valóban a színházzal is foglalkozó újságírók nevét, címét, telefon- és faxszámait tartalmazza. Ilyen név ötszáznál is több van, ha minden lapot, rádió- és tévécsatornát, minden programot, műsort figyelembe veszünk. Ebből a hatalmas halmazból nekünk nem kell több, mint száz-százötven név. Ha a hírünk valóban érdekes, rólunk fog szólni a média.

A publicitásnak, amely a public relations egyik szakterülete, az Amerikai Egyesült Államokban önálló irodalma, folyóirata van, és ügynökségek százai csinálják a gyakorlatban. Nálunk többnyire még a gazdasági szakemberek sem tudják, hogy eszik-e vagy isszák ezt a tevékenységet. Mégsem érzem, hogy időszerűtlen, netán felesleges ezzel a témakörrel színházi szempontból foglalkozni. Ezért írtam a fenti rövid dolgozatot.

Publicitást akartam a publicitásnak.

És elhitetni minden színházi emberrel a portástól a direktorig, hogy *akiről tudnak, az van,* és *aki van, annak adatik.*

SUMMARY

The leading article of this double issue is by László Bérczes who contests certain contentions of László Vámos, selector of this year's National Theatre Festival and interviewed in a former issue. Bérches defends mainly the quality of present-time Hungarian acting, sharply criticised by Vámos.

Victor Hugo's novel, L 'Homme *qui rit* as staged by film director András Jeles at the Katona József Theatre was one of the most interesting and most controversial productions of the last season. Our review publishes now the personal and sometimes conflicting opinions of critics Pál Albert, László Bérczes, István Sándor L. and István Tasnádi.

In our column of reviews István Nánay, Tamás Márok, Katalin Budai, Tamás Tarján, Katalin Saád, László Kolozsi and Dezső Kovács reflect upon, respectively, Goldoni's *The Liar(a* co-production by the Arts and Tivoli Theatres), some remarkable opera productions of the past season, five plays by Ferenc Molnár, as presented by different theatres in the capital and the regions, Géza Gárdonyi's *The Invisible* Man (Eger), Tibor Zalán's *Mr. Beviz* Goes *Home If...* (Szeged), and a Swedish musical tragedy, *Elvira Madigan* by Georg Malvius and Nick Bicat (Kaposvár).

Anna Földes talked to Piroska Molnár, a leading actress of the Kaposvár theatre about her present artistic position and her projects.

Kisvárda, a small town in Eastern Hungary, hosts annually a festival of the Hungarian theatres operating in the neighbouring countries. Tamás Koltai draws up a balance of this year's events, while Béla Biró analyzes in greater length one of the offerings, Russian writer Evgeni Shvantz's *The Shadow,* as produced by the Hungarian company of Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania.

In a separate block on present-day theatre in Rumania, István L. Sándor introduces some recent productions seen by him in Bucharest, Adrienne Darvay Nagy presents the activity of Unitext, the publishing house of the Rumanian Theatre Association and in an interview taken from this firm's theatre magazine, Marian Popescu talks to leading Rumanian director Silviu Purcárete.

Certain tendencies of international theatre are also reflected in Andrea Stubers's account of some Jate spring productions in Paris.

In his column on theatre research, Géza Fodor now presents and introduces an essay by French playwright Alfred Jarry, entitled *De l'inutilité du théâtre au théâtre.*

Valéria Nádra contributes to our column on theatre books with an account of three publications concerned with outstanding Hungarian writer Milán Füst: a collection of his hitherto unpublished plays as well as György Somlyó's and Zsuzsa Radnóti's monographies inspired by Füst's activity.

Finally in his article Gábor Nógrádi emphasizes the increasing importance of media coverage and P.R. work in the reception and attendance of the theatre.

A Filmvilág szeptemberi számának tartalmából

RONCSFILMEZÉS
A magyar dokumentaristák mindig a nyomorúság specialistái voltak. A szegény ember, a szegénység képe mindannyiunk tudatába beleivódott, a magyar értelmiség többsége szegénypárti lett. A mai dokumentaristák zavarban vannak. Ki itt a szegény? Honnan a nyomorúság? Kit kell ma szeretni: a nyomorultat vagy inkább a gazdagot? — Részlet Szőke András: Boldog lovak című forgatókönyvéből, Lengyel László Nyomorúság című esszéje.

FARINELLI-FILMEK
Carlo Broschi Farinelli a XVIII. század legnépszerűbb operaénekese volt. Fantasztikus szépségű, három és fél oktáv terjedelmű hangja mindenkit megbabonázott. A belga Gérard Corbiau Oscarra jelölt Farinelli-filmjét most nálunk is vetítik. Kevesen tudják, hogy létezik egy magyar Farinelli-film is: egy torzóban maradt 1982-es próbafelvétel. — Részlet Moldován Domokos—Szőcs Géza: Róma angyala című filmszinopszisából.

TELEVÍZIÓ
Spiró György Égi Manna című rovata

KRITIKA

A szeptemberi szám tartalmából

Szalai Erzsébet: A kastély
Veres András Lukács György irodalomszociológiájáról
Almási Miklós: Az „ész csele" és egyéb szörnyűségek
Radnóti Sándor: A hamis paradigma
Interjú Szelevényi Ákossal

Steeven Petitteville: Harpagon

A párizsi Théâtre de Felix rendhagyó Molière-bemutatót tartott Dominique Valdès színésznőre, Daniele Armarolira osztotta A fösvény címszerepét.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

PROFIT PRÍMA

NYÍLT VÉGŰ BEFEKTETÉSI JEGY

Ár: 120 – Ft

KERESKEDELMI BANK RT.
K&H BANK

BRÓKERHÁZ K&H