SZÍNHÁZ

XXIX. ÉVF. 12. SZÁM 1996. DECEMBER

ÜBÜ

100

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Nánay István: NYITRAI JEGYZETEK 1

Bérczes László: A CSODA ESÉLYEI 2
(Eszenyi Enikő Ahogy tetszik-rendezése Pozsonyban)

Tarján Tamás: AZ IZABELLA-ÜGY 4
(Shakespeare: Szeget szeggel)

Saád Katalin:
A GYŰLÖLET ALTERNATÍVÁJA 7
(Shakespeare: Romeo és Júlia)

Sándor L. István:
ISZONYÚ ÁLOM AZ IDŐ 10
(Shakespeare: Julius Caesar)

Koltai Tamás: A VISSZAPERELT MÍTOSZ 13
(Szophoklész: Antigoné)

Kovács Dezső: A BALEKSÉG DICSÉRETE 14
(Moliére: Dandin György)

Szántó Judit: A VISSZAÁLLT IDŐ 16
(Ionesco: Jacques vagy a behódolás; A kötelesség oltárán)

Nánay István: SZOBÁNYI VILÁGVÉGE 19
(Ionesco: A székek)

Margitházi Beja:
ÉSZAKNYUGATON A HELYZET 21
(Schiller: Ármány és szerelem; Strindberg: Ezüstlakodalom)

Budai Katalin: BUZOG A VÉR 24
(Dürrenmatt: A csendestárs)

Sándor L. István: VESZENDŐ ÖRÖM 26
(Brian Friel: Pogánytánc)

Haynal Ákos: KELLENEK-E SZENTEK? 28
(Debussy-D'Annunzio: Szent Sebestyén vértanúsága)

Lévai Balázs: A REJTÉLY KULCSA 30
(Jordan Radicskov: Január)

Csáki Judit: JÁTÉK ÉLETRE, HALÁLRA 32
(Füst Milán: A lázadó)

Magyar Judit Katalin:
CSAPATJÁTÉKOS VAGYOK 34
(Beszélgetés Mertz Tiborral)

Róna Katalin:
SZABADSÁG ÉS MERÉSZSÉG 37
(Beszélgetés Szikora Jánossal)

MANDARINOK FESZTIVÁLJA 40
(Gink Károly képriportja)

Jákfalvi Magdolna: „ÉLJEN ÜBÜ APÓ!" 43
(Századik születésnapi kicsiny biográfia)

Szeget szeggel a Katona József Színházban (4. oldal)

Ionesco-bemutató Kolozsvárott (19. oldal)

Interjú Mertz Tiborral (34. oldal)

XXIX. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1996. DECEMBER

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest, XIII., Lehel út 10/A1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft
Egy példány ára: 96 Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Az Übü papa stockholmi bábszínházi előadása (1964)
A hátsó borítón: Szikora János (Koncz Zsuzsa felvétele)
A borítókat Kemény György tervezte

NYITRAI JEGYZETEK

Ötéves a Nyitrai Színházi Fesztivál. Ennyi idő alatt már bebizonyosodhat egy ilyen kezdeményezés életképessége, kialakulhat a profilja, ismertté válhat a nagyvilágban, ugyanakkor az első évek főleg lelkesedésből táplálkozó lendülete lankadhat, az intézményesüléssel járó buktatók és nehézségek viszont sokasodhatnak, miközben a szakma és a közönség egyre igényesebb programokat vár. Az elmondottak fokozottan érvényesek a rendszeres szeptember végi egyhetes nyitrai fesztiválokra, akárcsak a legtöbb olyan kulturális-művészi kezdeményezésre, amely Közép-Európában a politikai rendszerváltás után született. Hiszen ebben a régióban olyan dinamikusan változott s változik a gazdasági és politikai környezet, hogy hosszú távú programok tervezése és lebonyolítása szinte lehetetlen. Így aztán a nyitrai találkozó tovább lése önmagában is csodaszámba megy. Hát még ha a lebonyolítás profizmusára, a program sokszínűségére és igényességére is gondolunk.

A fesztivál lelke, alapítója, igazgatója Darina Kárová - hivatására nézve dramaturg -, aki e pillanatban a szlovák színházművészeti szövetség elnöke is, így kétszeresen is teljes áttekintése van a szlovák színházi életről. De a hazai színházon kívül az európait is ismeri, és tanácsadó testületének tagjaival együtt olyan találkozót szervez, ahol a szlovák színház nemcsak önmagához mérve, hanem a nemzetközi mércéhez viszonyítva is megmutatkozhat.

A nyitrai fesztivál tehát országos seregszemle, egyszersmind nemzetközi találkozó, amelyen a főszerep természetesen az előadásoké, mellettük azonban számos kiegészítő rendezvényre is sor kerül, így főiskolás színészek és rendezők bemutatkozására, kiállításokra, gyerekszínházi találkozóra, szakmai megbeszélésekre, konferenciákra, video- és filmvetítésekre, rádiószínházi produkciók sugárzására stb.

A program magától értetődően nemcsak hivatásos színházak produkcióit foglalja magába, hanem alternatívokét, sőt amatőr csoportokéit is. E nyitottság érzékletesen demonstrálja, hogy a művészetben nem lehet éles határt vonni a különböző módon, eltérő finanszírozási szisztémában és formációban dolgozó együttesek között, s végeredményben csak a művészi színvonal s közlendő lehet a válogatás, illetve a megítélés elve.

Mármost ami a színvonalat illeti, az idei fesztivál jó közepesnek, vagy ha úgy tetszik, felemásnak tűnt. Kétségtelenül voltak remek előadások, ugyanakkor akadtak olyanok is, amelyeket csak erős jóindulattal válogathattak be a programba. Úgy tűnt, hogy a válogatási szempontok között a vitathatatlan értékek prioritása mellett a színházi kínálat sokszínűségének, a különböző alkotói irányzatoknak a bemutatási szándéka is helyet kapott, ami természetszerűleg az átlagszínvonal romlásával járt. Ez persze a fesztiválok alapdilemmája: a legjobbak találkozója legyen-e, avagy olyan seregszemle, amely egy régió vagy egy ország színházi életéről nyújt többé-kevésbé hiteles összképet.

A több mint húsz produkció közül (a szlovákok mellett két-két francia és cseh, egy-egy román, magyar és spanyol társulat lépett fel) a legemlékezetesebb a pozsonyi Nemzeti Színház két előadása - a *Cseresznyéskert* és az *Ahogy tetszik* -, a prágai Divadlo na Zábradli *Ritter, Dene, Voss* című Thomas Bernhard-produkciója, a romániai Piatra Neamt-i Teatrul Tineretului középkori kínai regényből készült adaptációja, a *Cao, az árva,* valamint a Bárka Színház *Szentiványéji álomja* volt.

A Csehov-előadás főleg részletszépségeivel s Ales Votava belógatott zongorájú, hatalmas bútorokkal szegélyezett, csupa fehér terével hatott. Már Martin Huba e rendezésében is feltűnt a Varját játszó Diana Mórova, aki aztán *az Ahogy tetszik* Rosalindájában remekelt igazán. Mellette az Orlandót játszó főiskolásra, Milan Mikulčikra kellett felfigyelni. S persze Eszenyi Enikő átgondolt, látványban és színészvezetésben egyaránt kiemelkedő rendezése volt a találkozó nagy eseménye. Mint ahogy az volt Csányi János *Szentiványéji*-rendezése is, a maga frissességével, kiváló színészi alakításaival. Ugyancsak a színészi teljesítmények emelték ki az átlagból a csehek Bernhard-előadását; Martin Porubjak színre állításában Jiří Ornest, Zdena Hadrbólcová és Emília Vásáryová (aki a pozsonyi *Cseresznyéskert* Ranyevszkajája is volt) színészi mesterkurzust tartott. Végül erős színészi jelenlét, hatásos s egyben dramaturgiai-térszervezési funkciókat betöltő világítás, hallatlanul pontos ensemble-teljesítmény jellemezte a románok Alexandru Dabija rendezte szertartásszínházát.

Az előadásoknak a hatalmas nézőtérrel és színpaddal rendelkező Andrej Bagar Színház, illetve annak körterme, valamint a Bábszínház adott otthont, azaz minden produkció (esetenként persze kisebb-nagyobb kompromisszumok árán) megtalálta a maga méreteinek és technikai igényeinek megfelelő helyét.

A süllyeszthető-emelhető elemekből álló körterem volt a helyszíne a szlovák színikritikusok díjátadási ünnepségének is, amelyet most először rendeztek meg a fesztivál keretében. A mintegy harminc szavazó - kritikusok, főiskolai tanárok - hat kategóriában választották ki a legjobbakat (előadás, rendezés, férfi és női alakítás, látvány, illetve pályakezdő művész). Kategóriánként a legtöbb voksot elnyert három művész vagy együttes teljesítményét önálló kiadványban ismertetik, méltatják a kritikusok. A jó hangulatú, jól szerkesztett és megrendezett estet két fiatal színész celebrálta, a beszélgetések természetesen zajlottak, a deszka-díjakat (a plakett ugyanis szépen gyalult deszkadarabra van erősítve) mindig más kritikus adta át, s végül a szavazók testületileg is felléptek: kórusuk a színházi élethez való tartozásról vallott, de egyszersmind játékosan megfricskázta a komolykodó ünnepségeket is.

Egy fesztivál sikeréhez elsősorban érdekes program, jó előadások kellenek, de még ennél is fontosabb, hogy megfelelő anyagi bázissal rendelkezzen. Ha megnézzük a nyitrai fesztivál műsorfüzetét, feltűnik, hogy több tucat támogató, szponzor és partner állt a találkozó mellé, s erre egyre nagyobb szükség is van, hiszen a rendezvény állami támogatásának hányada évről évre radikálisan csökken, idén már csak a költségek töredékére volt állami ígérvény; így fokozott szükség van más szervek: cégek, bankok, vállalatok, illetve magánosok segítségére. Ugyanakkora külföldi együttesek utaztatását s egyéb költségeit kisebb-nagyobb mértékben az illető országok állják. A fesztivál rendezői, hosztesszei zömmel a városban tanuló főiskolások, akik ingyenes közreműködésükkel járulnak hozzá a találkozó sikeréhez.

Közügy lett tehát a fesztivál, olyan kulturális és idegenforgalmi esemény, amelyre a hazai szakembereken és érdeklődőkön kívül negyven-ötven külföldi vendég is érkezik. Közügyről van szó abban a tekintetben is, hogy a színház Szlovákiában kiemelkedően fontos kulturális intézmény (emlékezzünk: milyen funkciót töltöttek be a színházak a bársonyos forradalom idején!), s ma sem csökkent a közös és felelős gondolkodás formálásában betöltött szerepe - amelynek persze az egyes színházak különböző mértékben igyekeznek, tudnak vagy akarnak eleget tenni. Erről is szólt ez a fesztivál.

A nyitrai fesztiválról szóltam, de nem csupán a beszámolás igényével, hanem azzal a nem titkolt szándékkal is, hogy vigyázó szemünket időnként a szomszédainkra is vessük: ők hogyan teszik mindazt, ami nekünk is feladatunk.

BÉRCZES LÁSZLÓ

A CSODA ESÉLYEI

ESZENYI - POZSONY - AHOGY TETSZIK

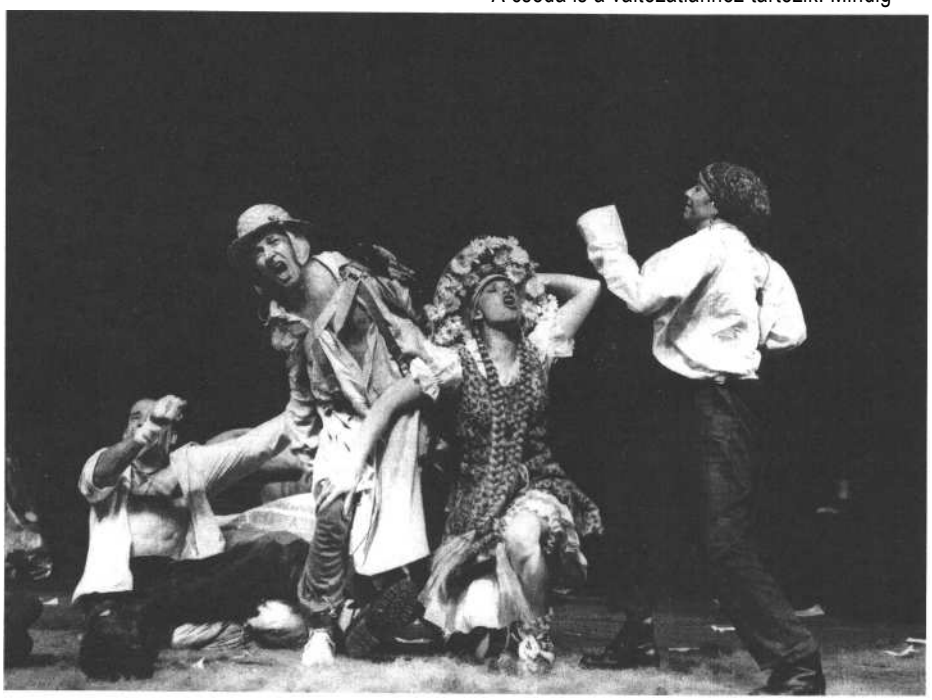
Szerencsére rég nem az már a kérdés, mit szabad színpadon és mit nem. Nem mintha ez valaha is érdemleges válaszok felé vezető, azaz jó kérdésfelvetés lett volna. Vagyis hogy a lényeg szempontjából édesmindegy, állítja-e valaki valamiről, hogy azt színpadon nem szabad, illetve erre a kesztyűt bután felvéve másvalaki kijelenti-e, hogy márpedig azt és egyáltalán bármit igenis szabad... Szóval egy ilyen csörtével tapodtat sem mennénk előre (előre? merre is volna az, mert ha netalán-tán arrafelé, hogy hiszen egyfelől telik az oldal, mint most éppen, másfelől pedig nyilvános vitában állunk valakivel, azaz fontosságunkról nem-csak mi magunk, de az olvasó is meggyőződhet - nos akkor joggal hihetnénk, hogy haladunk a lap alja és saját nagyszerűségünk felé). Maradnánk bizony egy helyben - ami nem is oly nagy baj, mert hiszen haladni legfeljebb az idő halad, a világ - amint arról Eszenyi Enikő pozsonyi rendezése is fényesen tudósít - csak más és más formát ölt.

Vonzó, oly igen vonzó lenne a színpadi szabadság ürügyén mellébeszélni (mellévitatkozni, melléokoskodni), leírni sorban (valamiképp meg is teszem persze), milyen furcsaságok láthatók a pozsonyi *Ahogy* tetszikben, aztán azokról - ahogy tetszett, vagy ahogy nem tetszett az előadás - bebizonyítani, hogy Shakespeare kapcsán ezt szabad, illetve nem szabad. A vonzásnak valamelyest engedve gyorsan leírom: szabad volt mindazt megtenni, amit a Pozsonyi Nemzeti Színház színészei (mellesleg kiváló színészei) négy magyarországi közreműködő (Eszenyi Enikő, Kentaur, Bartha Andrea, Bőhm György) inspirálására megtettek (és a rendezőnő elmondása szerint ezt előítélet nélkül, bátrabban és nyitottabban tették, mint az inspirálók itthoni kollégái).

Eszenyi vállalt szabadsága nem elsősorban bátorságából következik. Ő nem „bátor", amikor mondjuk, Charles és Orlando párbaját ezredvégi pankrációs majomparádénak képzeli - ő „csak" pontosan akar fogalmazni. Ő akar *nekem* fogalmazni, mégpedig *most.* Hát igen, *Shakespeare* által. Ez utóbbi lehetne a bökkenő. De nem az, mert Shakespeare-nek zsigeri köze van a pontossághoz. Nem a „cseh tengerről" és hasonló lényegtelen szamárságokról beszélek, hanem arról, hogy a shakespeare-i pontosság a változatlan, az állandó keresésében rejlik. Azt, az élet megtalálni vélt néma magját, hacsak nem akar hallgatni, a változóba csomagolja a szerző, az éppen adott, mindig változó formába, abba, ami neki éppen adatott, mert a véletlen úgy hozta, hogy éppen abba született. Shakespeare-nek például harsonaszóval kísért lovagi tornája volt. Nekünk ilyen nincs. Azazhogy nyomjuk meg a távirányító megfelelő gombját, és megtaláljuk, ami nekünk adatott: *wrestling,* ez van odaírva. Hogy a ringben öldöklő eszementek között nem találjuk hősünket, Orlandót? Erről van szó, pontosan ez érdekli Shakespeare-t is: hogy kerül a tornára, a ringbe a nem odavaló Orlando, és hogy kerül ki onnan győztesen? Természetesen csoda által. A csoda is a változatlanhoz tartozik. Mindig vágyjuk, mert mindig van rá esély. Nem beszélve a szükségről. Szükségből nem ismerünk hiányt - úgy értem, csodaváró korban élünk, hogyne romantizálnánk hát annyit. Ezt teszi Eszenyi Enikő immár sokadszor. Ő úgy tudja, és sikerei azt jelzik, vannak még, akik úgy tudják: csak a csoda segíthet. Ezért fordul a büchneri meséhez *(Leonce és Léna),* a mai Romeo és Júliához *(West Side Story),* a kleisti halálos varázslathoz *(A heilbronni Katica).* (De hiába volt részleteiben izgalmas és fantáziadús a *Baal,* ott a darabválasztásnál mellényúlt a rendezőnő, mert - még ha izgatja is őt Baal pusztító őrülete - nem arról beszélt, ami belőle, mint madárból az ének, szólni akar.) Csodák természetesen vannak, főleg, ha annak minősítjük mindazt, amit nem értünk az életben, mosolyog bájosan rendezői minőségében egy törékeny színésznő, ám e mosoly mögött kíméletlen (hogy azt ne mondjam gőgösen: férfias) következetesség és a középszert felperzselő, pozitív aktivitás bújik meg. Mert a csodának esélyt kell adni. (Távol áll tőlem, hogy a magukat politikusnak ugatók-gágogók kórusát erősítsem, de annyit megjegyeznék, hogy ilyen csodának adott esélyt a Pozsonyi Nemzeti Színház, amikor Magyarországról hívott rendezőt. Menetközben ugyan, nem[csak] ezért, leváltották a társulat vezetőjét, ám a művészek feje fölött sorsokról intézkedő nagyurak azzal nem számoltak- nem tudhattak számolni, hiszen ebben áll vakságuk -, hogy a munka során a társulatból csapat lett, mely csapat kiállt vezetője mellett, úgyhogy e leváltás - bízzunk a csodákban és a hosszú átfutási időben - talán már nem is érvényes. Es csak azért se tekintsük csodának azt a tényt, hogy a szlovákiai kritikusok szavazatai alapján az *Ahogy tetszik* az elmúlt évad legjobb előadása lett.)

Csoda és játék egy tőről fakadnak. Mindkettő a valóságot megismerő szellem/test vágyakozásából, elvágyódásából születik. Ez van - mondja 1599-ben a harmincöt éves Shakespeare -, de ne ez legyen. Színház *legyen* az egész világ, mondja, s úgy akar kilépni az életből, hogy azért megmaradjon. A világ nem jó, mondja, a világ nem lett jobb - teszi hozzá Eszenyi. Erről szól az első felvonás. A pozsonyi (illetve a nyitrai - merthogy én a nyitrai fesztiválon láttam a produkciót) színpadon két fóliasátor, előtte két kék műanyag hordó, bal elöl fóliába csomagolt növény, talán fa. Műanyag világ, benne gumicsizmás, kertésznadrágos, robotoló Orlando. Aztán megjelennek a színes műszőrmébe csomagolt uraságok. A vihogó, fiúkra vágyó tini barátnőkkel (Rosalinda, Célia) pedig egy korcsolyapályán találkozunk. Egyentapsra belép a kicsi és ütődött uralkodó (a zseniális Marián Labuda - emlékeztetőül: Bán János partnere *Az én kis falum*ban - játssza Frigyest és a száműzött herceget is), jön aztán a már említett pankráció, amiben

Jelenet a pozsonyi előadásból



Jelenet az Ahogy tetszikből

az egyetlen árva shakespeare-i szót kinyögni képtelen, vakogó punk Charles elbukik. De a csoda pillanata nem ez, hanem az, amikor Orlando és Rosalinda egymásra néznek. Megborzonganak, mintegy áramütésre, muzsika gyöngyözik, mintegy Ámor karmesteri vezényletére - Célia még nem hallja e zenét (még szerencse, mert csak egy férfi van a színen), bár sóvárog rá, szegénynek sokat kell még gürcölnie, vándorolnia, hogy a karmester neki is beintsen. E zene hívó szó, muszáj hát kilépni e rossz világból - és indulni Ardennes felé. Hol van ez az Ardennes? - ezt szoktuk kulcskérdésnek tekinteni. De ha az első felvonás itteni való világáról pontosan fogalmazunk, akkor már az is majdnem válasz: *nem itt.* Frigyes és kísérete eltűnnek egy hatalmas fóliafüggöny mögött, s velük tűnik a fóliasátor és a becsomagolt, élettelen növény is. Előttünk pedig, mint XIX. századi romantikusok képein, kiragyog a sűrű szövésű, burjánzó természet.

Igazi meseerdő ez, ahol gazdagon kibomlik az Eszenyi és munkatársai által olyannyira kedvelt és már az első részben is érvényesített eklektika. Frigyes herceg spanyolos körgallérjához képest az Adidas (vagy talán még a jófajta, klasszikus „csehszlovák"?) tornacipő képviseli a már emlegetett *haladást,* a dús lombú, pázsit- és avarszőnyegű erdőben a száműzött herceg korántsem Robin Hoodként, hanem poros-pápaszemes hivatalnokként jelenik meg, Orlando meg mintha egy bajor sörözőből kilépő jódli-turista lenne. Nem beszélve a szlovák hegyek szlovák pásztoráról, aki autentikus bennszülött népvise letben zörgeti az avart. (Csoda-e hát, hogy volt olyan kritikus - a szavazás mutatja, hogy jelentéktelen kisebbséget képezett -, akit a rendezés a „magyarok bejövetelére" emlékeztetett- de hát az emberi ostobaság határtalan.)

Az előadás döntő tényezője, hogy Eszenyi, a rendező Eszenyi-szintű színésznőt talált Rosalinda szerepére (és ez részemről természetesen dicséret kíván lenni). Diana Mórová (aki mellesleg elnyerte a legjobb női alakítás díját) nincs rákényszerítve, hogy másolja színész-rendezője néhány évvel ezelőtti Rosalinda-alakítását. Bájos, tündéri gyereklányként lép a már említett korcsolyapályára, aztán észrevétlen csúszik bele a játékba, majd onnan az élet-halál tétre menő felnőttvilágba. Sebezhető és ártatlan Rosalinda marad, miközben kemény és határozott Ganymedesként küszködi végig az erdei játszmát. A még főiskolás Milan Mikulčik (aki mellesleg az év felfedezettje díját nyerte el) korántsem a nagybetűs Hős Orlandóként küzdi végig a drámát. Esetlen és gyámoltalan, de/ezért szerethető. Mint sötétben felejtett kisfiú szaladgál ijedten az ismeretlen erdőben. és keresi atyai szolgáját, Adamot - az előadás egyik legszebb pillanata, amikor a halál küszöbén heverő, már-már a természetbe beágyazódó, őszi levelekkel betemetett öregember feltápászkodik az avarból. Orlandót is ez a látszólag értelmetlen ardennes-i játék érleli felnőtté, jobban mondva megkeményedett, bölcs gyermekké, aki tudja már, hogy biztos kapaszkodókat a szív (segéd)igéi nyújtanak, nem pedig a világ felszínének változó esetlegességei. Az előbbiek nem változnak, az utóbbiak pedig az eklektika által nyújtott végtelen szabadságban keveredhetnek (Kentaur oly jól keveri is őket, hogy mellesleg elnyerte a legjobb díszlet díját).

Az eklektika azért is helyénvaló, mert éppen azt hangsúlyozza vele a rendező, hogy a csomagolás változik - ilyen értelemben „haladunk" -, de a lényeg változatlan. Ez utóbbiban lehet bízni: esély van a csodára. Esély van arra, hogy Rosalinda és Orlando nem mennek el egymás mellett ebben az ezredfordulós káoszban, és a világot áruló brókerüvöltésben még meghallják azt a zenét. Azt meghallani persze inkább az erdőben lehet. Kérdés, van-e még erdő bárhol is. Eszenyi azt mondja, kell lennie. Ha máshol nem, háta színpadon. Jólesik ezt elhinni - még ha mi csak a nézőtéren ülünk is.

Eszenyi Enikő rendezésének zárókép
(Jana Nemcoková felvételei)

TARJÁN TAMÁS

AZ IZABELLA-ÜGY

SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL

Bécsben a közbiztonság és a közerkölcs terén lesújtó hanyatlást idézett elő a legutóbbi szűk évtized. A tisztes honpolgár-nak városunk szívében is menekülnie kell az arab pénzváltó tolakodása, a szlovák okmányhamisító ajánlkozása, a holland drog-csempész üzletelése, a kínai zsaroló fenyegetése, az ukrán maffiózó golyója elől. Tudunk olyan esetről, hogy színházzal egy épülettömbben bordély működik! Ahol így - s ilyen bábeli nyelvzavarban - züllik az utca, ott a paloták és kormány-hivatalok falai között is elvesztheti őrhelyeit tör-vény és morál.

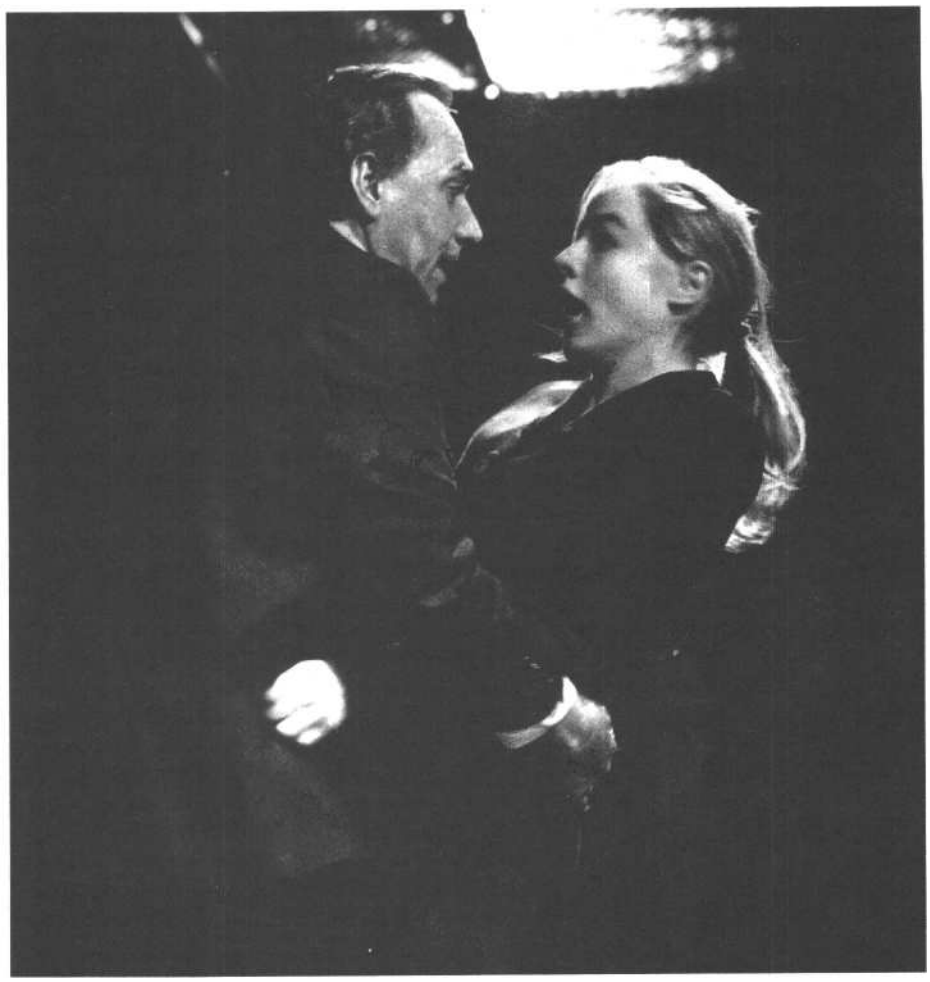
A művészet ezúttal is siet szót emelni e nemtelen kép ellen. Budapesti (magyar) vendégszínészek, a Katona József Színház tagjai vállalkoztak arra, hogy az itteni testvérintézmény színpadán, dokumentumjáték keretében tárják értő közönségünk elé a siralmas viszonylatokat (érzésünk szerint előnyösebb lett volna, ha az ugyan-csak a Franziskaner-Platzhoz közel eső stúdióban, a Kammerben lépnek föl). Alapanyagul a *Szeget szeggel* című darabot választották, talán azért is, mert ebben szerepel The King of Hungary, azaz Corvinus, akinek bús hadát egyes források szerint nyögte Bécs hajdan „büszke" vára. William Shakespeare kanavászát Mészöly Dezső - ez az avatatlan fül számára is kitetszik - ügyesen change-elte magyarra, a szövegalakítás oroszlán részét azonban a társulat végezte; a napjainkban már-már idétlenül költői textust mai szójátékokkal, privatizáló betoldásokkal, elharapott zaftos káromkodásokkal, életszerű hebegésekkel közelítették a jelenhez - bár néha kitűnt: a zaftot nem könnyű elharapni.

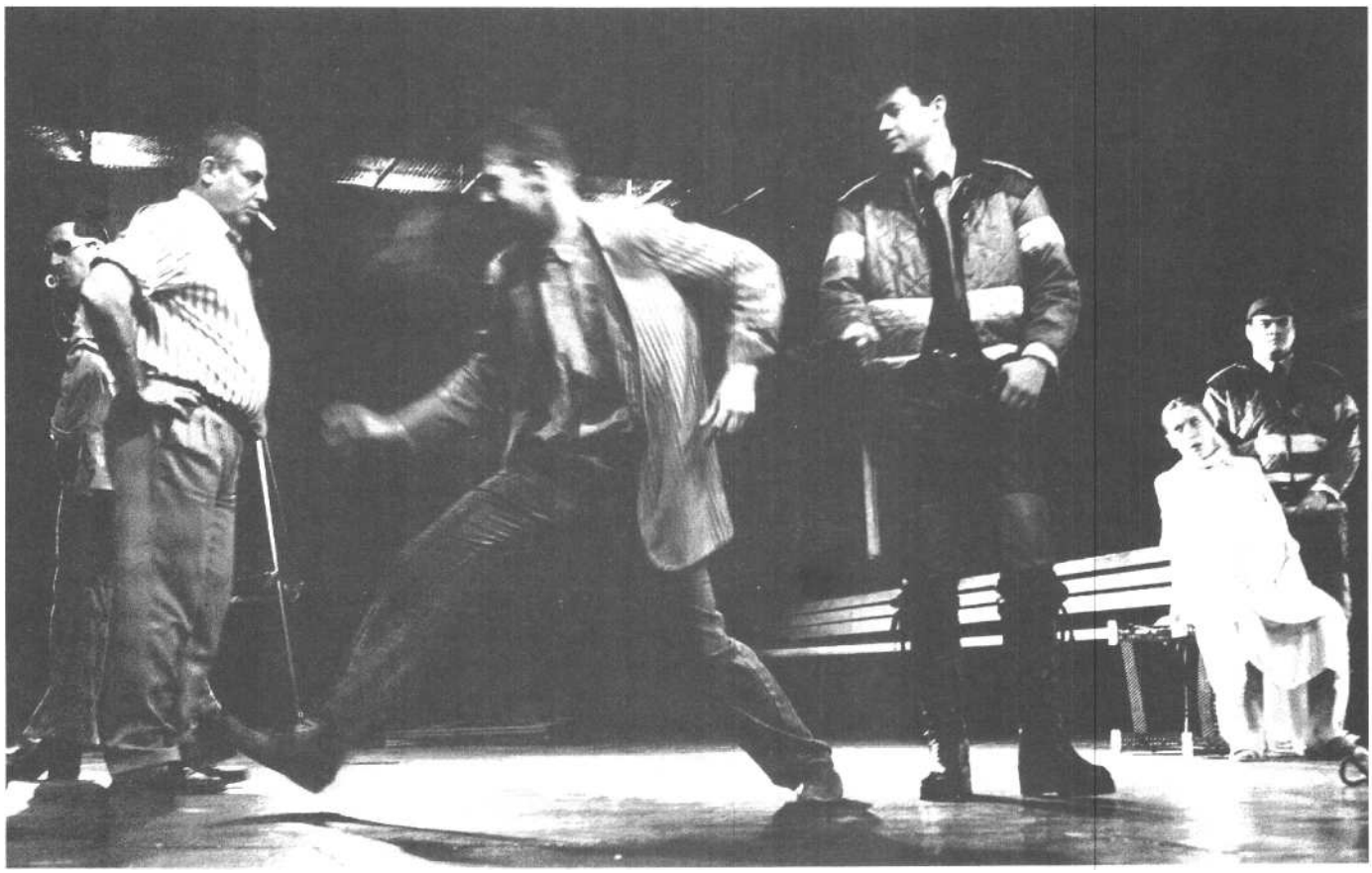
Máté Gábor jó spúros előadást rendezett. Ez a kicsit unalmas színmű ebben a maszkírozásban is unalmas egy kicsit, mégis szalad az idő, a tiszta, markáns elemzésnek és a nyers, didaktikus célratörésnek köszönhetően. Vincentio, Bécs hercege lelép a balfeneken, majd vándorló barátként rögvest visszatér a jobbon, hogy álruhában fürkéssze ki perekkel és ítéletekkel régóta nem reguláz ott népének gyeplőtlen mindennapjait, valamint makulátlan helyettesének, Angelónak uralkodói rátermettségét és igazságosságát. Angelo túlzott, halálos szigorral bírál el egy vétket (a paráznaságot); végzetes döntését csak akkor vonná vissza, ha az elítélt húga ővele paráználkodnék; de amikor (majdnem) ez megtörténik, nem állja a szavát. Ha a kámzsás herceg nem fondorkodna, ha nem szervezne egy csomó színjátékot, sehogy se tudna rendet tenni a saját udvarában. Így sem tud.

A rendező azt találta ki - azt találta meg a darabban, hogy a vígjátéki színezetű színmű hősnőjét, Izabellát tragikus alaknak teszi meg. A maga testének pótlására helyettest (Mariannát) állító (fektető) leány a hercegi terv részeseként megmenti a bátyját. Vincentio áldását adja a báty, Claudio és Júlia immár gyermekáldotta frigyére, Angelót ripsz-ropsz összeboronálja az amúgy is őt illető Mariannával, ő pedig természetesen a szép és állhatatos Izabellát emelné jobbjára a trónuson. Ám ez a fölséges ajánlat - tudva, hogy a zárdába készülő Izabellát épp apácatársnői közül és fogadalma elől ragadta ki az eseménysor - nem egyéb, mint elegáns kényszerítés a paráznaságra. Az erényét mindeddig sikeresen, bármi áron megőrző (s épp ezzel diadalra jutó) Izabella egy közrendőr folyton elhagyogatott pisztolyával agyonlövi magát. Senki sem figyel rá a dördülésig, hiszen Júlia éppen szüli a jövőt.

Ez a kifejlet meg az értéket és az értéktelenséget radikálisan, ironikusan szembefordító drasztikus közelítésmód vonzóvá és tartalmassá teszi a játékot. Igaz, sok klirrfaktor árán - vagy azt érzékeltetve, hogy a torzítási tényezők nélkül lehetetlen valóhű ábrázolást nyújtani. Az előadás egésze két fél előadássá mozdul el, ahogy ezt a *Szeget szeggel - a Measure for Measure* - cím provokálja is. A hercegi és herceghelyettesi nagypolitika szintjén, ahol életről-halálról és becsületről döntenek, fekete és fehér öltözékekbe bújtatott, esetleg szürke ruhás, különféle rendű-rangú figurák, a fogadások, értekezletek, kihallgatások

Benedek Miklós (Angelo) és Ónodi Eszter (Izabella)





Hollósi Frigyes (Porkoláb), Tóth József (Lucio) és Molnár László (Rendőr)

elvontabb szabályai szerint, időtlen hatalmi stilizáltságban mozognak. E masina legnagyobb kereke a herceg, a legkisebb Claudio, de egyikük sincs abban a helyzetben - még Izabella sem -, hogy ő hajtsa a szerkezetet. A napról napra tenyésző lét vegetatív szintjén tarkabarka alakokat virágzanak Berzsenyi Krisztina jelmezei: önmagával henceg a nem is a maga helyén rikító narancssárga, piros, citromzöld, a kockás, a csíkos, a pettyes. A totális konvenciótlanság ízléstelen és zagyva színvilága társul a népnek aligha nevezhető al- és félvilág echte mai, utcai karaktereihez. A végletesen különböző - abszolút másként megjelenített - egyén és tömeg képtelen egymásba játszani. Bizonyára szándékolt is, hogy a népmasszának ezer arca van, csupa prototipikus individuumra bomlik, fizimiskájával, testével harsog - az irányító (és részben a rendfenntartó) réteg viszont egyéni vonásokat alig mutató alakok összemosódó együttese. A belvárosba nyomult külváros, e sajátságos Práter plebse több figyelmet kér, minta nagy vurstli rideg, gyanakvó és irányvesztett igazgatótanácsa. A produkció gyors, éles metszésekkel hatol előre, nem törődik az organizmussal, így nincs is az igazságainak organikus fedezetük. Izabella hiába helyezkedik el a két világ határán, nem tartozva egyikbe sem, csakis a saját morális magánbirodalmába, az ideaterrénumába, az érintetlenség és az érinthetetlenség senkiföldjére: kapocs ember a fönt és a lent között természetszerűleg nem lehet. E *Szeget szeggel* politikai szférájához nem tartozik társadalmi szféra, és a társadalmi szféra fütyül a politikai szféra hiányára.

Kunstfertig részigazságokat, néhány hatásos jelenetet, pár jó figurarajzot prezentál tehát a naprakész Shakespeare-játszás. Máté Gábor emberekkel díszletezte be Horgas Péter szinte mindvégig csaknem üres, beszédesen fénytelen, csupán egy zajos munkagépet (malterkeverőt), egy nesztelenségből fölcsattanó munkagépet (nyaktilót), szegényes trónimitáló karszéket megtűrő szípadának egymástól elszakított, centrum nélküli szegleteit. A díszlet az utcán hevert, csonkaságot hazudó koldus, ittas hajléktalan, hentergő pederaszta alakjában. Ez a népség heveri be a színpadot, melyen az urak föl nem adnák álló és trónoló testhelyzeteiket. Sáry László olyan zenetöredékeket kevert a játék alá, melyeket a maroktelefon vartyogásának nem nehéz elnyomnia.

Erővonalak látszanak. Erők kevéssé. Nemigen ér össze a két Halbkreis. Stílust, homogenitást csak a parodisztikumot súroló irónia adna, ami viszont nem minden szereplőre terjeszkedhet ki (Angelóra, Claudióra, Júliára sem). A karakterek elszívják az ájert a potenciális antihősöktől. Az egyszerű, megokolt mozzanatok tetszenek. Ahogy Claudio nem a megmentőjéhez, hanem vajúdó feleségéhez szalad szabadultában. Ahogy Hollósi Frigyes (Porkoláb) a televíziós *Kisváros*beli ténykedésén gúnyolódva is jellemet teremt, a törvény becsületes - becsületesen meg-kenhető - őréét. Ahogy Szabó Győző rezes orrú holttestnek játszott Bernátja szarik a halálra. Ahogy Varga Zoltán a guillotine kétbalkezes „mű-vészét" formázza (amíg bele nem vész a pepecselésbe). Ahogy Tóth József nagypofájú Luciója szórja a hazugságokat és rágalmakat (amíg ki nem esik a sok közbebeszélés ritmusából). Máthé Erzsi (Tekeriné) bátran kirak a deszkákra öt színészi évtizedet. Az öreg kurtizánban meg-csinálja az örök komédiást. Kétszer kacsint. Stohl András férfinő Pompeiusa elsőrangú mozgásmutatvány. Komolyságot, mértéket, súlyt ad a senkiházinak olyan körben, ahol nem mindenki fegyelmezi magát, és a rendező túlzottan sokat fogdostatja a tököket.

Benedek Miklósnak nincs mondanivalója Angelóról. Az érzéki puritán szexuális föllángolása helyett csak az önlelkébe nézés hihető úgyahogy. A herceg távollétében regnáló koalíció kisebb tagjaként Szacsvay László (Escalus) érett színésztársaihoz hasonlóan szerepeinek eddigi

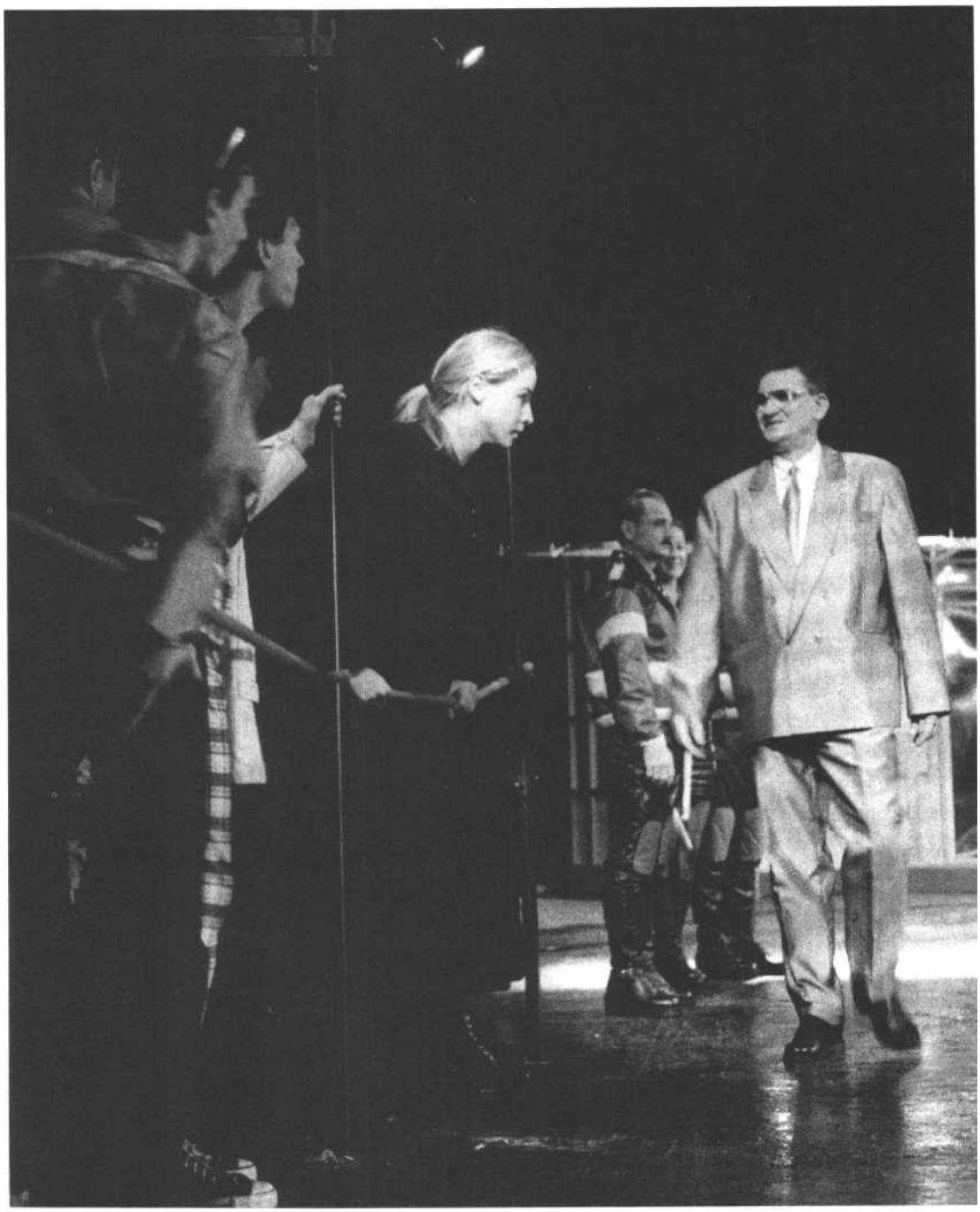
sorából ismétli elő a mostanit, megint a hitelesen ügyefogyott totojázó, betotojázó, amúgy derék kisembert. Ujlaki Dénes egyetlen hangtévesztés nélküli biztonsággal adja a herceget, sietség nélküli lendülettel viszi a dara-bot a Schluss felé, melyben kis híján maga is pórul jár. Hatalmat és fölényt markírozó báb. Akkor sincs Bécs-ben, amikor éppen nem megy el szerzetesnek.

A Fekete Ernő és Kiss Eszter játszotta Claudiót és Júliát a rendezés - Shakespeare nyomán - ürügyfiataloknak hagyja meg: ürügynek a cselekményhez. Az új életet hordozó nőalak az életszerűbb. Nekik nem jut olyan magánszám, mint a Tuskó rendőrt találékony bumfordisággal leképező Elek Ferencnek, sem olyan folyamatos jelenlét, mint Vajdai Vilmos színfoltszerű Hólyagjának.

Mariannát bánatos ordassá minősítette át a túl-buzgó rendezői értelmezés. Akit Huszárik Kata mintáz, az egy zavarodott érzelmek-kel küszködő gipszszobor. Ónodi Eszter valamennyi fontosabb jelenetében képes úgy besűrűsödni önmagába, hogy az egyébként egy pisztolydörrenéssel indított előadásban a hirtelen elsötétülés nyomasztó végjátéka lehessen az ő öngyilkossága. Izabella nem bécsi.

Az erőszakosan erőteljes rendezésben sok az ötletes kapkodás. Zavaró a színpadi publicisztika (például a vacak diplomatatáskás Árva László néma személyében). A rendőri brutalitás különiskolájának láttán azt kérdezzük: a tanulmányi céllal hererúgási leckét vevő rendőrnő miért babaként bánik Izabellával? Sok mindent kérdhetünk - egészen addig, hogy a herceg szcenírozta igazságtevési képben mi is az alig mukkanó nép(ség) funkciója. A passzív, már-már civil jelenlét kifejezheti-e, hogy az igazság győzelme illúzió?

Az ORF - megbízható értesülésekre hivatkozva - kevéssel ezelőtt azt tudatta, hogy talán még iscsak Izabella feküdt a vérnősző Angelo ágyában. A helyzet teljes és végleges tisztázása érdekében hercegünk vizsgálóbizottság felállítását határozta el, melynek élére független külországi szerzetest kíván kinevezni.



Ónodi Eszter és Ujlaki Dénes (Herceg)

Szereplők: Ujlaki Dénes, Benedek Miklós, Szacsvay László, Fekete Ernő, Tóth József, Vajdai Vilmos, Dévai Balázs, Hollósi Frigyes/Csuja Imre m. v., Somody Kálmán m. v., Takátsy Péter, Elek Ferenc f. h., Molnár László, Stohl András, Varga Zoltán, Szabó Győző, Rába Roland f. h., Ónodi Eszter f. h., Huszárik Kata, Kiss Eszter, Máthé Erzsi, Pelsőczy Réka f. h., Almásy Sándor f. h., Árva László, Béres Péter, Fullajtár Andrea f. h., Horváth Lili f. h., Koloszár László, Samu Nagy Ádám f. h., Tóth Anita f. h.

William Shakespeare: Szeget szeggel (Katona József Színház)
Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Horgas Péter. *Jelmez:* Berzsenyi Krisztina. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Zenei vezető:* Sáry László. *Rendező:* Máté Gábor.

SAÁD KATALIN

A GYŰLÖLET ALTERNATÍVÁJA

SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA

Kiváló *Romeo és Júliát* játszanak Szolnokon. Egy érett rendezőnek, Iglódi István-nak a mű iránti alázattal, hűséggel meg-rendezett interpretációját. A rendező nem erőszakolja ránk a látomást - ámbár mindaz, amit látunk, az ő látomása, a gondolatok pedig, melyek feltámadnak bennünk, az ő gondolatait fűzik tovább. Iglódi pontosan tudja, hogy a színház sikere mindenekelőtt a színészi játék hitelességén múlik, a színészvezetést tekintette tehát legfőbb feladatának, s eközben tervezőivel „korhű" világot álmodtatott a színpadra, amely arra ösztökéli a nézőt, hogy a veronai szerelmesekről szóló Shakespeare-mese aktualitását saját asszociációs képességével ismerje fel. Hiszen köztudomású, hogy a művészet akkor igazán élvezetes, ha a műélvezőre is hárul belőle feladat.

A játéktér: díszlet. Ám nem kulissza! Igaz, Shakespeare-t üres vagy majdnem üres színpadon is el lehet játszani, *a Romeo és Júlia* mégis a kivételek közé tartozik, hiszen erkély és nászi ágy nélkül fantáziánk csak botladozna. A szolnoki színpadkép legfőbb eleme a Capulet-palota, amelyet a forgószínpadra építettek föl, s amely forgása közben hol a veronai utcaképet határolja egyik oromzatával, hol oszlopcsarnok. Később erkélyül szolgál a szerelmeseknek, ismét máskor Júlia szobáját tárja elénk. Es ugyanez a palota változik a kriptát körülvevő sírkertté.

Rózsa István díszlete gótikus és reneszánsz építészeti elemekből épül fel. A reneszánsz utcakép és a gótikus palota ellenpontja a színpad bal első portálját betöltő komor, középkori hangulatot árasztó téglaépület s az előszínpad közepén tátongó, sírkamra alakú nyílás, melyből lépcső vezet le a zenekari árokba. Ezen a lépcsőn lépked fel sötét köpenyében Törőcsik Mari, hogy a hangos, kísérteties hangulatú nyitózenét követően elmondja a dráma Prológusát. Amikor Mantova lesz a helyszín, Romeo is innen érkezik a színpadra, hogy majd Júlia haláláról értesüljön. De a lépcsőkkel kibélelt nyílásnak a korábbi jelenetekben is funkciója van. A veronai utcaképben kutacska emelkedik ki a közepéből: ennek vizénél nedvesíti meg Mercutio a zsebkendőjét, melyet a hőség ellen visel négy csücsökre kötve a fején.

Rudolf Teréz (Júlia) és Görög László (Romeo)

De hiába hűtötte magát: végzetes bajvívásba keveredik. Véletlen halála a tragikus kimenetelű dráma gyújtópontja. A nyílás az éjszakai palotakertben is ott van: Romeo az erkély felé kúszik a sötétben, s megbotlik benne. Az effektus részben humoros: alkalmas a pátosz ellensúlyozására, részben realista: jelzi, hogy sötét van, de meg Romeo amúgysem a földet lesi, hanem Júlia éjszakába elsuttogott szavaira figyel. De ha akarjuk, szimbolikus' elemet is hordoz: a megbotlás - elbukás. A téglaépület jelenléte hasonlóképpen súlyos. E házikóba vonszolják be barátai a haldokló Mercutiót; la száműzetésbe induló Romeo a nász után nem mássza meg a falat, mint korábban a báli éjszakán, hanem egyszerűen eltűnik a téglaépület sötétjében; később a mantovai képben e viskó nyílását faajtó fedi, rajta kereszt és méregpohár ábrája. A Patikárius lakik itt, akitől Romeo a mérget beszerzi.

A játék során kiderül: a palota sem barátságosabb helyszín, hiába ékes. A Júlia szobája fölé boruló félbevágott gótikus kőívek torzságukban, befejezetlenségükben abszurdak és félelmetesek.

A színpadkép a forgószínpad segítségével könnyedén alakul át másik helyszínné. Rózsa István díszlete nemcsak játéktérként kiváló, egyikmásik jelenetben képi ereje is lenyűgöző. Ilyen a báli kép, amikor a színpad közepét uraló veronai utcát a Capulet-palotához vezető feljáró-nak érzékeljük, s amikor fent a táncoló párok mozgása abbamarad, a jelenet állóképpé merevedik, a figyelem pedig a feljáró közepén álló Romeóra vetül. Romeo és Júlia most pillantja meg először egymást. (Természetesen nemcsak a „látványtervezők", hanem a színészek munkáját is dicséri, hogy ez a pillanat valóban megtörténik a színpadon.) Hasonlóképpen segíti vizuálisan a tragédia kibontakozását Júlia szobájának képe. Júlia ott fekszik álmodozó-várakozón hó-fehér selyemágyán, a képtelenül megmagasított ágy előredől a nézőtér felé, nemcsak praktikus okból, hogy kellőképpen rálássunk Júliára, ha-nem hogy olyasféle érzeteink támadjanak: Júlia ágya sziklaszirten áll, vagy egy égbe nyúló fa kiszáradt koronáján. Júlia ágya fölött ott kéklik az égbolt, halálos hidegen, sorsa iránt közömbösen. Az ágy fölé behajló öt kőidom, talán gótikus ablakok félkörívei, áldozatukat figyelő fenevadakként hatnak. Szép képi gondolatfűzés, ahogyan az ágy a kriptajelenetre ravatallá válik, s átkerül a színpad másik oldalára, illetve le, a színpad szintjére; a veronai utca, a Capulet-palota feljárója ugyanekkor felemelkedik és kriptaboltozattá változik, a palota pedig - sírkertté.

Schäffer Judit ruhái is képzőművészeti élményt nyújtanak, A reneszánsz stílusú kosztümök, a pazar kelmék a régmúlt kort varázsolják elénk. Ám mindjárt az első jelenetben kiderül, hogy a ruhák színe, a rendezői gondolatnak

Törőcsik Mari (Dajka) és Görög László

megfelelően, tájékozódnunk is segít. Ahogyan másféle egyenruhát viselnek az egymással harcoló hadseregek, *a Romeo és Júlia* két ellenséges táborának képviselői is a paletta két szemben álló alapszínének árnyalataiba öltöztek, a Montague-k a kék, a Capuletek a vörös színkeverékeibe. (A két nemesi pár szürkéskék, illetve rozsdabarna hatású kelmét visel, gyászruhájuk ennek sötétebb tónusú variációja.) Az ellenfelek természetesen nem észlelik „másságukat" úgy, ahogyan a hadseregek; a jelzés nekünk, a közönségnek szól. Kiderül ez például akkor, amikor egy „barnaszínű" Capulet-cseléd a „kékszínű" Romeóval olvastatja el a báli meghívót.

A zene (Orbán György kompozíciója) nem kísérőzene, nem hangulatkeltés a célja, nem is az átdíszítésekről hivatott elterelni a figyelmünket. A zene a tudattalanból tör föl. Elcsábít és keresztre feszít. Ha nem látnánk, mi történik a hősökkel, ha kizárólag ezt a zenét hallanánk, akkor is végigélnénk e passió állomásait.

Romeóét és Júliáét. Akiknek azért kell belehalniuk szerelmükbe, mert a város egyik fele gyűlöli a város másik felét, Már rég nem a szülők vagy nagyszülők viszálykodásáról van szó. A szolnokiak előadása arra ébreszt rá, hogy ez a korai Shakespeare-mű korántsem csupán a szerelem himnusza. Az „ősgyűlölségről" szól, melynek eredete ismeretlen. Káin gyilkosságára nem elegendő magyarázat, hogy féltékeny volt Ábelre. A szomszéd népek véres háborúira sincs elfogadható magyarázat. Az ok az ősgyűlölségben rejlik, amely az emberi természet sajátja. Állat nem képes gyűlölni, csakis ember. Ez a képességünk alighanem velünk születik. Shakespeare mindjárt az első jelenetben felvázolja a gyűlölködés természetrajzát. Ugyan miért haragszik Sámson és Gergely Ábrahámra és Baltazárra? Mitől ellenfelei egymásnak? Minden bizonnyal nem véletlenül adott Shakespeare a nyitóképben szereplő, ellentétes oldalon álló két cselédpáros egy-egy tagjának ószövetségi nevet. A gyűlölet eredete az idők végtelenjébe nyúlik. Az okára van magyarázat: *gyűlölnek, mert nem szeretnek.* Ilyen egyszerű.

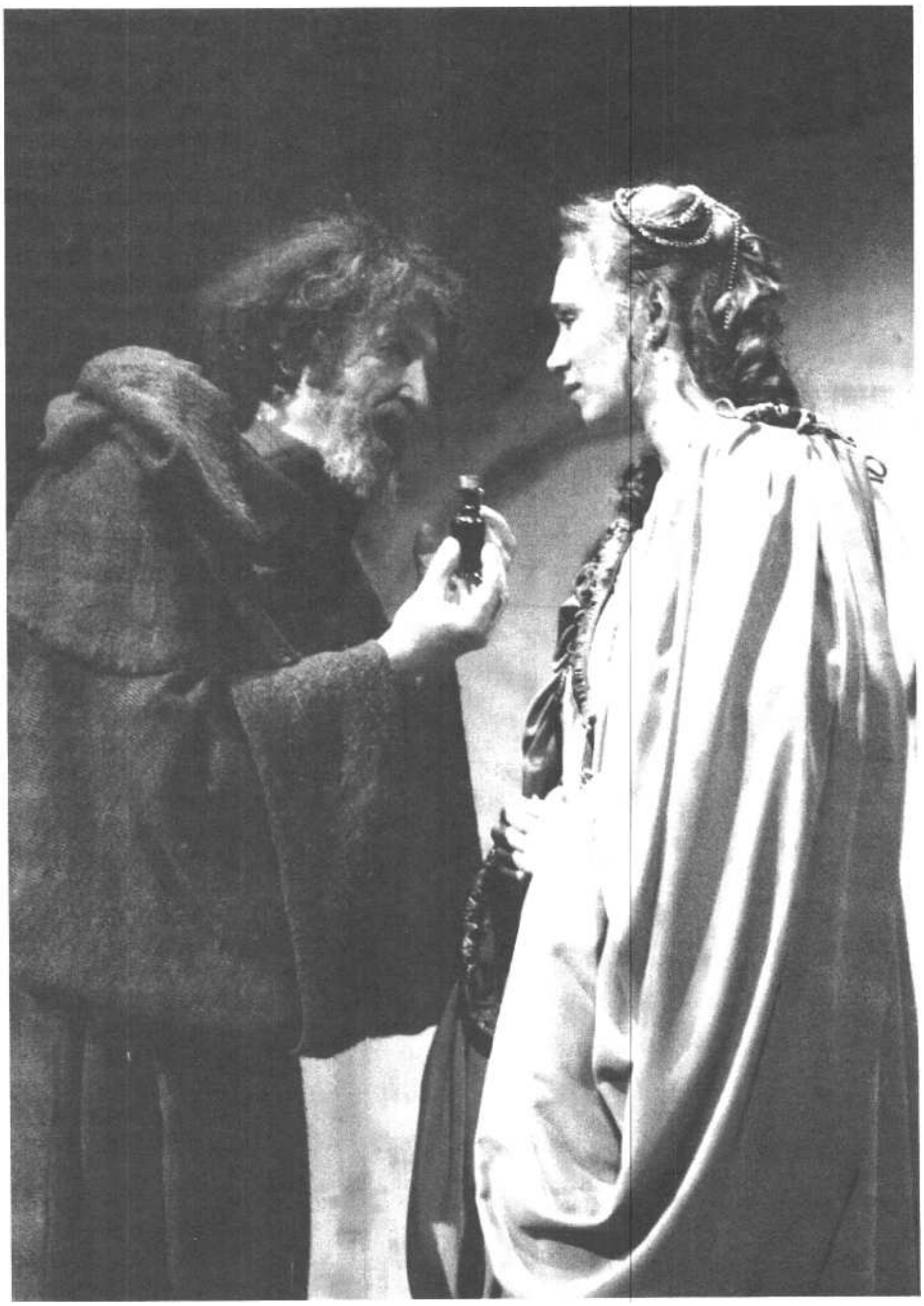
Iglódit minden bizonnyal ez a felismerés vezette, amikor arra ösztökélte az előadás szereplőit, hogy minél teljesebben bontsák ki karakterüket. Nézzünk körül először is Júlia házatáján. Milyen emberek Júlia szülei? Milyen az unokatestvére, Tybalt, aki elindítja a végzetes lavinát? Piros ruha virít rajta. „Nyegle, nyafka, puccos." Capulet bácsikája már a bálban kénytelen képen törölni, hogy neki ne ugorjon az álarcos Romeónak. Igazi dilis bajkeverő és bajkereső. Vasvári Csaba Tybaltja pimasz kiskakas. Kész öröm, hogy Romeo megszabadítja tőle a földet. Különös azonban, mennyire nem őszinte halála után a Capulet-ház gyásza. Csak Júlia és a Dajka gyászolják, Capulet és Capuletné még a látszatra is alig ügyel. Ujlaky László Capuletje gyerekesen topog jókedvében, amiért Páris gróf megkérte a lányát, vihorászik, úgy tűnik, inkább örül, hogy a kellemetlen rokon nem zavar több vizet. De nem búsul Capuletné sem, pedig neki vérrokona volt az elhunyt. Dobos Ildikó arcát egyedül a bosszúvágy dúlja fel. Hamarosan mélyebben is a lelkükbe látunk, mert tanúi lehetünk a legkegyetlenebb jelenetnek. Capulet, ez a vidám, jókedélyű, igazi reneszánsz nemesúr egyetlen pillanat alatt förtelmes vadállattá válik, amikor Júlia ellenkezésébe ütközik. Ahogy ráförmed, ahogy az ágyra löki, ahogy fenyegeti, úgy érezzük: ki tudná végezni a saját lányát. De nem különb az anya sem. Júlia hozzá fordulna irgalomért, de ő elutasítja. Talán Capulet őrjöngésénél is iszonyúbb az az elhárító mozdulat, amellyel Capuletné megtagadja lányától az anyai szeretetet.

Romeo otthonába Shakespeare nem vezet el. Igaz, az utolsó jelenetben megtudjuk, hogy Montague-né belehalt a bánatba, amiért fiát száműzte a herceg, de azért a Montague-ház sem lehetett túlságosan meghitt otthon. Máskülön-

ben miért időzött volna Romeo főleg Lőrinc barátnál? Remek gondolat, hogy Romeo a Júlia erkélye alatt töltött éjszaka után lemosdik Lőrinc barátnál. Gyorsan, sebtiben, gyakorlottan. Látni, hogy nem először teszi. Nem is vár biztatást, nem is kér engedélyt. Miközben elújságolja Júlia iránt támadt hatalmas szenvedélyét, tiszta ruhát vesz magára. Vajon nem magától értetődő-e, hogy Romeo erősebben vonzódik ehhez az egyszerű, puritán, igaz életet élő szerzeteshez (Győry Emil), mint saját apjához? Győry Emil minden megnyilvánulása nyílt és emberi, ő tud szeretni. Csak szeretni tud. A rendező Montague-t (Baracsi Ferenc) hatalmas kalapban hozza a színpadra, amely elfedi az arcát. Szimbolikus a kép. Miként lehetne kommunikálni egy ekkora kalpaggal? Ilyen tehát a miliő, melyben a két fiatal nevelkedik. Ugyan mi más védekezésük lehetne e hideg és szeretet nélküli világgal szemben, mint hogy lángra lobbannak egymás iránt? Szerelmük, ha úgy tetszik, a gyűlölet alternatívája.

Szerelem és halál-a színház két legfontosabb témája - ebben a műben szétválaszthatatlan. A *Romeo és Júlia* sikere azon múlik, el tudjuk-e hinni a két fiatalnak, hogy szerelmükért készek vállalni a halált. Iglódi szerencsés kézzel osztotta ki a szerepeket. Görög László és Rudolf Teréz képesek megjeleníteni e halhatatlan szerelmespárt. Jó, hogy a szemet gyönyörködtető reneszánsz tablón az ő megjelenésük - öltözetük - egyszerre korhű és mai. A kor történelmi, de a történet örök érvényű. A szenvedély története. Iglódi nagy gondot fordított rá, hogy megteremtse a feltételeket, s a szerelem valóban megtörténjék a színpadon. Legszebb példa erre annak a pillanatnak az előkészítése, amikor a bálban meglátják egymást, és egymásba feledkeznek. Jó, hogy ahol csak lehet, humor szövődik a pátoszba. „Hadd álljak itt" - rebegi Romeo, de Görög László nem áll a földön, hanem két széttárt karját a kőfal peremébe akasztva lóg a kerítésen. Szerelmes dialógusuk emelkedettségét e vicces látvány igazabbá teszi. Iglódi és Görög minden bizonnyal remekül dolgoztak együtt. Érezni, hogy a színészvezetés nem tett erőszakot a fiatal színészen, mindössze segített személyiségjegyeit színpadra fogalmazni. Megindítóan szép Romeo-alakítást láthatunk a Szigligeti Színház színpadán. Rudolf Teréz játéka is hiteles. Gyönyörű pillanatokkal ajándékoz meg: felejthetetlen a mozdulat, ahogyan Lőrinc barátnál megvillant-ja kis kezében a tőrt - elhisszük neki, hogy kész volna kioltani vele saját életét. Megrendítő, ahogyan szemünk előtt zajlik le benne a hatalmas válság: Romeo gyilkos lett, de ő mégis melléje áll; együtt érzünk vele, amikor az altató bevétele előtt búcsúzóul megölelné anyját, de az érzéketlenül kibontakozik az öleléséből. Szép, igaz Júlia Rudolf Teréz; csupán az igen nehéz monológokban maradt időnként alatta a szerep követelményeinek, de ez színészi érés és technika kérdése.

A színészi technika persze kétélű fegyver. Nem vitás: muszáj törekedni a profizmusra, de elég veszélyes elérni. Hogy Törőcsik Mari milyen nagy művész, közhely lenne hangoztatni. Azt is, hogy mekkora színészi személyiség. Törőcsik el tudta volna játszani a Dajkát akkor is, ha semmi egyebet nem tesz, csak ott van a színpadon. De ez önmagában nem jelentett volna számára feladatot. Talán a feladat kedvéért eszelte ki azt a koreográfiát, amellyel a Dajkát elénk állítja. A rendező társalkotójává válik azzal, ahogyan a vaskos shakespeare-i humor és pikantéria megjelenítésére színészi eszközeinek teljes arzenálját felvonultatja. Látjuk és csodáljuk briliáns technikáját. De mély színházi pillanattal akkor ajándékoz meg, amikor lemond a technikáról. Például, amikor némán figyeli Júlia szerelmi gyötrődését, majd mintha hirtelen megszánná a szűzen maradt özvegyet, mögéje lép, kissé anyásan, kissé szerelemsóváran, és kétszer egymásután megcsókolja Júlia vakítóan szép vállát, aztán fölajánlja, hogy szobájába csempészi éjszakára Romeót.



Győry Emil (Lőrinc barát) és Rudolf Teréz (Szücs Zoltán felvétele)

Hasonlóan szívbe markoló a pietá-kép, amikor Lőrinc barátnál a fájdalomtól alélt Romeót az ölébe vonja. A Dajka, noha tökéletesen beleillik a fiatalokat körülvevő világba - s létérdeke, hogy megalkuvó legyen -, egy-egy pillanatra mégiscsak képes a szeretetre. Törőcsik felragyogtatja ezeket a pillanatokat. Ilyenkor félretolja az alakítás koreográfiáját.

Az előadás erejét megnöveli, hogy az úgynevezett tömegjelenetekben, vagyis az utcaképekben minden egyes szereplőnek jelenléte van, egyéni megnyilvánulással véleményezi az eseményeket. Nagyon szép a táncosok munkája (koreográfia: Sebestyén Csaba). Petridisz Hrisztosz érdekes jelenség, de nem elég erőteljes mint Verona hercege. Deme Gábor mint Páris gróf és Damu Roland mint Benvolio korrekt színészi munkát végez. Jók az epizódszereplők: Czibulás Péter, Horváth Gábor, Mészáros István, Magyar Tivadar, Magócs Ottó, Turza Irén, Czakó Jenő. Kaszás Mihály kiváló Mercutio. Szép, ahogyan a Mab királyné-monológot baljós előérzete kifejezésére használja fel. Hisztérikus kitörése megrázó, mint egy tragikus nyitány, s egyszersmind meglepő is, hiszen Mercutio örökvidám, szóviccekkel vagdalkozó, bátor, férfias jelenség.

A szolnoki Szigligeti Színház *Romeo és Júlia*-előadása tehát igazi, jó színház. Szépséghibaként - ha nem is az előadásé, hanem a színházé - csupán a műsorfüzetet rónánk fel. Minden tisztelet a színházé, amiért ilyen pazar kiállítású Shakespeare-előadást tudott produkálni, s ezért el kellene néznünk a műsorfüzetnek majdnem felét kitevő reklámoldalakat. De az ízléstelenség mégsem megbocsátható, hiszen a műsorfüzet az előadás szellemiségét hivatott szolgálni. Ízlésficamra vall, ha a szerkesztő szemét nem bántja a műsorfüzet belső oldalán a hatalmas piros-fehérzöld MOL-embléma, szemben a szép, halványszürke oldallal, amelyre a mű Prológusát nyomtatták, kézírást stilizáló betűkkel, alatta Verona XVII. századi látképével. A hátsó borító sem fukarkodik az ízléstelenséggel: a szereposztás belső oldalán nagy pohár sárga Kaiser sör virít. Hacsak nem sajátos korunknak akart odafricskázni a szerkesztő - akkor kár volt elbóbiskolnia.

Shakespeare: Romeo és Júlia (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Rózsa István. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zene:* Orbán György. *Koreográfus:* Sebestyén Csaba. *A rendező munkatársa:* Bencze Zsuzsa. *Rendezte:* Iglódi István.

Szereplők: Petridisz Hrisztosz, Deme Gábor, Baracsi Ferenc, Ujlaky László, Görög László, Kaszás Mihály, Damu Roland, Vasvári Csaba, Győry Emil, Czibulás Péter, Horváth Gábor, Mészáros István, Magyar Tivadar, Magócs Ottó, Turza Irén, Dobos Ildikó, Czakó Jenő, Rudolf Teréz, Törőcsik Mari.

SÁNDOR L. ISTVÁN

ISZONYÚ ÁLOM AZ IDŐ

SHAKESPEARE: JULIUS CAESAR

Komor, szikár térben játszódik a pécsi előadás. A széksorok között hosszú, emelkedő dobogó. Afféle végtelenbe nyúló „kifutó", amelyen a nézők közé léphet-nek a szereplők, távozhatnak a színről, vagy a közönség háta mögül váratlanul elő-bukkanhatnak. A kifutó színpadi végénél fél-lábszár magasságú, emberi talpnál alig szélesebb „gyűrű" látható, amely mintha egy néhány méter átmérőjű, kicsinyített cirkusz porondját kerítené körbe. Az első széksorok erre hajlanak rá. Velük szemben, a színpadon meredeken emelkedő dobogók, lépcsőkkel, középen kijárattal. Mintha egy cirkuszi nézőtér egyetlen „cikkelyének" kissé eltorzított mását látnánk. Ez is fekete, akárcsak Ágh Márton díszletének többi eleme. (A fekete felületeket a rájuk csurgatott fénylő fekete festékcsíkok teszik némileg zaklatottá.) Csak a „manézst" kitöltő homok sárgállik a sötét térben.

A látvány keltette várakozást csak részben teljesíti az előadás. A cirkuszi asszociációnak ugyan nyoma sincs a játékstílusban, de az eseményeket összhatásukban mégiscsak afféle izgalmas-nevetséges cirkuszi „látványosságnak" vélhetjük (egyszerre gondolva a cirkusz antik és modernkori jelentésére). A lelátó, porond, kifutó alkotta hármas osztású tér úgy teremt átlátható, azonosítható helyszínt a játékhoz, hogy nem rögzíti azt egyetlen meghatározható korhoz, semmi-féle konkrét társadalmi szituációhoz, azonosítható földrajzi koordinátához. Néhány jelenet azonban csak kényszeredetten, sután helyezhető el ebben a puritán térben. (A rémült Casca éji látomásokat panaszoló mondatai például esetlenül hatnak a lelátó tetjén. De nem keltheti intim tér képzetét a lépcsősor Brutus, illetve Caesar merénylet előtti monológjához sem. Vagy ezeknek a szereplőknek minden cselekedete a nyilvánosság közegében zajlik - még olyankor is, ha mások nem látják őket?) Ugyanakkor az előadás legerősebb pillanataiban a díszlet használata túl-lép a tér jellegéből önkéntelenül adódó metaforikus tartalmakon, és váratlan asszociácókkal gazdagítja, értelmezi újra a történéseket.

Ilyen például Julius Caesar halálának jelenete (az előadás egyik legszebben kidolgozott részlete). A szenátorok a lelátón ülnek, Caesar (Moravetz Levente) a porond közepén áll. Mintha egy esetlen gladiátor várná, mikor rontanak rá a kiéhezett fenevadak. Tekintete tele bizonytalansággal, szorongással, amit a kedvezőtlen előjelek keltettek benne. Nem fordul meg, enélkül is érzékeli, hogy későbbi merénylői a háta mögött ülnek, a lelátóról lesik az alkalmas pillanatot. De riadalma nemcsak ennek a helyzetnek szól, hanem annak a végső pillanatnak is, amikor az ember váratlanul a semmivel találja magát szemben. „Mind itt vagyunk" - mondja csendesen, fojtott hangon. Mintha azt mondaná: mindannyian ide érkezünk. Lemondó gesztusa, illetve a talpa alatt szétterülő homok József Attilát juttatta eszembe: „Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér, /szétnéz merengve és okos /fejével biccent, nem remél." Erre rímelnek Caesar korábbi szavai is: az ember „nem találhat megnyugvást addig, míg be nem éri azzal, hogy semmi". Ebből a döbbenetből azonban visszamenekül a színjátékba. Kétségbeesett cirkuszt rendez abból, ahogy a kérelmezők sorra a lábai elé vetik magukat: feltartott fejjel, megsebzett vadként, imbolyog a lábára kulcsolódó kezek között: erősnek kell lennem, nem inoghatok meg, hisz én nem vagyok akárki - sziszegi. Aztán váratlanul Brutus (Szalma Tamás) kezébe kapaszkodik, tenyerét megragadva gyöngyöző homlokához szorítja a férfi kézfejét, bátorítást, segítséget, megnyugtatást remélve. De elengedi azonnal, mint aki tudja, ilyen helyzetben úgyis magára marad az ember. Amikor a pengék megsebzik, mégis hozzá kiált: Es te, Brutus? Oltalmat remél, és a kegyelemdöfést kapja meg tőle. Hosszasan néznek előtte egymásra: Caesar kitárt teste Brutus előretartott késpengéjével néz farkasszemet, Brutus pedig, miután Caesarba döfte fegyverét, a homokban elterülő halottra roskad. A többiek tétován állnak, esetlenül téblábolnak. Keresik a magyarázatot, a felmentést a tettükre: szabadság! felszabadulás! - kiáltják. De hamisan csengenek a jelszavak, mert maguk is inkább csak undort éreznek, szégyent és borzalmat. Megmártóztak maguk is a fertelemben. Caesar vérében tapicskoló kezük nemcsak piros, hanem sáros is lett.

Erre a jelenetre rímel Brutus halálának megjelenítése is, amely szintén a cirkuszporond és a lelátó kettős terében játszódik. A homokban fekszik már a halott Cassius (Fillár István), ereit felvágva, vérét a porba csurgatva lassan múlik ki

Casca (Bajomi Nagy György). Ekkor érkezik Brutus. Homokot szór fegyvertársaira, mintha a temetés szertartásos kötelességét teljesítené. Aztán magának váj gödröt a homokban: „Én Brutus vagyok, Marcus Brutus én! Brutus hazám barátja, én vagyok" - ismételgeti közben. Mintha magának is bizonygatná, hogy ért valamit az az élet, amelyet Brutus nevéhez kapcsol majd az utókor. Fentről, a lelátó tetejéről ketten figyelik részvéttelenül, már-már közömbösen: Octavius (Beer György) és Lepidus (Pilinczes József). A kifutón Antonius (Balikó Tamás) érkezik a porondhoz. Ebben az előadásban őt kéri meg Brutus, hogy segítse át a halálba. Antonius lekezelően, értetlenül reagál. Benne már nem kelt tiszteletet és megrendülést a végső emberi pillanat, mint korábban Brutusban. Leszámolt vele akkor, amikor Caesar halotti szertartásából rendezett cirkuszi mutatványt, a zsigeri indulatokkal reagáló hallgatósággal kacérkodó szónoki tréfát. Brutus nem tehet mást: kirántja Octavius földben pihenő kardját (még a csata kezdete előtti tárgyaláskor - afféle, az ellenfelet fenyegető fogadalomként - szúrta oda tulajdonosa), és a fegyvert Antonius kezébe erőszakolva sújt le önmagára. Önmagán beteljesedő ítéletét külső ítélkezésként akarja magára venni, hogy így fogadhassa magába testét az anyaföld. Mert sorsa csakis az emberi közegben - közönyben és bűnben - teljesedhet riasztóan egyetemes természeti törvénnyé. A mostani túlélők azonban nem éreznek se zavart, se megrendülést. Állnak a győztesek a halott fölött bamba, értetlen fölénnyel. A rájuk záruló sötétben egy nézőtéri hang mondja a gyors epilógust, mint afféle kíméletlen konklúziót: „Végül elhulltak mind a harcosok, mert az ő életük hasonlatos a viharba kitett lámpához."

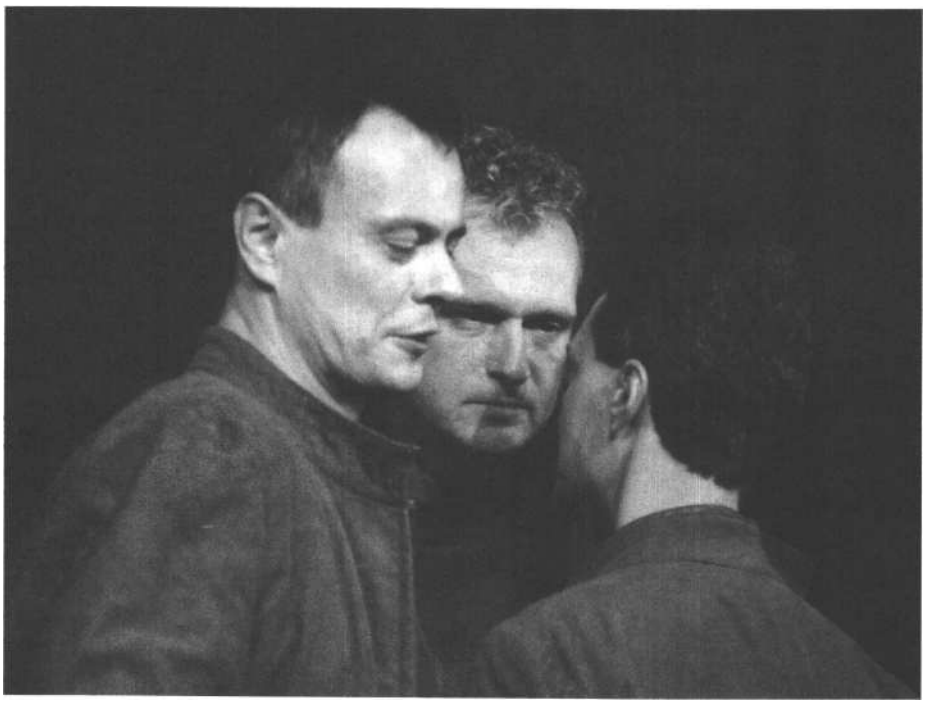
Ugyanez, a közönség sorai közül sötétben megszólaló hang indította is az előadást. A darabbeli Marullus és Flavius szavait idézte, miszerint meg kell fosztani a szobrokat Caesar diadaljelvényeitől. Az első jelenetben a porondon megjelenő Caesarhoz ugyanez a hang szólt, a jós szavaival figyelmeztetve őt március idusára. (Ez a közönség soraiban helyet foglaló szereplő vezényli - mint valamiféle karvezető - Brutus és Antonius Caesar halálát indokló, illetve elítélő beszéde alatta nézőtérről felállva reagáló „beépített embereket".) A felütés kettős kulcsot kínál az előadáshoz. Egyrészt elmarad a mesteremberek szójátékokban, tréfálkozásokban gazdag háttérjelenete, jelezve, hogy a dramaturgiai munka eredményeként a lényeges folyamatokra koncentráló, az eredetinél komorabb hangvételű szövegváltozat jött létre. (Az előadásból nemcsak a háttérszereplők, hanem a nők is eltűntek. Portiáról és Calpurniáról most csak hallunk, nekik nem jut szerep ebben az örömtelen férfivilágban.) Ugyanakkor azt is érzékeljük, hogy az előadás megkísérli újraértelmezni a színpadi tér határait: a játék kiterjed a nézőtérre is, hidat igyekszik teremteni egy kortalan történet és az aktuális színházi szituáció között. E kettős törekvésben ellentmondásos - számos értéket felmutató, de kissé egyenetlen, némileg következetlen - előadás született.

A színpadi térhez és a szövegváltozathoz hasonlóan szikárak, komorak, kortalanok Tresz Zsuzsa ruhái is. Egymáshoz hasonló öltözetet visel minden szereplő: hosszú kabátjuk vagy köpenyük alatt a nadrágra rálógó trikót vagy pulóvert, rajta hangsúlyos a derékszíj. Mintha csupa katonát látnánk, akiknek egyenruhája csak árnyalatokban különbözik - s vélhetnénk civil öltözetnek is. (A római jelenetekben a köpenyeket gallérok díszitik, de lekerülnek róluk, amint viselőik csatába indulnak.) A ruhák színe is hasonló, csupa sötétbe forduló árnyalatot látunk: barnát, kéket, szürkét, drappot. Mindez összhangban van a szikár, komor hangulatokat közvetítő színészi játékstílussal is. Az alakítások egy-egy indulatra, szenvedélyre, személyiségvonásra koncentrálnak, amelyek ugyanarra az alapélményre, korhangulatra adott különféle emberi válaszoknak tűnnek. Az előadás mindezen összetevőiben az átgondolt rendezői koncepció egységesen meghatározott elemeit ismerhetjük fel.

A pécsi előadás nem egy hatalmi rendszer összeomlásának groteszk rajzát adja, nem is a jelenkori politikai mechanizmusok szarkasztikus ábrázolására törekszik, nem is morális kérdéseket feszeget. Soós Péter rendezése a sorsalakítás esélyeivel foglalkozik, egy olyan korban, amikor a létezés eleve tragikus próbatételt ró a szereplőkre. Mindannyian úgy tekintenek az életre, mint általuk befolyásolható sorsra. Mégis vala mennyiük életét a nehezen belátható, gyötrődve tudomásul vett végzet határozza meg. Tétován, frusztráltan, indulatokkal telve keresik az esélyt, hogy kitaláljanak' abból a sötét katlanból, amelybe az életük szorult. Hogy felmentést kapjanak arra a szorongásra, amely a korból árad rájuk. „Iszonyú álom az idő" - mondja Brutus. De a többieket is felzaklatják a furcsa meteorológiai jelenségek, a lelkét próbáló viharok, villámlások - egy megbomlott világ riasztó jelenségei, amelyekből zavarlukban égi jeleket vágynak kiolvasni. A szereplők sorsa aszerint alakul, hogy miképp viselik el a kizökkent idő jelenéseit, döntéseikkel hogyan (magyarázzák, cselekedeteikkel miképp reagálnak rájuk. És talán ez közös tévedésük is: az iszonyatnak, zűrzavarnak, amelyet 'rajtuk kívül álló kozmikus erők működése teremt, magyarázatkeresésükkel, válaszreakcióikkal emberi tartalmakat igyekeznek adni. Ezzel emberi iszonyattá (bűnné, társadalmi zűrzavarrá, polgárháborúvá) változtatják azt, amitől annyira iszonyodnak.

Bajomi Nagy György Cascája egyszerűen csak fél. Az összeesküvésben való részvétele sem oldja fel rettenetét. Csak legvégül nyugszik meg: utolsó szavai közben lassan felissza vérét a homok. Fillár István Cassiusa sziszegő indulatokkal reagál a megpróbáltatásokra. Caesart vádolja, ellene hangolja a többieket is. De ellenfelének halála nem mentesíti őt sem a gyötrődéstől: ugyanilyen indulatokkal ront később fegyvertársára is. Szalma Tamás Brutusa mélyebben éli

Bánky Gábor (Cinna), Szalma Tamás (Brutus) és Újláb Tamás (Metellus)



Szalma Tamás, Balikó Tamás (Antonius) és Fillár István (Cassius) (Simarafotók)

át a kétségbeesést. Elgondolkodik Cassius vádjain, de Caesart talán nem csak politikai bűnökben találja vétkesnek. Ot az foglalkoztatja, mire képes az ember: fölébe nőhet-e egy közösségnek, dacolhat-e az égi erőkkel. Ettől kezdve ez a bizonyítási kényszer hajtja: nem fogadhatja el a kicsinyességet Caesarban, nem ismerheti be az erőtlenséget önmagában. Meg akarja tartani eszményeit, még akkor is, amikor körülötte nyoma sincs megtartó közösségnek. Igy halála sem lehet több önfelmutató demonstrációnál. Ezzel rajzol önkéntelenül is egyenlőségjelet hite és pusztulása közé.

Brutusnak a kizökkent korról szóló monológját Julius Caesar gondolja tovább. A „színpadi áttűnés" szinte egymásra kopírozza a két alakot: az egymást követő jelenetekben, a fényváltás előtt és után a térnek ugyanazon a pontján ülnek, a lépcsőn hasonló testtartásban helyezkednek el. Caesar zaklatott szavai azonban nem közösségi emberre, hanem individualistára utalnak. Kicsinyesebb és egyszersmind tisztábban lát, mint Brutus. Az életen túltekintő monológja keserű látomás a cirkusz-világmindenségben bohócjátékká egyszerűsödő emberi sorsról. Moravetz Levente Caesarja éppoly kisszerű, mint a többiek: neki azonban furcsa mód hatalmat adott kezébe a végzet. Ha háttal áll, üvölt, ha szembefordul beszélgetőtársaival, nyájaskodik. Pitiáner végletek között hányódva így jut el végső cirkuszi próbatételéhez. Antonius a lépcső felett, a lelátó kijáratánál fejezi be Caesar fölötti temetési beszédét. A retorikai trükköt ezek az utolsó gesztusok leplezik le. Miután egyértelműen maga mellé állította a tömeget (a nézőtérről felállva üvöltöző „beépített" középiskolásokat), fúj egyet: hát ez sikerült. Milyen bárgyúak is az emberek - üzeni gesztusa. „Működj most végzet! Romlás, útra leltél. Eredj, amerre tetszik" - mondja. Mintha kiengedné a palackból a pusztulás szellemét, amelytől még maga is tartott az első felvonást záró monológjában, amikor a merénylet után a polgárháború viharának rémületes képeit jósolta meg. Most azonban már csak egy vállrándítás számára a romlás. Balikó Tamás nehézkes gondolkodású, lomha Antoniusa komótosan sétál végig az értetlenségtől a cinizmusig vezető úton. (A szereplők viselkedéséből úgy tűnik, hogy a pusztulással való szembesülés méltóságot vagy nihilizmust hív elő az emberből. Van, aki legvégül önmaga fölé kerekedik, van, aki, mire idáig jut, elhasználta már minden emberi tartalékát.)

Még Antoniuson is túltesz Beer György Octaviusa. Csupa buta magabiztosság, darabos akarnokság, amorális önzés. Ő az a huszonéves fiatalember, aki végképp semmit nem érzékel az előtte járó nemzedék gyötrődéseiből. Jön, és tudja, övé a hatalom, pedig a biológiai törvényszerűségeknél nagyobb igazsága nincs. (Amíg Soós Péter előző két munkájának, *a* Macbethnek és *a Müller tánco*sainak a huszonévesek önpusztítása volt a tárgya, figyelmét most a harmincasok felé fordította. Körükben több önigazoló ideológiára és kevesebb tényleges erőre talált. Létértelmezési kísérleteiket azonban éppoly hiábavalónak és éppoly végzetesnek lát[tat]ja, mint nemzedéktársai frusztráltságból fakadó (ön)pusztító szenvedélyeit.)

Miért nem született hát - a produkció átgondolt koncepciója; számtalan eredeti, meggyőző felismerése, megnyerő megoldása ellenére sem - átütő erejű előadás Pécsett? Legfőképpen azért nem, mert a szikár színészi eszközökkel a szereplők többsége nem képes jelentőségteljes alakokat teremteni. Meg kell elégednünk „kétdimenziós színészettel", nem születnek „háromdimenziós" jellemek. Láthatók az indulatok, felismerhetők a karaktervonások, de mindemögött nem sejlenek föl az adott sors távlatai. Jelzéseket érzékelünk és nem jelenlétet. A személyiség meggyőző ereje alig tüzesíti át a játékot. Enélkül azonban az előadás csak elgondolkodtat, de nem kavar fel. (Szalma Tamás és Balikó Tamás is csak legjobb pillanataikban formálnak többértelmű, valóban erőteljes figurákat. Igy hát nemcsak színészi, hanem rendezői, színészvezetési problémákat is sejthetünk a háttérben.)

Rontotta az összhatást az is, hogy az előadás első része nagyobb várakozást kelt, mint amennyit a második beváltani képes. Mintha némileg háttérbe szorulna az addig exponált probléma. Ennek az is az oka, hogy hangsúlyos, felvonáskezdő helyzetbe került a két beszéd, Brutus, illetve Antonius kísérlete arra, hogy maguk mellé állítsák a rómaiakat. De ez a két - mégoly hatásosan előadott retorikai mutatvány, bárhogy forgatjuk is, aligha itatható át az előadást meghatározó gondolatisággal, keserű valóságértelmezéssel. Ebben az előadásban is inkább csak hatásos színészi feladatnak tűnik a két szónoklat. (Csökkenti Brutus felelősségét, hogy eleve ellenséges közegben kell megszólalnia, így inkább sikernek fogható fel, hogy időlegesen maga mellé tudja állítani a tömeget.)

Csak látszólag jó ötlet a római népet az előadás közönségével azonosítani. Soós Péter rendezése ezzel felveti ugyan a színházi előadás és közegének problémáit, de nem talál megoldást rájuk. Ami színházi konvencióként elfogad-ható, az a realitás terében mesterkéltnek tűnhet. Míg a közénk lépő szereplőkről elhisszük, hogy velünk azonos történelmi, emberi tapasztalatokkal rendelkeznek, addig a közülünk felálló civil ruhás „kórustagoktól" nehezebben fogadjuk el, hogy a nevünkben reagálnak. Megvan a magunk véleménye arról, amit látunk. Nem várjuk el, hogy mások mondják ki helyettünk.

Shakespeare: Julius Caesar (Pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Jánosházi György. *Díszlettervező:* Ágh Márton. *Jelmeztervező:* Tresz Zsuzsa. *Dramaturg:* Thuróczy Katalin. *Zene:* Sáry László. *Rendezte:* Soós Péter.
Szereplők: Szalma Tamás, Balikó Tamás, Moravetz Levente, Fillár István, Bajomi Nagy György, Pilinczes József, Beer György, Ujláb Tamás, Bánky Gábor, Urbán Tibor.

KOLTAI TAMÁS

A VISSZAPERELT MÍTOSZ

SZOPHOKLÉSZ: ANTIGONÉ

Terhet vesz a vállára Bucz Hunor, amikor maszkokat használ a Térszínház *Antigoné*-előadásán. Perger László maszkjai fölnagyított, megnyújtott, eltorzított, levélfüzérrel keretezett fejek, amelyek megváltoztatják a test arányait, és bábszerűvé teszik a figurát. Drótháló ra készültek, kissé áttetsző anyagból; ha láttatni nem is, sejtetni engedik az arcvonásokat. A rendezői szándék világos, de az első percekben idegen. Megszoktuk, hogy a minimáltérben éppen a test- és arcközelség hat. A modern konvenció szerint a szobaszínház kevés gesztusra és érzékeny mimikára épít. Nyilvánvaló volta maszkok paradox szerepe az ógörög színházban: a nézőtől való fizikai távolság legyőzésére és a mítosz hétköznapoktól való eltávolítására, azaz a stilizációra szolgáltak. De mi oka lehet arra a mai színháznak, hogy a tőlünk már végtelenül távolinak tűnő mítoszt a mindennapokból adó-dó megfelelések keresése helyett egyértelműen „eltartsa" magától?

A válasz egyszerű: a mítosz visszaperlése. Bucz Hunor számára a mítosz fontosabb, mint a realitás, a rituális megközelítés tartalmasabb, mint az antik „sztorik" lefordítása pszichológiára vagy szociálpolitikára. A maszk stílust kényszerít az előadásra. A maszk száműzi a mimikát, és fölértékeli a verbalitást. A maszk mögött a szöveget plasztikusabban kell mondani; nem föltétlenül emelkedettebben, de mindenképpen „oratorikusabban". A maszk meghatározza a gesztust: szám űzi a naturalizmust, és bizonyos koreográfiára kötelez. Az egésznek megvan az a veszélye, hogy túlsúlyba kerülnek a formai elemek, és az előadás esztétizálóvá, „művészkedővé" válik.

A Térszínház elkerüli a csapdát. A kezdeti idegenkedés már Antigoné és Iszméné első jelenetében meg-szűnik. Zanotta Veronika és Strausz Tünde tiszta artikulációja kettős ér-telemben is „áttör" a maszkon. Részint akusztikailag, ami jelentős eredmény, ha figyelembe vesszük, hogy színészeink amúgy is kásás beszéde maszkon átszűrve rendszerint érthetetlenné torzul. A két színésznő nemcsak érthetően beszél, hanem megtalálja az arányt a primer indulat és a költői emelkedettség között; intonációjuk, gondolati hangsúlyaik a helyükön vannak, a versnek íve, dallama van, mégsem válik szavalássá. Egy idő utána maszk mintegy megelevenedik-az akusztikai áttörés után ezt nevezhetem biológiainak -, vagyis ugyanaz történik, ami hasonló esetben a bábszínházban: átlelkesül a színészi hitelességtől. Azt is mondhatnám, hogy a maszk fokozatosan átlényegül arccá; ami korábban torznak, idomtalannak tetszett, egyéni vonásokkal egészül ki, megjelennek rajta az érzelmek, és a szituációtól függően mintegy teljes fiziognómiájában mutatkozik reg. Anélkül, hogy a megjelenítésnek a legcsekélyebb köze lenne a lélektani realizmushoz.

Meglepő, hogy a stilizáción belül milyen váratlan színészi játéklehetőségek adódnak. A két lányban és Haimónban (Balázsi István) a tragikus emelkedettség dominál. Kreón, Szél Péter alakításában, „összetettebb" figura; a zsarnok és az apa, az ítélőbíró és a bűnhődő áldozat közötti apró elmozdulásokat a hétköznapibb dikció is jelzi. A lazább, ejtettebb, már-már hanyagabb beszéd jellemzőerővé válik, ugyan-akkor fennáll a veszélye, hogy használója „ki-esik" a stílusból. Nem mindig lehet eldönteni: ez a megoldás fölfogás-e vagy játéktechnikai kényszer, de általában működik. Az Őr eseté-ben, akit Strausz Tünde, Iszméné alakítója ját-szik, egyértelműen a vállalt stíluson belül marad a „komikus figura".

A szerepkettőzések lehetősége a maszkokból adódik, és maradéktalan igazolást nyer. A thébai karnak is kettős funkciója van, amire szintén a maszk predesztinál. A szituáción belül a kórus tagjai maszkot viselnek, gesztusaikat megszólalásaikhoz igazítják, magatartásuk megfelel a bábszerűség konvencióinak. Amikor a kar a történet narrátorává s egyben erkölCsi kommentátorává válik, a színészék leveszik a maszkokat, és a „meztelen arc" közvetlen kapcsolatba kerül a nézővel. Egy-egy kitüntetett Pillanatban Antigoné és Kreón is megmutatja arcát, miközben a szín*é*sz a feje fölé tartja a maszkot: szer p és színész, a megmutató én és az azonosuló én villanásnyi - ha teszik, brechti - különválása zavarba ejtő s egyszersmind megtisztító. *A* közelítés és távolítás ilyen érzékeny dialektikájára épül az elő-adás,

Régi magyar hangszereken kíséri magát a kórus, ami éppúgy illik a föltámasztott rítushoz, minta háttérfüggöny mögül diszkrét eljárással áttűnő árnyjáték barbár mágiája. Egyszerű és pontos színház; eléri, amit akar.

Zanotta Veronika (Antigoné) és Nagy Zsolt (Kar) (Kovács J. István felvétele)

Szophoklész: Antigoné (Térszínház)
*Fordí*otta:* Mészöly Dezső. *Maszk:* Perger László. *Jelmez:* Zanotta Vera. *Rendező:* Bucz Hunor.
Szereplők: Zanotta Veronika, Strausz Tünde, Szél Péter, Balázsi István, Daniss András, Kovács J. István, Nagy Zsolt, Szamosvári Gyöngyvér, Herr Laura, Kovács kos.

KOVÁCS DEZSŐ

A BALEKSÉG DICSÉRETE

MOLIÉRE: DANDIN GYÖRGY

Mi másról szólna Gothár Péter *Dandin* György-előadása, mint az életünket át-szövő képmutatásról, az álszentség gőgjéről, a hatalmi önzés erejéről, a rutinná züllött érzékiségről, a dölyfös kivagyiság legyűrhetetlen ostobaságáról?

Mikor a Pesti Színház félkörívben lezárt színpadán tétován araszolva, esetlenül motyogva megjelenik Szarvas József kissé toprongyos, szakadt szerelésben, hóna alatt vekni kenyeret, kezében pár szál virágot és koszlott guberálószatyrot szorongatva, még nem tudhatjuk, aktualizáló Moliére-előadást látunk-e majd avagy ironikus stílparódiát, klasszicizáló jellemvígjátékot vagy valami mást. A szépséges, korhű kosztümök, Berzsenyi Krisztina barokk pompájú jelmezei közül mindenesetre alaposan kirí Dandin öltözékének zagyva viseltessége. Mintha valami barokk second handből próbálta volna összeválogatni a palira vett, szerencsétlen férj a ruhatárát!

Gothár rendezésében Szarvas József egy kissé mulya, gyanútlanul naiv, csetlő-botló és legfőképpen balek Dandin Györgyöt állít elénk, akiből szüntelenül hülyét csinál a környezete. A szereposztás természetesen a rendezői koncepció része: Szarvas színjátszói alkata, habitusa már előlegez egyfajta Dandin-figurát, s kortársi karaktert hív életre az előadásban. Gothár felfogásában, Szarvas megjelenítésében Dandin alakjából teljességgel hiányzik a módos parasztpolgár magabiztossága: figurájának alapvonása a tétova bizonytalanság, lázongó erőtlenség. Egy pórul járt embert látunk, aki idegen környezetbe kerülve nem ismeri fel e világ mozgatórugóit, ezért aztán naiv esendőséggel igyekszik kikerülni környezete csapdáit. Megszeppent kisember, aki alapvetően fél, legfőképpen környezete tréfáitól és cselvetéseitől, ezért aztán szüntelenül csak védekezik. Még a szolgahadtól is visszaretten, a felcsattanó erőszakos hangtól visszahőköl, és összefüggéstelenül motyogni, dadogni kezd.

Mikor Szarvas Dandinje az első jelenetsorban megtudja Lubintől, hogy nemeskisasszony felesége megcsalja Clitandre-ral, eleinte csak hüledezik, majd szélütötten motyog, alig érthetően hablatyol valamit, hadarva-dadogva szitkozódik, leginkább önmagát átkozza. Szarvas valamiféle angyali ártatlansággal, gyermeki naivitással és férfiúi együgyűséggel formálja Dandin-figuráját életközeli alakká: a becsapott-megcsalt ember, a felszarvazott balek férj archetípusává. Semmit

Anger Zsolt (Clitandre) és Pap Vera (Angélique)

sem ért (vagy semmit nem akar érteni), s főként sehogy se boldogul; lázongó indulata, alkalmazkodási kísérletei groteszk esetlenség-be torkollnak.

Gothár maga tervezte a díszletet - Dandin házának félkörívben zárt terében, sötétben világító ablakok fénykontúrjaival teremt artisztikus és fenyegető hátteret a játékhoz. Ami látványos és teátrális hatást kelt, csak épp nem mindig bizonyul működőképes-nek. Mikor Dandin ki-zárja kikapós és elcsatangoló hitvesét, egy magaslati ablakból kikönyökölve tart erkölcsi prédikációt nejének - a díszlet statikussága őt is mozdulatlanságra, retorikus pózra készteti. (Ugyanez a statikus játéktér kissé erőszakolt disszonanciával ölel körbe egynémely jelenetet, köztük Dandin anyósánál-apósánál tett sietős látogatásának epizódját.)

Szarvas József (Dandin) és Kútvölgyi Erzsébet (Mme de Sottenville) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Gothár színészeinek erőteljes és dinamikus játéka, valamint a rendező sok-sok játékos ötlete élteti az előadást: Szarvas partnerei közül különösen a de Sotenville-t játszó Reviczky Gábor s a szolgálót-szolgát megformáló Szabó Gabi, illetve Sipos András remekel. Reviczky már-már tönkreironizálja a gügye após alakját (és az előadást): egy bigottul rátarti és öntelt nemes hallatlanul mulatságos karikatúráját adja. Szögletes, langaléta esetlenséggel, széttartó gesztusokkal, olykor csúfondárosan mesterkélt hanghordozással formálja meg a felfuvalkodott arisztokratát - de Sotenville-je olyan, akár egy felfújt, feszülő léggömb, amely bármelyik pillanatban szétpukkanhat. Szabó Gabi cserfesen mórikáló szépséges Claudinejának, Sipos András slamposan alattomos, sunyimód bizalmaskodó Lubinjének viháncoló szerelmi kergetőzése mintegy tükröt tart a ház úrnőjének s lovagjának kimért és fáradtan rutinos viszonya elé. A rámenős csábító, Clitandre (Anger Zsolt játssza, kissé színtelenül) szemhéjainak villogó metálfényével és arisztokrata piperkőcségével hódít, mint utóbb megtudjuk, „nyelve választékos". Szépen meg is mutatja Pap Vera (Angélique), milyen fürge, gyors és hajlékony hódolója nyelve - az orális szex rafináltabb módozataiban. Madame de Sotenville anyósfiguráját főként Kútvölgyi Erzsébet pazar kosztümjei és beszédes parókái töltik meg élettel; feltornyozott hajkoronáját pici szélmalomkerék ékesíti - talán azt is érzékeltetendő, hogy a derék férj valóságos szélmalomharcot (?) vív. (Úgy tűnik, divatba jöttek a dekoratív és jelentést is hordozó parókák színpadjainkon: Angélique valóságos virágoskertet hord a hajába tűzve. Akárcsak a pár évvel ezelőtti, Katona József *színházi Új lakás* csilingelő hölgyei, akiknek Szakács Györgyi jóvoltából pici velencei gondola díszítette hajkölteményét a Goldoni-vígjátékban.)

A csúfondáros gegekkel fűszerezett komédiában természetesen mindenki hazudik, mint a vízfolyás; álságosan-rutinosan hazudoznak, közben cinkosan egymásra pislognak az álszent színlelők. Valószínűleg már-már maguk is elhiszik, amit mondanak. Gothár előadásának dinamizmusa, játékosainak ádáz szenvedélyessége épp arról győz meg, hogy egy hazugságra, önc salásra és csalárdságra épülő, erkölcsileg szétzüllött világ hibátlanul és olajozottan működik, egészen addig, míg fogaskerekei közé nem téved egy Dandin-féle jó szándékú balek. Az előadástól persze legfőképp az emelkedett erölcsi prófécia áll távol: a szereplők precízen kidolgozott viszonyrendszerének nyersesége, olykori brutalitása avatja kortársivá e Moliére-játékot.

Gothár Réz Pál jól mondható és a mai szlenget is beemelő fordításában szólaltatja meg a három évszázados komédiát. Illyés 1954-es magyarításában Lubin ekként áradozott szerelméről: „Olyan hajlandóságom támadt iránta, hogy csak rajta áll, hogy összeboronálódjunk." A mai Lubin így beszél: „Azonmód lekozmáltam. Rajta áll, hogy összetegyük, amink van."

Össze is teszik. Nem egyszer. Sokszor. Mindenki, tán még Dandin is. (Őt a Colinnek nevezett szolgáló *vonja magára.) Csak aztán megy* világgá, odavágva virágot, nyűtt házasságot, úri módit.

Moliére: Dandin György avagy a megcsúfolt férj (Pesti Színház)
Fordította: Réz Pál. *Rendező-díszlettervező:* Gothár Péter. *Jelmez:* Berzsenyi Krisztina. *Zene:* Orbán György. *Dramaturg:* Upor László. *Szcenika:* Krisztiáni István. *Világítás:* Móray Ernő.
Szereplők: Szarvas József, Pap Vera, Reviczky Gábor, Kútvölgyi Erzsébet, Anger Zsolt, Szabó Gabi. Sipos András, juhász Réka f. h.

SZÁNTÓ JUDIT

A VISSZAÁLLT IDŐ

KÉT IONESCO EGYFELVONÁSOS

Negyven-egynehány év késéssel az ember úgy érzi magát, mintha akkor lenne. Ülne egy kis párizsi (szenes)pinceszínházban, ahol fél kézen összeszámolhatók a harmincon felüliek, fiatal színészekkel közös térben a fiatal nézők, és valami történik. Ők, mind együtt, részesei valaminek, ami meg fogja változtatni a világot. Nem, nemcsak a színi világot, hanem a dolgok érzékelésének, a jelenségek tudomásulvételének, a látszatok megítélésének módját. Valami történik, aminek következtében valami történni fog. A szórakozás, a meglepetés áhítattal vegyül.

Csakhogy az, ami történik, s ami történni fog, már megtörtént. Az abszurd lefutott, Ionescóval is megesett, amitől évtizedekig rettegett: meg-halt. Sok minden megváltozott, de még több, ami változatlan maradt. A látszatok elmozdultak, a lényegekhez nem sikerült közelebb jutni.

1950-ben mutatták be *a Jacques vagy a behódolást,* 1953-ban *A kötelesség* oltárárat. Negyvenhat, illetve negyvenhárom évvel később celebrálja Fodor Tamás -tény, ami tény: Magyarországon először - a feltámasztott Stúdió K.-ban a régi misét. És ahogy az est előrehalad, az ember már csak szórakozik. Mulatságos egy szerző ez a románo-francia ma is.

Persze amit elmond, azóta sokszor hallottuk már, utódok és epigonok hadától. Az, hogy a színház nem múzeum, bizonyos igazságtalansággal jár. Ha a színdarabokat is ki lehetne állítani a maguk őseredeti formájában, senkit sem zavarna, hogy azóta hasonlók, izgalmasabbak is készültek. Az eszünkkel tudjuk, hogy Ionesco volt az ős, az elődd (habár Vitrac például versenghetne vele a címért), de ez önmagában nem hat meg. Legföljebb elismerjük, hogy ő szürreálisabban, vadabbul, ridegebben mondja, amit mond, nem puhul fel a realizmus, a lélektan, a humanizmus, az ilyen-olyan hagyományok irányában, mint például szép számú magyar utóda.

Mindazonáltal itt nem dől meg és nem készül semmi. Az eszményi miliő mesteri rekonstrukció marad, az előadás legfőbb célja műhelyjellegű: iskolázni a fiatal csapatot a szokatlan stílusra, a majdani hasonló feladatokra. A közönség szempontjából viszont a kérdés nem több s nem kevesebb, mint akármelyik más színházi estén: jó-e az előadás, érdemes volt-e számos kínálkozó esti program közül éppen ezt választani?

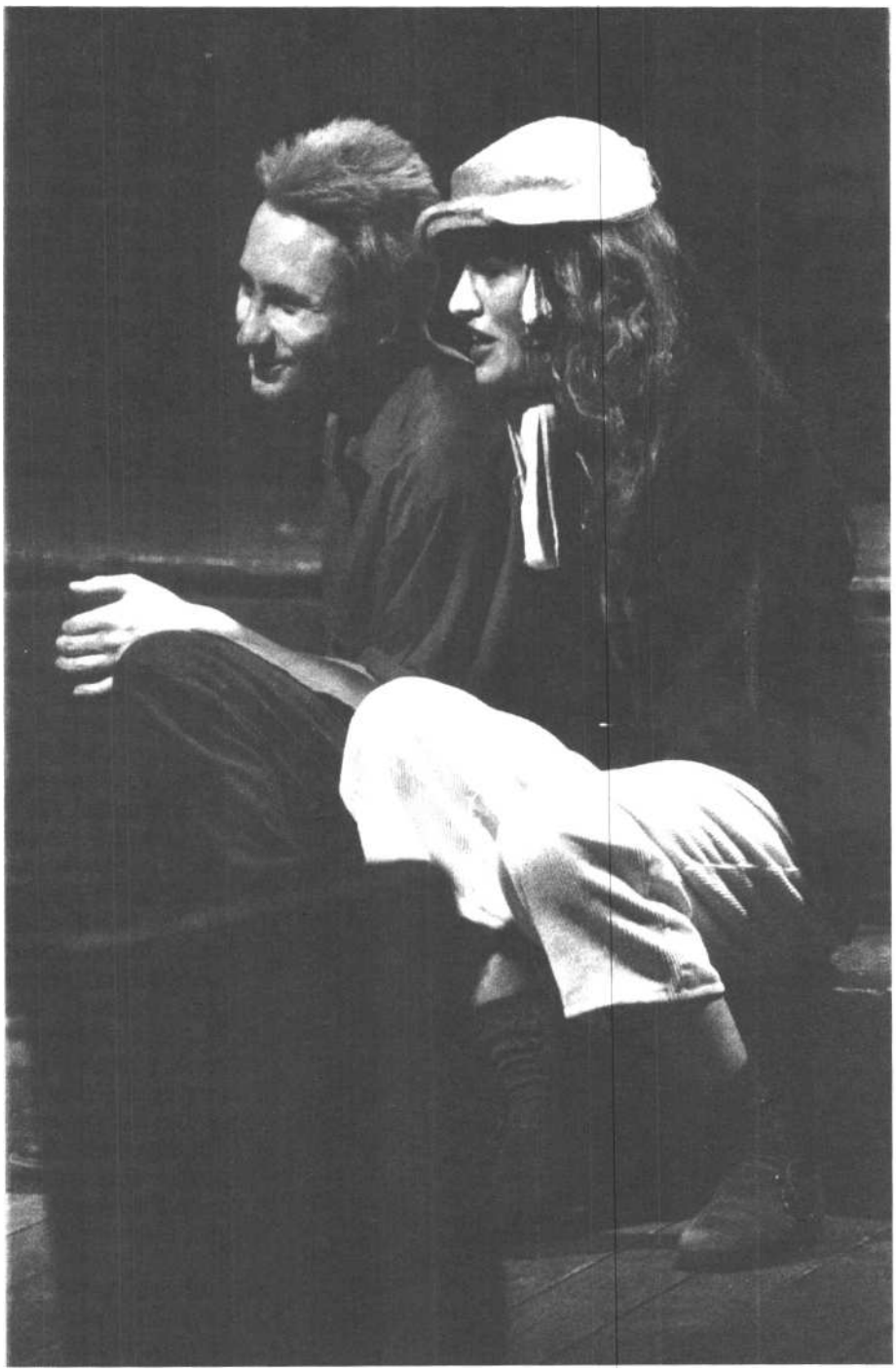
A tét egyébként így sem kevés. Amióta Ionesco Magyarországon felszabadult, s ennek legföljebb tizenöt éve, műveiből csupa azonnal feledhető előadás született. (Megjegyzem, ebből az időszakból külföldön sem maradt már fenn

Nádasi László (Nagypapa) és Csabai Judit (Jacqueline)

jelentős felújítások emléke.) Magam voltaképpen csak Lukáts Andor és Csákányi Eszter Lecke-beli kettősét őrzöm, azt is elsősorban két olyan színész miatt, akiknek pillanatai általában őrzésre érdemesek. *A Haldoklik a király* Katona József színházi előadását - amely a színház fénykorában született - csendesen végiguntam, a legutóbbi nekifutást pedig, a Thália-beli s az ugyancsak Fodor Tamás rendezte *A székeket* pedig - mint e lapban már megírtam - feladatabszolválásnak s legföljebb a Törőcsik Mari előtti fagyott tisztelgésnek éreztem.

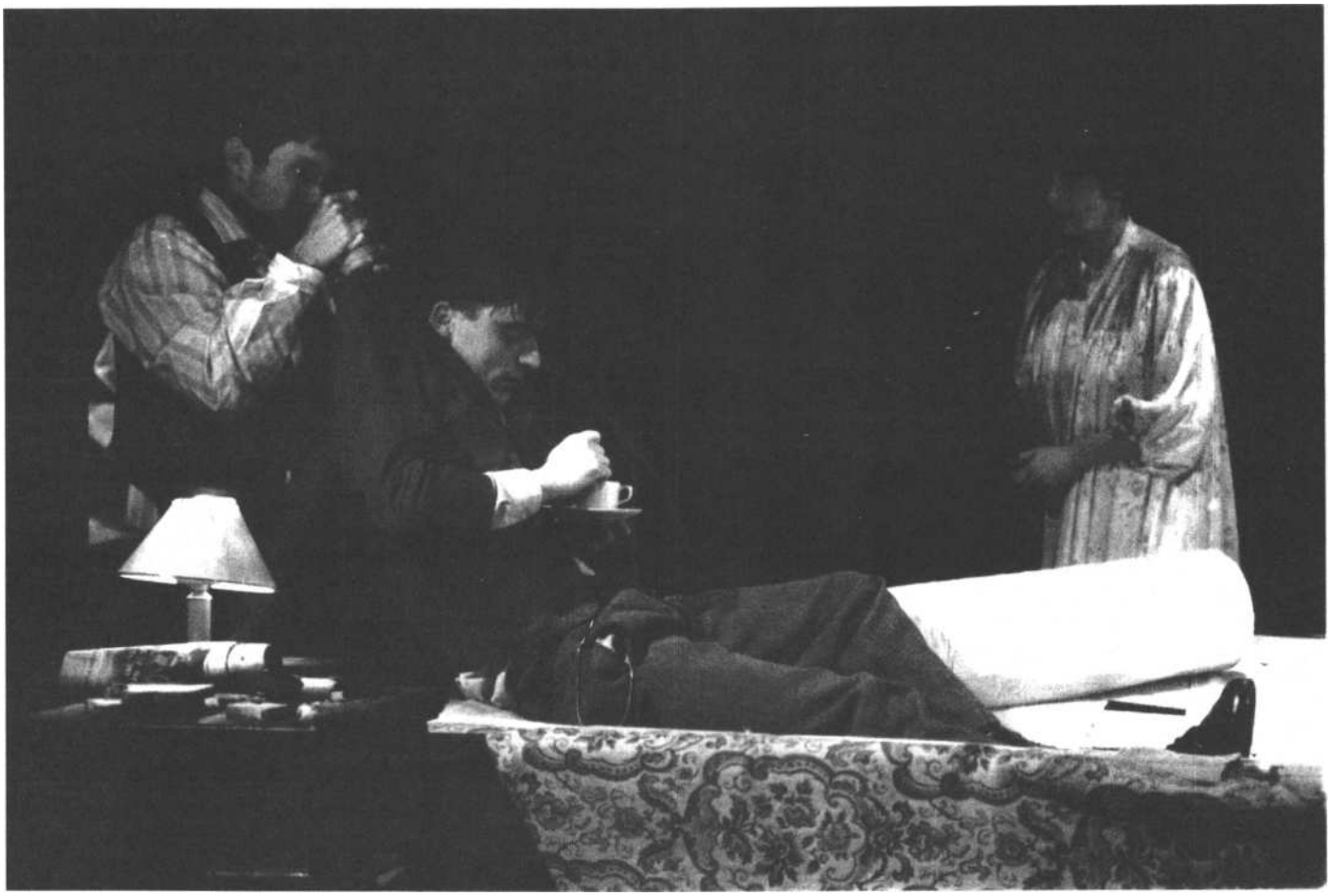
Fodor e mostani rendezésének három érdeme van. Az egyik, hogy szellemesen küzdi le az egyfelvonásosokkal szembeni ősi magyar előítéletet, mert A *kötelesség* oltáránt minden erőszakoltság nélkül - még a játszók közül kettőnek az azonosságát is csak módjával kiaknázva - a *Jacques* szerves és logikus folytatásának tünteti fel. Mint ahogy valóban két szem ez Ionesco családtetralógiájából: a hazug társadalmi normákhoz való adaptálódás első fázisa a *Jacques vagy a* - kötelezően elvárt házasodás előtti - *behódolás,* a harmadik *A kötelesség oltárán,* a középkorúvá érett házaspár kegyetlen torzképe. (A második, *A jövő a tojásokban van* címen, a szaporulat kényszerét démonizálja, a negyedik, *A székek a* párkapcsolat elkerülhetetlen széthullását.) A másik kemény rendezői gesztus, hogy Fodor és dramaturgja, Szeredás András *a* Jacques-nál kétszerte hosszabb *A kötelesség oltáránt* irgalmatlanul meghúzza, kiirtva az önmagába beleszerelmesedő szómágia terjengős színpadi unalmát, s a művet a lényegre redukálva. *(A* székeknek sem lett volna ártalmára a hasonló beavatkozás, csak persze ott ki kellett tölteni egy egész estét.) Mellesleg *a Jacques* is veszít mindjárt két szereplőt, a nagymamát és Roberte mamát, a lényeg minden károsodása nékül (a nagypapának talán ellensúlyként beiktatott bepisiléséről viszont szívesen lemondtam volna). Igy lepleződik le még egy rövid szkeccsen belül is a tautológiára, a ráhímzésre való írói hajlam.

A harmadik érdem látszólag szcenikai. Az eredetileg szolid szobadíszletben játszódó *A kötelesség* oltárárat Fodor egy hatalmas ágyra helyezi át, ionescói ötlettel (csoda, hogy az írónak magának nem jutott eszébe). Az ágy egyrészt a házastársi viszony metaforájaként első látásra nyilvánvalóvá teszi, hogy egy házasság sorsával fogunk szembesülni; másfelől a maga rejtett, süppedő és beomló szegmenseivel kitűnő játéktér, és sokkal szemléletesebben illusztrálja a mélységekbe és magasságokba taszított, bolyongó, időnként elvesző Choubert kálváriáját, mint a szobatérben való kóborlás, amelyet Ionesco csak időnkénti sötétekkel tudott megoldani.



Bánki Gergely (Jacques) és Homonnai Katalin (Roberte) a Jacques vagy a behódolásban

A kemény húzások a lényegére vetkőztetik mindkét darabot, és ez a lényeg, bárhogy tiltakozott is Ionesco műveinek mindenfajta értelmezgetése ellen, mára bizony eléggé egyértelmű (igaz, ebben - legyünk méltányosak - a magát annak idején elemi erővel elfogadtató Ionescónak oroszlánrésze van): a konformizmusról, az elfogadott (és mi tagadás, eléggé mozdíthatatlannak tetsző) normákhoz való alkalmazkodásról van szó, úgyszólván biológiai, az életkoroktól függő vetületekben. Jacques, a lázadó ifjú autonómnak képzeli magát, és tiltakozik ellene, hogy a sablonos és uniform családi keretek közé rángcigálják. Ezért ragaszkodik a két-, majd a háromorrú, majd a még ennél is rútabb menyasszonyhoz mint képtelen feltételhez; de milyen feltételt ne tudna rendelésre előállítani a konformizmus? Hiszen a megoldás úgyis genetikailag kódolt:



Nádasi László (Nicolas), Tzafetás Roland (A rendőr) és Illés Edit (Madelaine) A kötelesség oltárán című darabban (Dusa Gábor felvételei)

Jacques a végén nem a három orrnak adja be a derekát, még csak nem is a Roberte által ügyesen megjátszott „másságnak" dől be, hanem az ősi csapdának, a szexnek - ilyen egyszerű az egész. (Es itt mellesleg kár, hogy a végső, frenetikusnak szánt dialógus a magyarban - hogy úgy mondjam-nem sül el: a „macska" szónak a franciában oly egyértelmű, de még a remeklő Bognár Róbert által is lefordíthatatlan kétértelműségét a rendező talán az erotika nyíltabb színpadi hangsúlyozásával pótolhatta volna; így inkább csak az Örkény-féle macskajáték egy változatát kapjuk.)

A második részben, a középkorú házaspár esetében, a nemiség általi konformizálódást már a társadalmi konformizálódás helyettesíti, és a lecsupaszított szövegből még pontosabban követhető nyomon a folyamat, amelynek csak egyes aspektusairól is egész estét betöltő drámák sora született: a másik ember baján való kárörömöt miképp váltja fel a külső fenyegetettségtől való rettegés, az idegen külvilággal szemben s általa mesterségesen gerjesztett bűntudatkomplexus, az ily módon előkészített teljes kiszolgáltatottság, majd a diktátorcsere, mindez a másik házasfél kéjesen lihegő, aktívan szervilis segédkezésével, és ez így megy tovább mindaddig, ameddig már nemcsak bűn nincs (idáig már Kafka is eljutott), hanem én sincs, aki bármit elkövethetne.

A fiatal társulatnak izmosító mankóul szolgálnak Németh Ilona szürrealistán jellemző erejű maszkjai, parókái és jelmezei, s némelyükre egyelőre bizony ráfér ez a mankó, bár odaadásuk azt sejteti, hogy egyéb szerepek már most is inkább pofon találhatják őket, mint épp ezek a mostaniak. A jelen előadásból számomra Bánki Gergely emblematikusan magába gömbölyödő, konok Jacques-ja emelkedett ki, aki már eleve bizonyos bűntudatos daccal hordozza különállását, hogy utána nagyon finom, lépcsőzetes átmenettel adja fel magát. Markáns körvonalakkal ábrázolja a Gomböntő kanalába való puhányt Rácz Attila mint Choubert, habár az alakítás egy realista drámában is elmenne. Es kitűnő Illés Edit, főleg a második darabban, bár Jacques mama karikatúrájába is személyes jelenlétet visz; Madame Choubert-ként azonban a Tót Mariskám e színpadi előképének teljes skáláját zongorázza végig, a rutinos hitvesi kötelességtudattól az érzéki csábulással színezett konformista árulásig. A többiek inkább csak fegyelmükért és a stílus igyekvő vállalásáért di csérhetők.

Egyszóval: nagyon jó hely ez a pince, a zsákkollázsaival, a perzsa kávézójával, a hevenyészetten hangulatos ivó-evőjével, a macskaköves flaszterével, ott, a Mátyás utca prekapitalistán világ-városias lepusztultságában. Ezúttal atmoszferikusan sikerült benne rekonstruálni a régmúltat; de legalább ilyen alkalmas lehet a jelen darabkáinak keretbe foglalására is.

Eugéne Ionesco: Jacques vagy a behódolás - A kötelesség oltárán (Stúdió K)
Fordította: Bognár Róbert. *Jelmez-maszk:* Németh Ilona. *Dramaturg:* Szeredás András. *Rendező:* Fodor Tamás.
Szereplők: Bánki Gergely, Csabai Judit, Dióssi Gábor, Illés Edit, Nádasi László, Novák Géza, Homonnai Katalin *(Jacques vagy a behódolás);* Rácz Attila, Illés Edit, Tzafetás Roland, Nádasi László *(A kötelesség oltárán).*

NÁNAY ISTVÁN

SZOBÁNYI VILÁGVÉGE

IONESCO: A SZÉKEK

A drama témája nem az üzenet, és nem is a két öregember életének kudarca, erkölcsi katasztrófája, hanem maguk a szé kek; vagyis az emberek hiánya, a császár hiánya, Isten hiánya, a lényeg hiánya, a világ irrealitása, a metafizikai üresség. A dráma témája a SEMMI." Többek között ez a Ionescoszöveg, A *székek* első előadásának rendezőjéhez írt levél részlete is olvasható a kolozsvári előadás műsorfüzetében, s nem véletlenül, hiszen Vlad Mugur rendezésének főszereplői között valóban fontos helyetfoglal el a székek sokasága is, a semmi is. A világot betöltő avagy a világot követő semmi. Az előadás ugyanis világvége-szituációt idéz, az Öregember és az Öregasszony kétségbeesett és hiábavaló próbálkozása, hogy élettel töltse meg a kis szobát, hogy megidézze életük, az Élet szereplőit, nem egyszeri és egyéni kudarc, hanem a sorsuk beteljesedése, öngyilkosságuk az emberiség megsemmisülését is jelenti. A harmadik élő szereplő, a Szónok ugyanis Mugurnál bábszerűen mozgó, szinte tárgyként létező lény, aki - ami? - nem is kommunikál az öregekkel, s végső beszéde leginkább egy beprogramozott automata megnyilvánulására emlékeztet.

Vlad Mugur gyakran idézi barátjával, Ionescóval folytatott beszélgetéseinek egyik visszatérő témáját, nevezetesen art, hogy miként kell játszani a Ionescodarabokat. Az író elképzelései szerint realista módon, hiszen az élet abszurditása a realitásokban nyilvánul meg, így drámáinak abszurd volta is-e címke ellen mellesleg a szerző mindig tiltakozott - a reális megközelítés során tárulhat fel. Van más értelmezés is, amely szerint a végletes stilizáció fejezi ki leginkább a ionescói dráma lényegét, erre sikeres példa Tompa Gábor kolozsvári A *kopasz énekesnője.* Mugurhoz a szerzői szándék áll közelebb, ő is azt vallja, hogy az írói anyag abszurditását a játék realitása emeli ki igazán. De nála a realista játék nem lélektani realizmust vagy kisrealista piszmogást jelent; nála a látvány is, a színészi játék is a túlstilizáció és a realitás pontosan adagolt kevercse.

Ezt a kettősséget jól érzékelteti a játék tere, a díszlet. Piszkos falak határolják a játékteret is, meg a nézőteret is, amely ugyanolyan széles, minta színpad, dehát egyetlen szobában vagyunk összezárva, játékosok és nézők. A színtérnek négy ajtaja van, s baloldalt, egymás mellett három kétszárnyú, vaskeretes ablaka. A tér üres. Ha azonban jobban körülnézünk, itt is, ott is kis homokhalmocskákat veszünk észre a földön. Az egyikben egy üveg, mellette egy szál virág, a másikban egy gyerekeket ábrázoló fénykép, a harmadikban egy fél pár bébicipő, a negyedikben,

Bíró József (Öregember) és Stief Magda (Öregasszony)

Küzdelem a székekkel és a kötelekkel (Lehel Cipriani felvételei)

ötödikben, sokadikban különböző egyéb személyes holmik vannak beágyazódva. Középen, dróton csupasz körte lóg, s a reflektorokat tartó trégerek az alig több, mint embermagasságú díszlet szintjéig vannak leeresztve: szinte agyonnyomják, beszorítják a teret.

Ebbe a szobába lép be a hátsó fal jobb oldali ajtaján az Öregasszony. Az ajtót tárva hagyja, s a láthatóvá váló kis kuckóban csak egy ütött-kopott televíziókészülék áll. Lassan előrebotorkál, az egyik homokkupacból kiveszi a virágot, üveg-be teszi, s kis kannából vizet tölt rá. Közben a bal oldali falon túl az Öregember viaskodik a vízzel, az elemekkel. Bár van ajtó a bal oldali falon is, a férfi az ablakon át mászik be a szobába, s a továbbiakban ketten szöszmötölnek sivár életterükben, s beszélnek, beszélnek, mintha a szó lenne az egyetlen kapaszkodójuk az élethez. A cselekvések és az elhangzó mondatok látszólagos rendje és racionalitása, illetve mindezek teljes feleslegessége s értelmetlensége éles kontrasztban áll egymással.

Ez a szembenállás egyre élesebbé válik, amikor a szobát kezdik benépesíteni a székekkel, fogadják a szónok előadásának hallgatóit. Eleinte a tévés benyílóból, a sarkokból, egyéb reális helyszínekről kerülnek elő a legkülönfélébb stílusú és állagú ülőalkalmatosságok, de ahogy fokozódik a tempó, egyre irreálisabb lesz a szituáció, az ablakokon ugranak ki székekért, majd végül az ablakokon át repül a kezükbe az újabb és újabb szék. S amikor már alig lehet megmoccanni a térben, felülről belendül egy aranyozott, magas támlájú faragott szék, a császár trónja. Ledönti az útjában álló bútordarabokat, s méltóságteljesen leng egy darabig.

Ahogy duzzad a beáramló tömeg, egyre kaotikusabbá válik a helyzet: az Öregember a testével próbálja betámasztani az ablakokat, az Öregasszony belegabalyodik a földön heverő, addig szinte észrevétlen kötelekbe, s ahogy megfeszíti őket, kiderül, hogy másik végük az ajtókhoz van kötve. Kipattannak az ajtók, világossá válik, hogy közülük csak kettő igazi kijárat: az, amelyiken a nő bejött, s a bal oldali, amely sötétségbe torkollik. A másik kettő mögött fal van. A kötelek rátekeredtek az Öregasszonyra, s úgy csavarodnak a fejére, mintha kivégzésre váró elítélt volna, akinek a szemét bekötik. Az asszony jobb elöl feláll egy székre, s ebben a pózban marad csaknem a darab végéig. Az Öregember viszont szünet nélkül mozog, kígyószerűen siklik, cikázik a székek között. Újabb kontraszt keletkezik tehát a nő statikus és a férfi dinamikus állapota között.

Ebbe a szituációba lép be a kiismerhetetlen mosolyú, lassú mozgású, kopasz, egyszerre sejtelmes és komikus figura, a Szónok - a hátsó falon át, egy addig felfedezhetetlen ajtón. Körbemegy, leül hátul, vár. Az öregember kitárja az ablakokat, feláll a középső párkányára, s onnan veti bele magát a szobát mint szigetet körülvevő vízbe. Az Öregasszony lassan kibontakozik a kötelek közül, s a székeken át a hátsó ablakhoz megy- átlebeg a téren -, s beleugrik a semmibe. Most már teheti dolgát a Szónok is, makog, mutogat, de „beszédét" - az írói instrukciótól eltérően - nem kíséri az emberek tetszésnyilvánításának hangzavara.

Az előadást nemcsak a következetes és precízen kimunkált rendezői megközelítés teszi jelentőssé, hanem a színészi alakítások szuggesztivitása, kidolgozottsága is. Stief Magda - a Németországban élő erdélyi származású színésznő - már játszotta az Öregasszony szerepét Mugur korábbi német előadásában, míg Bíró József most formálta meg először az Öregember alakját. Párosuk azonban tökéletes összeforrottságról tanúskodott. Egyikük sem a figura korát hangsúlyozta, sem külsőleg, sem magatartásban nem érzékeltették az öregséget. Hiszen nem is erről szól a darab. Sőt ha nem öregekkel történik meg ez a világvége-szituáció, akkor a két ember sorsa még tragikusabbá, s egyben tehetetlenkedésük, hiábavaló igyekezetük miatt még komikusabbá válik. Mindketten kitűnően oldják meg a stilizáció és a realitás kettősségére épülő feladatokat, a megszólalások, a gesztusok hétköznapian hitelesek, ugyan-akkor minden megmozdulásuk valami furcsa idézőjelbe is kerül. Szó sincs itt karikírozásról, még kevésbé holmi elidegenítésről, didaxisról. Nem az emberiséget képviselik, hanem önmagukat, de mert totalitást képesek felmutatni, értelemszerűen mégis többek lesznek önmaguknál.

Stief Magda mindezt hallatlanul egyszerűen, kevés mozgással, visszafogottan ábrázolja, míg Bíró József dinamikusabban, bravúros mozgással oldja meg. Megrendítő, ahogy Stief Magda kötéllel a szemén áll a széken: emberi kiszolgáltatottság, védtelenség, de lelki tartás is kifejeződik e színészi gesztusban. Éppily megrendítő, ahogyan Bíró József küzd a tömeggel, próbálja bezárni az ablakokat: a feladatvállalás, a feladatnak való megfelelési kényszer s a legyőzetés drámája zajlik le néhány perc alatt.

Fel kellett figyelni Dimény Áronra, aki főiskolásként a Szónok pici szerepében szuggesztív, alázatos és pontos alakítást nyújtott.

Eugéne Ionesco: A székek (Kolozsvári Állami Magyar Színház)
Fordította: Gera György. *Dramaturg:* Visky András. *Díszlet: T.* Th. Ciupe és Nagy Endre. *Jelmez:* Vioara Sara m. v. *Zene:* Mathias Thurow. *A rendező munkatársa:* Dimény Áron f. h. *Rendezte:* Vlad Mugur m. v.
Szereplők: Stief Magda m. v., Bíró József, Dimény Áron f. h.. Kali Andrea f. h.

MARGITHÁZI BEJA

ÉSZAKNYUGATON A HELYZET

KÉT SZATMÁRI BEMUTATÓ

Kisvárosban a színházi struktúra is egyszerűbb: van a nagyszínház az öregeknek és az iskolásoknak, és van a stúdió a kamaszoknak meg a fiataloknak. A szatmári (romániai fekvése miatt „északinak" nevezett) színházban a játékszíni bemutatók kezdenek kinőni a városból: egyre több vendég és végzős vagy fiatal rendező fordul meg itt, Pintert, Caragialét, Strindberget játszanak, és már nemcsak gimnazisták ülnek a kis nézőtéren. Az idei évadot Strindberg-átirat *(a Haláltánc* nyomán készült *Ezüstlakodalom)* nyitotta a stúdióban, a még főiskolás Tóth Miklós rendezésében. A nagyszínpadi bemutatót kolozsvári vendég, Kövesdy István rendezte; ő Schiller *Ármány és szerelmet* választotta.

Megannyi ármány és valami szerelem

Hogy a tragédiát a hatalomnak a magánéletekben való vájkálása avagy görögösen sorsszerű félreértések okozzák? Mindenesetre van itt egy rendszer, amelyben nagy a rend, rengeteg a szemét, amúgy meg igen jól működik. Annyira, hogy maga alá gyűri működtetőit, szerelmeket, családokat trancsíroz fel, hullákat gyárt.

Kövesdy Istvánnak nem annyira Schiller-olvasata vagy romantikaképe van, mint inkább problémaérzékenysége. *A problémát* állítja színpadra, a probémát rendezi meg, annak kisebb konfliktusbéli elágazásaival együtt. Es ez a probléma, rendezői felfogása szerint, független tértől-időtől, korszerű, aktuális. Mármint abban az értelemben, hogy amit régebben esetleg „ármánynak" hívtak, az ma „hatalommal való visszaélés" vagy „parazitizmus" néven létezne.

Ez a tér-idő függetlenség jelmezben és a kisebb térblokkok berendezésében merő puritanizmust, diszkrét semmitmondást jelent. A sima, egyszínű, szabásukban is jelzésszerű viseletek minden részletezés vagy célzatosság nékül utalnak a kor környékére, de leginkább kerülnek minden feltűnést. Az emeletes díszletrendszernek viszont kulcsszerepe van. Keresztmetszetszerűsége (felső szint: miniszteri iroda; alsó szint: Millerék háza stb.) láthatóvá teszi azokat a bizonyos rejtett rugókat, az események szimultán történéseit, elképzelt folytatódásait, s leképezi a hatalom struktúráit: hogyan fogalmazza Wurm az ördögi levelet, míg a miniszter Kalbot győzködi; hogyan zajlanak a kackiás őrségváltások; hogyan lődörögnek mindenütt a miniszteri spiclik; hogyan intézi el a Lady komornája, hogy a magát elszóló lakájt távozása után lefogják a katonák. Persze a jelentésgazdag díszletnek (Damokos Csaba) módfelett praktikusnak is kell lennie, hiszen a helyszín nem felvonásonként, hanem jelenetenként változik. Valakinek ki is terjed rá a figyelme, hogy a hosszadalmas átrendezések némelyikét úgy koreografálja meg, hogy ezek a történet kis közjátékainak tűnjenek: van, amikor valóságos katonai hadműve-letet látunk, dobpergéssel kísért őrségváltást; más-kor a Lady pénzéhes szolgái „hordják szét" az ott-maradt bútorokat. Mindezekkel együtt és ellenére a díszletnek két észrevehető hátránya is van. Egyrészt látványnak meglehetősen ronda; a felosztottság miatt pedig egyes jelenetek tere túlságosan beszűkül, ami lehetőségeiknek is korlátot szab. A díszlet ekként típusmozgásokat és egyforma sétaútvonalakat kényszerít a szereplőkre, például a fiatalokra.

A koncepció tehát, paradox módon, úgy korszerűsít, hogy egyszerűsít; elvesz, kivon, hogy átélhető, követhető struktúrával álljon elő. Az időközben eltelt kétszáztizenkét esztendővel és a mai átlagnézővel számolva, a darabot általában szövegváltoztatásokkal szokták követhetőbbé tenni. Ebben az eset-ben ez újabb rövidítésekkel jár, amelyek nem is a szöveg jelentését, hanem jelentőségét tompítják. Igy tényleg minden érthetőbb, egyszersmind kevésbé schilleri: kimarad néhány azok közül a borzasztó retorikai gomolygások közül, amelyek a lefuttatott kör-mondatok után végül mégis elnyerik értelmüket, és amelyeket valójában előadni is átkozottul nehéz. A szöveg ilyetén kezelése emblematikus: a ki-operált, elhanyagolt összetevőket sem-mi nem ellensúlyozza, a lappangó hiányérzetet semmi nem szünteti meg.

Miller Lujza (Gál Ágnes) és Ferdinand von Walter (Lőrincz András Ernő)

megformálását Kövesdy két, idén végzett és Szatmárra szerződött fiatal színészre bízza. Kár, hogy nem porolják le a kétszázéves szerelmeseket, hanem inkább azok világirodalmi múzeumból való származását igazolják. Tétova szövegkezelésükkel, szavalásukkal akaratlanul is el-távolítják maguktól a szerepet pedig ezek a figurák folyamatosan elmondják gondolataikat az érzelmeikről, indíttatásaik érthetőek, reakcióik átélhetők, mondhatni: világos képletek. Es mivel az előadás sem akar különösebben „alányúlni" Schillernek, adott lenne a beleéléses módszer felszabadult, akár merész, ifjontian deszkarengető művelése. Igy azonban Ferdinandnak csak délceg termete, fehér pantallója dobogtatja meg a női szíveket, a deszka csak olyankor „reng", amikor ugrálva közlekedik az emelet és Lujzáék háza között - játékával nem tudja feledtetni, hogy ő valójában ifjú színész, és nem halálosan szerelmes őrnagy. Riadt szemű Lujzája sápadt, remegő, de inkább tűnik betegesen érzékenynek vagy étvágytalannak, semmint önemésztő szerelmesnek, noha ez nem az a naivaszerep, amely-ben ne lenne mit domborítani. Schiller Lujzája meglehetősen intelligens is, amellett hogy érzelemgazdag, és fiatalsága ellenére néha meglepő-

Czintos József (Miller) és Rappert Gábor (Wurm)

Lőrincz András Ernő (Ferdinand), Boér Ferenc (Kancellár) és Gál Ágnes (Lujza)

en bölcs és belátó - persze Schiller beszél belőle. Egyszóval: nem hülye. Nem liba. Szerepe fejlődés: van eleje, közepe meg vége, jelenése van minden fontosabb szereplővel: apjával, Ferdinanddal, a miniszterrel, a Ladyvel, Wurmmal. A romantikus hősnő sémáján belül is van benne egy kis izgalmas szokatlanság. A mi Lujzánk viszont állandóan szorong, első pillanattól fél valamitől, összehúzza magát, és ez a mozdulata vissza-visszatér; így állandósul egyfajta disszonancia, zavar a között az alak között, aki a színpadon látható, és a között, akinek a szavait mondja.

A Wurm-miniszter páros a ravaszság és a hatalom klasszikus szövetsége: Wurm (Rappert Gábor) egy pszichológus lélekbe látásával találja meg a legsötétebb zsákutcát, amelyikbe a fiatalokat be lehet csalogatni (közben ő maga féreg, patkány, csúszómászó stb.), míg a végrehajtás joga és hatalma a miniszter kezében van. Rappert ismeri Wurmot, látni, hogy ismerős számára ez a típus, de nem fektet bele túl sok energiát, hogy a maga teljességében leleplezze, gátlástalanul ellenszenvessé tegye a parazita és kissé kéjsóvár magántitkárt.

Boér Ferenc (akit Kövesdy most Kolozsvárról hívott meg, de aki régebben a szatmári társulat meghatározó tagja volt) von Walter szerepében nem csak szereposztási bravúr. Czintos Millerje mellett övé az a másik szerepmegoldás, amelyik a leghelyénvalóbb az előadásban, és a leginkább beleillik a Kövesdy-féle elképzeléshez tartozó játékstílusba. Boér magabiztos profizmussal használja hangszín-, gesztus- és modorarzenálját, szadista minisztere mindvégig élvezetesen ellenszenves, az utolsó jeleneteben pedig egyetlen pillanat alatt törik össze, bánja meg az egészet, és hullat igazi könnyeket. Czintos is nagyon pontosan formálja meg Millert, időnként jól is érzi magát annak bőrében. Bár a vaskosságot helyenként a közönségességig fokozza, ijesztő átéléssel káromkodik, közben mégis nyilvánvalóvá teszi, hogy valójában akkora szíve van, mint egy elefántnak. Mellette nehéz Millernének lenni (Méhes Kati), már csak azért is, mert ez amolyan ráadás-szerep, hiszen a Miller családból igazán az apa-lány kapcsolat van reflektorfényben. (A szatmári előadásban azonban nagyobb szerep jut az anyának azáltal, hogy bekerül az utolsó előtti jelenet Miller és lánya közt folyó beszélgetésébe, meg-osztozva Miller szövegén.)

Érdekes Fülöp Zoltán von Kalbja, aki nem a szokványos rizsporos rokokó ripők egy az egyben, hanem mérsékeltebb, enyhén ütődött különc. Fülöp takarékoskodik a figura excentrizmusával, ki-kiemeli egy-egy bogarát, tikkjét, bolondériáját; tudatában van annak, hogy az ő von Kalbja Miller mellett a másik „csipet humor" a receptben.

Szép, érzékeny, őszinte és boldogtalan Lady Milfordja van a történetnek Lőrincz Ágnes személyében; az összhatást első jelenésében csak egy furcsa, bizarrul fodros fésülködőköpeny zavarja, amelyben elég nehéz méltóságteljesnek mutatkoznia.

A produkció zeneileg rendezett (hála Manffrédi Annamáriának); Millerék szobájában hatalmas cselló, Czintos is, Gál Ágnes is megtanult játszani rajta néhány ütemnyit, és a komor csellómuzsika gyakran visszhangzik az egyes jelenetekben.

Hiába vannak azonban a kontúros háttérszerepek, mind az öt felvonást ők sem tudják megmenteni, tekintve, hogy a fiataloknak csak formálisan sikerül a nagyjelenetek lábra állítása.

„Kártyázunk?"

A szobának feketék a falai, feketék a bútorok is: a zongora, az asztal, a pamlag, az italszekrény, a székek. Az asztalnál ülő nő ugyan túl van már a legszebb évein, de vonásai finomak, tartása egyenes. Három ujjal fog meg egy-egy kártyalapot, hosszú percekig koppantgatja az asztallaphoz, mielőtt elhelyezné az előtte fekvő három sor egyikébe. A pamlagon pofaszakállas, bagolyszerű, a nőnél jóval idősebb katonaruhás férfi ül. Mindketten derékig takaróba csavarva. Kinn ősz lehet, mulatság zajfoszlányait hozza a szél.

Ezt eddig Dumas vagy Flaubert is így képzelné, ennek a Haláltáncból készült munkának a címe - *Ezüstlakodalom* -fölé azonban Strindberg neve van írva; garanciájául annak, hogy ez a századfordulós zsánerképnyugalom itt megtévesztően álságos.

Álbeszélgetés kezdődik, olyan, amely itt mindennapos lehet, és oly módon, hogy a szemérmetlen gonoszkodás, a gátlástalan bornírtság és az unalom intenzív-intim áradásától a nézőnek az fordulhat meg a fejében, hogy ő itt most jogtalanul voyeurködik. Hétköznapi léptékekben és tárgyilagossággal tárul fel egy sokéves kapcsolat, amely a rothadás meglehetősen előrehaladott fázisában van. Eleinte mindebből csak az unottság látszik, aztán az alattomos aljasság is-az igazi pokol a másik ember maga. Nevezetesen: a tevékeny, önmegvalósító életet élő férfi és a hivatástalan nő, akinek, bár színésznőnek indult, csak anyaszerep jutott. A klasszikus polgári házasságot kapjuk, de anatómiai mélységekben. A felek kivesézik egymást, könyékig vájkálnak régi és friss sebekben, precíz szakértelemmel tapossák egymás ingerküszöbeit. *Nem a* nemek harca, és *nem* harc ez. Itt háború folyik: Alice „kártyázik", a Kapitány „lövöldözik", mindenki a maga színeiben. Az erőtartalékok kellően azonosak ahhoz, hogy a kimenetel kérdéses legyen, és hogy senki se győzhessen fölényesen. A kártyapartik a dialógusok közelharcaira rímelnek: oszt, hív, adu, passz, viszem és en garde megint elölről - a beszédaktus-elmélet színpadi diadala, ahogyan Strindberg eléri, hogy a párbeszéd maga legyen a cselekmény. A felpörgetett haláltánccá vaduló csatározásban számba vétetik, hogy a szerelemnél gyengébb és a szeretetnél erősebb gyűlöleten kívül mi minden tarthat még össze egy házasságot.

A démoni rémálomban az a leghátborzongatóbb, hogy valószerűségéhez a szobányi stúdióban szinte semmi kétség sem fér, olyan ismerősen relatív és komplikált. Ács Alajos (Kapitány) és Kovács Eva (Alice) nem egyszerűen jók, hanem illetékesen megfelelőek, ami azért, bármilyen szerepről legyen is szó, ritkán történik meg a színészekkel, mivel a siker nem elsősorban rajtuk múlik. Színészi fogalmazáskészségük, alkatuk, koruk, mértékismeretük olyan észrevétle-

Kovács Éva (Alice) és Ács Alajos (Kapitány)

nül találkozik a szereppel, hogy a műhelymunkának a nyomai nem láthatók, csak az eredménye. Kovács Eva hatáslélektani érzékkel, rétegesen rakja fel azt a figurát, amelyik egy munkájában érdekelt színész számára megtérülő befektetés: Alice hálás szerep, számtalan arcot, maszkot, toalettet ki lehet próbálni benne, és mindegyik-nek meggyőzően hitelesnek és törvényszerűen a figurából fakadónak kell lennie. Kovács úgy is tud éles lenni, hogy fegyelmezetten halk, miközben finoman és mélyre szúr; tudja, hogy mi mindent érhet el csupán hangszíne megváltozatásával, és azt, hogy mi egyéb van, lehet még egy női fegyvertárban: az álmos lustaságtól a hűvös frigiditáson és a felkínálkozó kacérságon át a lidérces őrületekig és a ráncos rezignáltságig. Játékában ezek nem a tipikus női alakváltozatok, hanem olyan lelkiállapotok, melyeket képes saját személyiségével, kisugárzásával hitelesíteni és egyéniteni. (Jó volt őt végre egy tehetségét kipróbáló, tartalékaihoz mért szerepben látni.) Ellenfele kevésbé labilis, ám szintén kiszámíthatatlan; sokkal többet tud, gondol, mint amennyit elmond. Ért a taktikához. Ács Alajos a tőle megszokott profizmussal, kicsit ironikusan, kicsit incselkedve épít fel egy olyan Kapitányt, aki a strindberginél talán bölcsebb és józanabb, és aki tudja, hogy ebben a tragédiában azért elég sok a nevetnivaló.

Kurttal Strindbergnek nincs alakformáló szándéka, csak két hősét akarja általa helyzetbe hozni. Az unokaöcs jellegtelen, áttetsző figura, olyan észrevétlenül tűnik el, ahogy jött, egyetlen szerepe az, hogy felgyorsítsa, megerősítse azt, ami eddig is nyilvánvaló volt. Tóth-Páll Miklósnak sikerül magát a szerephez jelentéktelenítenie; visszafogottsága, szolidsága, szinte semmilyensége ebben az esetben tökéletesen helyénvaló.

Maját, a szegényházi nyomorékot a rendezés a lebegő bizonytalanság szintjén tartja: a csípőficamos, süketnéma félidiótával csak a Kapitány találkozik, de olyan pillanataiban, amikor az embernek inkább látomásai szoktak lenni. Es ebben a Majában (Bartha Enikő igényes munkája) az a jó, hogy kukorékoló vihorászásával, érthetetlen motyogásával szürrealista víziónak éppúgy beillik, mint vissza-visszatérő hús-vér koldusnak.

A játékban különben soka kis ötlet: Alice vízcsobogással, csiklandozással és egyéb rögtönzött rá-hatásokkal ébresztgeti Kurtot; a Kapitány küszködik a hiányzó lábtámasztékkal, amelyre mindig megkísérli rátenni á lábát, bár az nem is létezik.

Mire Alice kijátssza legutolsó kártyáit is, Kurt elmenekül, ráadásul a Kapitány is ártatlannak bizonyul a sikkasztásban - finita la commedia, és egyszerűen nincs miért válni. Edgar, a „kiküszöböléses" életművész, megbocsátó nagyvonalúsággal („csináltál te ennél különb dolgokat is") hagyja, hogy Alice belekaroljon. Hát gyerünk. És nem mozdulnak.

A játékszíni bemutató sikervolt. Aki látta, értette; a szereplőket hatszor-hétszer visszatapsolták. A siker mögött ritka szerencsés szövetség áll: fiatal rendező (Tóth Miklós), értő dramaturg (Kondorosi Zoltán), hozzáértő látványtervező (Bodnár Enikő), érzékeny színészek, jó darabválasztás. A találkozás eredménye: ízlés, arány- és ritmusérzék. Ami ebben a színházban nem éppen példátlan, de nem is túl gyakori.

Friedrich von Schiller: Ármány és szerelem - Kövesdy István szövegváltozata (szatmárnémeti Harag György Társulat)
Fordította: Vas István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Damokos Csaba. *Zene:* Manffrédi Annamária. *Rendező:* Kövesdy István m. v.
Szereplők: Boér Ferenc m. v., Lőrincz András Ernő, Fülöp Zoltán, Lőrincz Ágnes, Rappert Gábor, Czintos József, Méhes Kati, Gál Ágnes, László Zita, András Gyula, Bessenyei István, Szugyiczky István.

August Strindberg: Ezüstlakodalom (a Haláltánc című dráma alapján)
Fordította: Déry Tibor. *Díszlet- és jelmeztervező:* Bodnár Enikő m. v. *Dramaturg:* Kondorosi Zoltán m. v. *Rendezőasszisztens:* Kerezsy Imola. *Rendező:* Tóth Miklós m. v.
Szereplők: Ács Alajos, Kovács Éva, Tóth-Páll Miklós, Örsi Klára, Bartha Enikő.

Ács Alajos és Tóth-Páll Miklós (Kurt)

BUDAI KATALIN

BUZOG A VÉR

DÜRRENMATT: A CSENDESTÁRS

Voltaképpen jó lenne visszapörgetni az idő kerekét. A Kamra idei első darabjának, a Magyarországon eddig nem játszott A csendestársnak *(Der Mitmacher* - Az együttműködő) ősbemutatóját ugyanis 1973-ban tartották a zürichi Schauspielhausban; a rendező Andrzej Wajda volt. A példásan össze-gyűjtött színházi intézeti dokumentumokból az is kiderül, hogy kisebb fajta botrány kísérte: a svájci lapok beszámolnak Dürrenmatt és Wajda össze-különbözéséről, arról, hogy Wajda idő előtt hazarohant, s Dürrenmatt maga fejezte be a próbákat. Wajda nem érezte jól magát Zürichben, nyelvi nehézségeit sem sikerült eléggé leküzdenie, s még ki tudja, mi minden volt a háttérben. Ha még hozzá-vesszük, hogy a női főszereplő a későbbi csodálatos Strehler-színésznő, Andrea Jonasson volt, akkor valóban kár tovább magyarázni, miért is fájlalom, hogy nem tudunk többet vagy nem láthatunk werkfilmet erről a produkcióról.

Igy most a Kamra és Lukáts Andor jóvoltából először találkozhatunk színpadon a világhírű drámaíró-fenomén különleges, ritkán emlegetett és játszott művével, Kertész Imre első hallásra is megragadó, leleményes fordításában. Eddig tehát irodalomtörténeti értékű búvárkodásról van szó, amely, mint ilyen, feltétlenül dicséretet érdemel.

A darab nagyon dürrenmattias, azaz minden megvan benne, ami a nagy slágerművekben: krimi, abszurdig csavart cselekmény, sötétlő múlt, vad társadalombírálat, brechties recitativók, flashback magyarázatok, irtózató gúnykacaj. Ráadásul muszáj a krimiszálat kiemelni, mert az a látvány szervező központja. Négy emelettel a föld alatt vagyunk ugyanis, egy kazánháznak álcázott laboratóriumban, ahová csak teherliften lehet leereszkedni. Itt működik a zseniális szerkezet, *a nekrodializátor,* amely cseppfolyósítani képes az emberi hullát, s ily módon megvalósítja a tökéletes, nyom és tetem nélküli gyilkosságot. Feltalálója és működtetője Doc, az amerikai tudós, akit a gazdasági válság lökött ki a tudományos kutatásból, az idilli családi környezetből, az általános megbecsültségből és jólétből. Új egzisztenciaként, az élethez alkalmazkodva „lemerült": taxisofőr lett. Innen emeli ki őt a maffiavezér, Boss, ez a reinkarnálódott Bicska Maxi. Szállítja is rendesen a berendezéshez a muníciót - s tulajdonképpen támadhatatlan: jótékonyság, adományok, tisztes családi háttér, no meg az átmaszkírozáshoz szükséges csinos neszesszer kellékei védelmezik.

Doc idomul, csinálja, éli: nem veszthet és nem remélhet. De jön a Nő... és innen kezdve a cselekményről beszélni legalábbis illetlenség lenne, hiszen krimi is, amit látunk.

A jól működő üzletágba más is be kíván társulni: Cop, a nyomozó. Az ő eszköze is Doc, akit, számára nagyobb részesedést követelve, szembe akar állítani megbízójával. Cop terve megalapozott, célja összetett, motivációja a messze, de csöppet sem ködös múltban gyökerezik.

Előkerül Doc fia, aki szintén bonyolult összefüggések révén szól bele a cselekménybe, mely feltartóztathatatlanul halad a sötét vég felé.

Hullahegyek, véres fejű deklamáló kadáverek borítják a színpadot, míg a háttérben, a hűtőkamrában dolgozik a dializátor, eregeti magából a piros

Jordán Tamás (Doc) és Kecskés Karina (Ann)

folyadékot. Sokkol hangjával a teherlift: a benne érkezőket rejtett kamera mutatja. Sípol, liheg, hörög, csepeg itt ember, gép, csőrendszer: Khell Zsolt a legmegfelelőbb módon egyeztette fantáziáját a lehetőségeivel. Hátborzongató Sáry László hangeffektes minimálzenéje. Működik díszlet, darab, krimi.

Kicsit túl sok is van belőle: elfedi a darab különleges szellemi asszociációit, azt a gondolati-művészeti réteget, ameddig érdemes lenne leásni: a Faust-Mefisztó típusú XX. századi kapcsolatot, valamint egy ezredvégi, német diákmozgalmakból eredeztetett Hamlet-párhuzamot.

Lukáts Andor rendezése stílusos és körültekintő, de a túl sok hangsúly kioltja egymást. Itt nyilvánvalóan az értelmiség szerepvállalásáról kell példázatot hallgatnunk: már a puszta életvédelemért is érdemes beállni a sorba és hallgatni. Hogy a fanatikus rendőr, Cop is ugyanennek a problematikának egy különleges vetülete - jelzetlen marad. Szószátyárnak bizonyul ugyanakkor Dürrenmatt is, amikor a korrupció mindent behálózó mivoltát magyarázgatja s erősítgeti, s az akrobatikus Bán János ebben a szerepben ezt még le is mozogja.

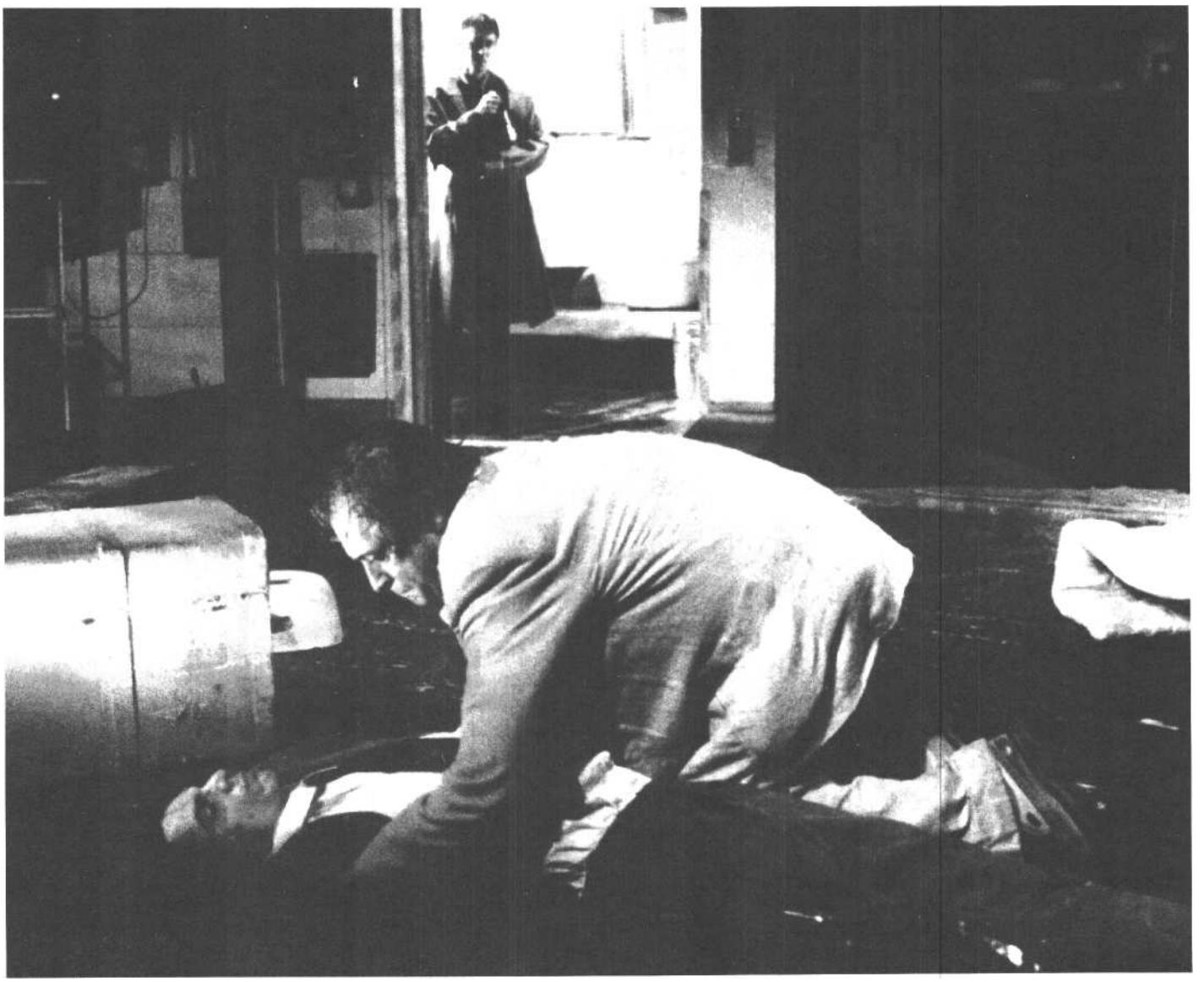
Ritka véletlen, s a próbák során nyilván megrendülést is okozhatott, hogy éppen eközben pattant ki a dominóelvű Tocsik-ügy. Így nem a levegőben, nem az általánosságok szintjén szól, utal, fenyeget a darab, hanem szinte sorról sorra rímel. Éppen ez a kézzelfogható összefüggés teszi kissé szájbarágós tandrámává nem annyira a művet, mint inkább az előadást, amely a Doc-féle magatartás finom árnyalatait és rezdüléseit a szövegen keresztül nem tudja kibontani.

Megteszi ezt viszont a végre színészként látható Jordán Tamás minden gesztusa. A háta hajlása, a csöndje, a szíve hölgyét vacsorával váró suta igyekezete, a lefelé görbülő szájszöglete. Jordán a kapkodásban meg tud állni, kicsit csöndben tud maradni - s engedi, hogy beszivárogjon valami többlet ebbe a hitchcocki-brechti rémdrámába. Ugyanezekért a szép pillanatokért dicsérhető Lukáts Andor munkája, s teszi a közös jeleneteket szívfájdítóan széppé a főiskolás Kecskés Karina kisugárzása Ann szerepében.

A kiváló mozgáskultúrájú Rajkai Zoltán, az illúziókeltő Lengyel Ferenc és Kun Vilmos már nem kap ennyi lehetőséget: helyi értékük van a kiszámított, biztos üzemmenetben.

Friedrich Dürrenmatt: A csendestárs (Kamra)
Fordította.' Kertész Imre. *Díszlet:* Khell Zsolt m. v. *Jelmez:* Zeke Edit m. v. *Zene:* Sáry László. *Rendezte:* Lukáts Andor.
Szereplők: Jordán Tamás m. v., Lengyel Ferenc, Bán János, Mundruczó Kornél f. h., Kecskés Karina f. h., Rajkai Zoltán, Kun Vilmos, Nagyváradi Viktor f. h., Kádár Attila, Kása Gyula.

Rajkai Zoltán (Bill), Bán János (Cop) és Jordán Tamás (Koncz Zsuzsa felvételei)



SÁNDOR L. ISTVÁN

VESZENDŐ ÖRÖM

BRIAN FRIEL: POGÁNYTÁNC

Második magyarországi bemutatója sem győzött meg *a Pogánytánc* értékeiről - bár jó előadás született belőle Kecskeméten. Brian Friel lírai élményeket formált színművé epikus eszközökkel. A gyerekkor és a vele együtt elvesző régi világ iránti nosztalgia, a feltartóztathatatlan életformaváltás empatikusan átélt kínjai két nyárvégi napba sűrített életképsorozatban jelennek meg, amelyeket a múltjára visszaemlékező narrátor szavai fognak egységbe.

A szereplők, a tanyasi elszigeteltségben élő öt nővér és az Afrikából nemrég hazatért fivér, Jack, illetve az egyik lány „szerelemgyereke" (akinek felnőttkori énje a narrátor) átlagos mindennapjaikat élik a harmincas évek végének Írországában: beszélgetnek, dolgoznak, játszanak, fontoskodnak, álmodoznak. A hozzájuk látogatóba érkező férfi, a fiú apja, Gerry sem hoz változást: egy-egy napra feléélénkül a farm élete, de lényegében nem történik semmi. Az eseménytelen mindennapok mélyén zajló lényegi folyamatok - a láthatatlanul beteljesedő sorsok, a mozdulatlan felszín alatt szétroncsolódó kapcsolatok - a történelmi, társadalmi folyamatokkal függnek össze: a készülődő világháborúval, az archaikus életformát végképp eltörlő iparosodással. A szereplőknek azonban - a múltjában ragadt Jacket és a folyton úton lévő Gerryt kivéve - nincs tényleges kapcsolatuk a külvilággal. (Ezért éreztem azt, hogy sem a szereplők helyzete, sem személyiségvonásaik nem teszik szükségszerűvé azt, ami - a darab eseményein túltekintő narráció szerint - végül is történik velük. Sorsuk lezárása így alig hat a mű láthatatlan folyamatait nyilvánvalóvá tevő végső fordulatnak, inkább csak valamiféle függelék a darab cselekményéhez.)

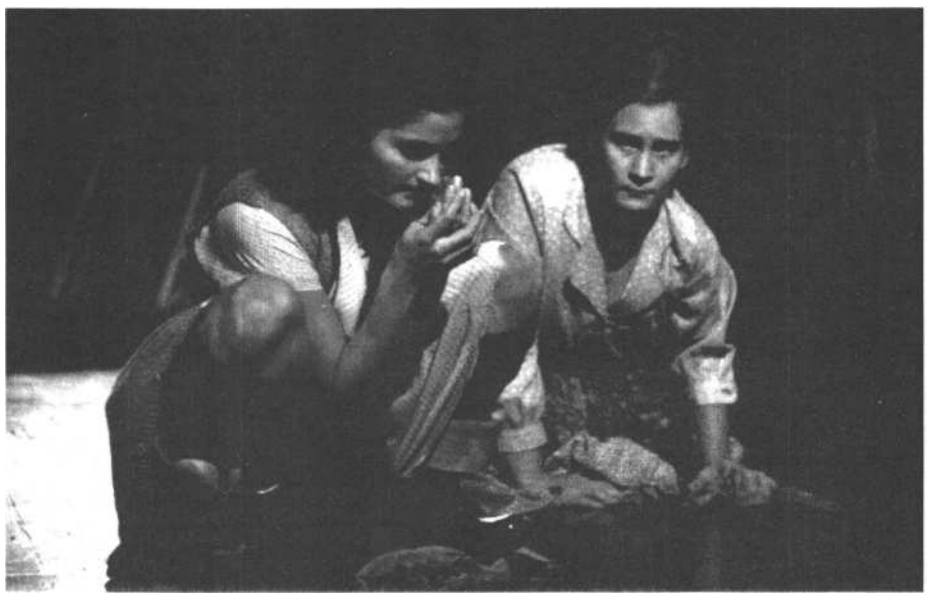
A „kisvilág" tehát mozdulatlan, a „nagyvilág" eseményeiről viszont csak a narrátor, illetve a szereplők elbeszélései tudósítanak. Ezért nem a darab történései, csupán szavai utalnak rájuk. A szereplők életformájának, gondolkodásmódjának, szemléletének ellenpontjai (alternatívái) is csak az elbeszélt történetekben jelennek meg: a pogány eredetű Lughnasa-ünnepségek eseményeiben (amelyekről vágyódó szent borzalommal hallanak a nővérek) és az Ugandából hazatért Jack ősi szertartásokat felidéző emlékeiben (amelyeket értetlen érdeklődéssel követnek). Azonban ez a „metafizikai szint" is inkább csak kiegészítője s nem szerves tartozéka a darabnak. Mindaz ugyanis, amit a más-fajta „vallásosságról" hallanak, nem érinti a nővéreknek a katolicizmushoz való viszonyát. A miszticizmusnak - a létnek magasabb értelmet tulajdonító transzcendenciának - nincs igazán fontos szerepe az életükben - sem napi gyakorlatukban, sem világképükben.

A darab teljes világa tehát csak a beléje foglalt elbeszélések utalásrendjében tárul fel, s nem a megjelenített viszonyrendszerben, illetve a jelen idejű eseményekké formált (tehát színpadi akciókkal felidézhető) történésekben. A szövegformálás ezért tekinthető epikus jellegűnek. A szerkezetalakítás viszont lírai természetű: a művet az egységes hangulat, a felidézett atmoszféra tartja össze. (Többször volt az az érzésem, hogy nemcsak a nyelvi megoldások, hanem a történet fordulatai és a szereplők cselekvései is hangulati motivációkból következnek.) Kevésbé hangsúlyosak a darab drámai mozzanatai: a feszültség(ek) feloldására irányuló cselekvések, a helyzetekben feltáruló jellemrajzok. A cselekményformálás ugyanis töredékes, epizódjellegű, a figurák rajza viszont túlságosan is elnagyolt: az író inkább csak általános karraktervonásokkal ruházza fel az alakokat, s nem formálja őket egyéniségekké. Túl sokan is vannak a lényegében azonos helyzetű, nagyon hasonló sorsú ballybagi nővérek ahhoz, hogy külön-külön is érdekesek lehessenek.

Végeredményben - paradox módon - egyszerre tűnik kifejtetlennek és túlírtnak a szöveg. Többértelműbbnek hat, mint amilyen mélységeket feltárni képes. A háttér és az előtér említett kontrasztjának következtében jóval több mindenről esik szó a darabban, mint amennyi a jelen idejű események alapján mindebből a szereplők életére vonatkoztatható. A helyzetek, alakok, történések erőteljes hangulatot sugallnak, de nem keltik egy szuverén világ képzetét, nem ösztönöznek összefüggéseik feltárására. Viszonylag könnyen kiismerhető világot jelenít meg *a Pogánytánc:* átláthatók a kapcsolatok, helyzetek, érthetők a személyes motivációk. Az érdeklődés fenntartásához a feszültségkeltés jól ismert technikáját alkalmazza Friel: sejtelmes előreutalásokkal él, késleltetve adagolja az információkat, fokozatosan tárja fel a szereplők apró kis titkait. A „titokfejtés dramaturgiája" azonban nem vezet váratlan felismerés(ek)hez. Egy idő után az író nem képes újabb árnyalatokkal, újabb nézőpontokkal gazdagítani a Mundy nővérekről kialakult képet. Így végeredményben szándékával ellentétes hatást vált ki a: kiismerhető dramaturgiája szerint kering önmaga feltáratlannak bizonyuló rejtélyei körül. Mintha nem lennének valódi titkai ennek a világnak, miközben túlságosan is sok szó esik róluk.

E sajátosságokból adódóan a darab dramaturgiai problémáira kell megoldást találnia, színszerűségének hiányosságait kell pótolnia annak a rendezőnek, aki a *Pogánytánc* színpadra állítására vállalkozik. Az újabb bemutatót jegyző Lendvai Zoltán alapvetően másképp közelítette meg a szöveget, mint a művet két évvel ezelőtt színpadra állító Máté Gábor. A közös alapanya-

Varga Izabella (Rose) és Varga-Szemes Judit (Ágnes)



Zelei Gábor (Gerry) és Biró Krisztina (Chris) (Győrffy Anna felvételei)

gon túl alig van hasonlóság a kecskeméti és a Katona-beli előadás között. Más a hangulatuk, színházszemléletük, eltérő a színészi megközelítésmódjuk. Másfajta kulcsot kínálnak a szöveghez, másfajta támpontokra lelnek önmaguk meghatározásához. Épp ezért egészen másfajta világról szólnak. (Mintha gyökeresen más történelmi és színházi korszakban született volna a két bemutató.)

A mostani kecskeméti előadáson eszembe sem jutott, ami a Katonában evidencia volt: Brian Friel a *Három nővér XX.* századi ír variációját írta meg. A Katona bemutatója a társulat Csehov-sorozatába illeszkedett. (Előzményének *A manó, a Három nővér, a* Platonov éppúgy tekinthető, mint Petrusevszkaja darabja, *a Három lány* kékben, míg a sorozat folytatása Zsámbéki Cseresznyéskertje.) Máté Gábor Csehov alapján gondolta tovább azt, ami Frielnél megoldatlan maradt. A Katona *Pogánytánc*a - a társulat más Csehov-előadásaihoz hasonlóan - némi groteszk felhanggal ellensúlyozta az elégikus hangulatot. A reálisan értelmezett helyzetekből finom átmenetekkel születtek metaforikus színpadi képek. Apró gesztusokkal sokoldalúan jellemzett figurákat láttunk. A színészek az emberi sorsok feltárására törekedtek. A darab hiányosságainak is betudható azonban, hogy a szereplők többnyire nem jutottak tovább típusok életre keltésénél. A régebbi és újabb társulati tagok mindegyike - Szacsvay László, Bodnár Erika, Szirtes Ági, Vajda László. illetve Söptei Andrea, Bertalan Ági, Illés Györgyi, Gazdag Tibor- addig megszokott színészi szerepkörük, már megismert színpadi figurájuk újabb variációját játszotta el. (A Katona „nagy társulatának" bomlása ezzel is magyarázható: a színészek számára ismerőssé vált minden feladat, ismétlődően ismerősnek hatottak a megformált alakok. Ezért sem hatott - kétségtelen erényei ellenére sem - revelációnak Máté Gábor *Pogánytánca.)*

Kecskeméten egy születő, erősödő társulat teszi le ismételten névjegyét *a* Pogánytánccal. Itt nem Csehov a támpont: nem a felszín alatti fojtott történések drámaisága a fontos, nem a feloldhatatlan magányban tragikussá omló sorsokat látunk, nem egy feltartóztathatlanul széteső világ szenvedéstörténetei tárulnak fel. A kecskeméti előadás szereplői többnyire legalább tíz évvel fiatalabbak a szerepüknél. Fiatalos életigenlésük, áradó energiáik betöltik a szobaszínház terét. Lendvai nem a végeredményből, hanem az előzményekből indult ki. Nem a sorsok lezárulását, hanem a szereplők lehetőségeit mutatja meg. A kecskeméti Mundy nővérek érzékenyek, de nem életidegenek, sérülékenyek, de nem elveszettek. Még nem érzékelhetik semmiféle jelét annak, hogy túl vannak az életükön. Még minden lehetségesnek tűnik számukra: jókedvűek, felszabadultak, nyitottak, fel vannak töltve szeretettel. A csalódások még nem forrasztottak maszkot arcukra. Még őszinték: minden érzésük, indulatuk és vonzódásuk megjelenik az arcukon. Csak épp nincs kinek megmutatni magukat. Ezért vágyódnak máshová - a bálba, a hegyekbe, Európába, Afrikába-, hogy testvéreiken kívül mások is láthassák őket. Ezért érzik azt - bár tele vannak energiával -, hogy az élet valahol máshol van. Hogy őszinteségük ellenére sem lehetnek igazán önmaguk.

Fontos mozzanat a darabban, amikor egyszer csak táncra perdülnek a lányok. A Katonában emlékezetes volt ez a jelenet: táncolni kezdett Maggie, és vad mozdulatokra ragadtatták magukat a többiek is. Furcsa, az életüktől idegen eksztázisként szakadt ki mindnyájukból valami formátlanul erőteljes mozgás. Kecskeméten nincs meg a kitörésnek ez a pillanata: itt nem lefojtott szenvedélyeket, frusztrált figurákat látunk. Itt minden mozdulatba belé van kalkulálva a tánc is. Az életerő formája, az életöröm látható jele ez - az életörömé, mely még nem veszett ki a nővérekből.

Lendvai Zoltán nem elégikus hangulatokból, kimért, fájdalommal átitatott formákból, hanem derűs gesztusokból, robbanó színpadi ötletekből építette fel előadását. A színpadon kisfiúként megjelenő narrátor nézőpontjához is igazodva ennek a világnak a játék az összetartó ereje. (Szójáték a kecskeméti címváltozat is: *PapÍRsárkányok.)* Itt mindenki játszik. Nemcsak Maggie (Naszlady Eva), aki folyton találós kérdésekkel zaklatja a durcás gyerekként reagáló Michaelt (Ilyés Róbert), akivel ő törődik a legtöbbet, akit ő ért meg a legjobban. Nemcsak Gerry (Zelei Gábor) játszik, amikor félig igaz mesékkel, beváltatlan ígéretekkel varázsolja el Christ (Bíró Krisztina), *aki* megértő türelemmel lát át a számára felkínált omlékony álmokon, mégis boldog tőlük, mert ő maga is a pillanatban él, akárcsak a kisfiuk. Játszik Ágnes (Varga-Szemes Judit) is: szigort, önfegyelmet, alázatot, holott valójában ő is gyermeklelkületű, akárcsak együgyű húga, Rose (Varga Izabella). De még Kate (Vlahovics Edit) is játszik - noha maga erről keveset tud, bár affektálása leleplezi őt: kérlelhetetlen tanítónőként viselkedik minden családtagjával szemben, még a kimerült Jackkel (Kovács Lajos) is, aki hazatérése után hontalanul bolyong egykori otthonában, furcsállkodva néz minden ismerős arcra, idegenként csodálkozik rá anyanyelve minden szavára. De a férfi is játszik: kópéság tőle, hogy enged a segítőkész szigornak. Játszanak valamennyien Ballybagben, hogy a láthatatlanul erősödő kilátástalanság, a csendesen készülődő fájdalom se tűnjék annyira végzetesnek.

A játék nemcsak a rendezői koncepciónak, hanem a színészi stílusnak is kulcsszava. A kecskeméti produkció vállaltan teátrálisabb, minta Katona realista előadása. Nem a színház életszerűségét sugallja, hanem az élet színházszerűségét jelzi. A kecskeméti bemutató is érzékelteti a magyar színpadokon az utóbbi években lezajló színészi fordulatot: a szélsőségesebb játékstílus, a vállaltan teátrálisabb megoldások térhódítását. A színész újabban nem titkolja, hanem megmutatja eszközeit. Apró rezdülések helyett markánsabban felismerhető gesztusokkal él. Nem belső emberi , hanem külső megnyilvánulásaiban tárja fel a figurát. Ennek az elrajzoltabb játékmódnak természetes következményeként az előadásokban vázlatszerűbb, néhol karikatúraszerű alakok jelennek meg. A hitelességnek azonban ez nem feltétlenül akadálya; nemcsak a mesterségbeli tudás, hanem a színpadi őszinte-

ség is adhat kulcsot a figurához. A személyiség sugárzása, amelyet az igényes előadásokban is oly gyakran takart el az utóbbi időkben a technikai felkészültség. Bevallom, hogy újabban szívesebben nézek kevesebb mesterségbeli tudással felvértezett, de érdekesebb, odaadóbb színpadi jelenlétre késztethető, őszintébb színjátékosokat. Mert a játékstílus-váltásnak az is következménye, hogy kevésbé tűn-nek áthidalhatatlannak a színésztechnikai különbségek. Lendvai előadásában sem zavaró, hogy igencsak sokféle színészi felkészültség van jelen benne. Az egyforma játékkedv, a hasonlóan dinamikus jelenlét összetartja az előadást. Feltűnő - és elismerésre méltó -, hogy a kecskemétiek milyen bátran adnak stúdiósoknak, diplomával nem rendelkező művészeknek is fontos szerepeket. Ez a társulatépítés, a színésznevelés szándékát érzékelteti, amely olyannyira hiányzott az utóbbi évek rendezői gyakorlatából.

A kecskeméti előadás szereplői - a játékstílusváltással összhangban - nem totális életsorsokat, hanem tipikus karaktereket jelenítenek meg. E tekintetben nem lépnek túl a darab kínálta lehetőségeken. De ezt meggyőző erővel, hitelesen teszik. Kiemelkedik az előadásból Naszlady Éva Maggie-je, aki szinte láthatatlan eszközökkel teremti meg az életvidám, mégis a csalódással eljegyzett nő típusát. Kovács Lajosnak szép az a jelenete, amikor kicsit zavartan, a nővérekkel összekacsintva veszi tudomásul, hogy milyen odaadó gondoskodásra számíthat Kate részé-ről. Megriad kissé attól, ami rá vár, mégis szeretetteljes megadással fogadja a számára is mulatságos „gyógymódokat".

A kecskeméti előadás végül nem tárja fel az okát, hogy miért nem lehetnek boldogok a Mundy nővérek. A Katona előadása néhány éve még azt érzékeltette, hogy hiányzik belőlük valami: nem teljes az életük, sérülésektől felszabdalt a személyiségük. Úgy tűnt akkor, mindenben felismerhető a személyes felelősség, még ha ennek belátása fájdalmas is az ember számára. A világélmény ma már más: a kecskeméti előadás jelzései szerint a nővérek tragédiával érintkező sorsára nem adható racionális magyarázat. A külvilág beláthatatlan, de kíméletlen logikát szab az életnek. A személyiség csak elszenvedi azt, ami rajta kívül zajlik, amivel szemben teljesen tehetetlen. Az életet már nem lehet magyarázni. Bele lehet viszont feledkezni a pillanatba, amely jelenvalónak mutatja a veszendő örömöt.

Brian Friel: Pogánytánc (kecskeméti Katona József Színház)
Fordította: Upor László. *Díszlet:* Galambos Péter. *Jelmez:* Kárpáti Enikő. *Rendező:* Lendvai Zoltán.
Szereplők: Vlahovics Edit, Naszlady Eva, Varga-Szemes Judit, Bíró Krisztina, Varga Izabella, Ilyés Róbert, Kovács Lajos, Zelei Gábor.

HAYNAL ÁKOS

KELLENEK-E SZENTEK?

DEBUSSY-D'ANNUNZIO: SZENT SEBESTYÉN

Szent Sebestyén történetét D'Annunzio a maga sajátos módján dolgozta fel. Minden bizonnyal nagy volt benne az archaizálási kedv, hiszen (1911-ben) ófrancia nyelven írta meg a vértanú misztériumát. Kibővítette, stációkra osztotta fel a szent történetét a tanúságtételtől a paradicsomba jutásig. A misztériumdráma értelmezői szerint valójában a régi hit hamissága áll szemben az új hit igazságával. A rendező, Szikora János értelmezése azonban finomítja, árnyalja ezt a szimpla szembeállítást. A következetes élet igazságát hangsúlyozza, és mellette megmutatja a sodródó élet esetlegességét.

A mű és az előadás tulajdonképpen krisztusi történetet sugall. A világszép ifjú, Krisztushoz hasonlóan, kiváló képességekkel rendelkezik. Ő is tanítani kezd, hívei mindenhová követik, és őt is megkísérti az ördög világiasság formájában. A császár alakja is hasonlít Pilátuséra. Nem nehéz párhuzamot találni a nyilak és szögek között, a keresztfa és a között a fa között, melyhez Sebestyént kivégzésekor kötözték.

A dráma cselekménye meglehetősen szegényes. Nagy monológok - kevés akció. Az abszolút főszereplő Szent Sebestyén. A körülötte lévő világot úgy ismerjük meg, ahogy ő viszonyul hozzá. A többi szereplőt az minősíti, hogy milyen kapcsolatban van vele. Mégis, Sebestyén alakja csak a rítus része, ő a felmutatott áldozat. Ebben a minőségében nem több s nem kevesebb az áldozatot bemutató vagy végigasszisztáló szereplőknél. Mindannyian egy rendszer részei, amelyet valójában Isten mozgat. Ha más nem, hát bizonyíték erre a színlap, mely a szereplőket ábécérendben írja le, mellőzve szerepük megemlítését.

A textus régies stílusát Somlyó György fordítása is átvette. D'Annunzio szövege valójában librettó Debussy zenéjéhez. A színpadi szöveg azonban jelentősen különbözik az eredetitől. A librettóra jellemző ismétléseket kihúzták, a terjedelmes monológokat lerövidítették, de a verses formát meghagyták. Ennek a színrevitelre nézve is következményei vannak. A realisztikus játékmódhoz nyilván semmi köze sincs az előadásnak. A szöveg, azon túl, hogy leválik a zenéről, stilizált játékmódot követel. Nagy taglejtések, eltúlzott gesztusok uralják a játéktechnikát. Néhány jelenet beállítása a múlt század elején divatos élőképeket idézi. A világítástechnika is támogatja ezt a játékstílust. Erős kékek, pirosak, fehérek - az egész egyfajta elúsztatott közegben játszódik. A ruhák is inkább jelzik, de nem másolják a kor ruhaviseletét. Mintha egy modern szentkép alakjai elevenednének meg előttünk. Es itt vannak a bábuk, amelyek fokozzák a hatáselemek szürreális voltát: a szeráfok és az ókori istentorzók. Néha a színészek is mintha bábok lennének. Az Arvisura színészei elvetik a hagyományos értelemben vett szerepformálás módszereit. Sokkal inkább beszélhetünk a szöveggel, a fényhatásokkal és a zenével való együttmozgásról, koreográfiáról. A darab elején bábszerűen jelenik meg a tömeg, amelyet a császári trón lépcsőjén ülő emberek mozgatnak. Nem teljesen akarat nélküli marionettfigurákról van szó: a kötelek sokkal inkább összegabalyodott kötőfékekre hasonlítanak. Amikor megfenekedett gonoszságukban rávetnék magukat Sebestyénre, a kötelek visszatartják őket. Pórázra fogott kutyák, akik akkor szabadulnak meg kötelékeiktől, ami-kor felveszik Jézus hitét, és Sebestyén mögé állnak.

El Kazovszkij allegorikus figurái és a díszlet szürrealista jellege együtt hatnak az előadás többi elemével. Vélhetően ő tervezte a bábokat is, melyeknek egy része embernél nagyobb. A játszó személyek ezek mögé bújva hordozzák-mozgatják a figurákat. A háttérben meghúzódó rajzolt oszlopok a megvalósítás technikáját tekintve szervesen illeszkednek El Kazovszkij életművébe.

Egyrészről megjelenik, sőt uralkodó szerepet kap az előadásban a szimbolikus jelleg, a stilizáció, másrészt feltűnnek szélsőségesen naturális elemek is. Szinte minden egyes alkotórésznek van valamilyen önmagán túlmutató vallásos tartalma. A liliomok, az íjak, a nyílvesszők, a lépcső, a fekete szövetbe burkolt fa mögöttes jelentésükkel alakítják az előadást egyetemes jelentésűvé. A látvány, a zene, a szöveg és az emberi megnyilvánulások komplex egységben léteznek. Az előadás minden egyes eleme a rítus (vagy szertartás?) felé mutat. A nyitókép: hirtelen sötét, nincs gong, nincsenek fokozatosan halványuló fények. A sötétben - a rítusra való felkészülés hangjaként - „mélylélegzést" hal-

Szent Sebestyén: Deák Tamás
(Katkó Tamás felvétele)

lunk, majd lőn világosság. Bal oldalon, a háttérben két embert kikötnek egy-egy fához, és az egyiket megkínozzák. Élesben. Égő faszénnel perzselik testét, majd sarlóval felmetszik bőrét. Az ember vérzik. A kínzás jelenetei egy liliomokkal díszített térség mögött játszódnak. Az első kép címe is erre utal: a *Liliomok udvara.* Bár a díszletek nem változnak, s a játékban szereplő helyszínek mindvégig jelen vannak, a második kép *(A mágikus szoba)* vizuálisan mégis alapvetően más világot teremt, csupán azáltal, hogy a behozott, embernagyságú bábuk, melyek a hét szeráfot vannak hivatva megjeleníteni, a teret az előszínpadra korlátozzák. A mágikus szobának a tér jobb oldalán látható nagy fémkapuja áll a második kép akcióinak középpontjában. Amikor a hit erejének hatására megnyílik, erős fény és füst áramlik ki rajta. A harmadik kép, amely a *Hamis istenek tanácsa* címet viseli, valójában Sebestyén megkísértéséről szól: a császár isteni hatalmat ígér neki a földön. Felvonul-tatja az ókor isteneinek képmásait, amelyek a császár trónjához (kerevetéhez?) vezető lép-csőkből bújnak elő (ezeket is bábuk jelenítik meg). Feldíszítteti Sebestyént, amit a szent - legalábbis egy ideig - bábuként tűr. Aztán a földi léten túli életre hivatkozik, elutasítja a császár kegyeit, és ez vezet el a negyedik képhez. A *megsebzett babér* című részben (amely lényegesen rövidebb a megelőző színeknél) Sebestyént (illetve az őt jelző bábut) saját íjászai, egyben hívei nyilazzák le, akaratuk ellenére. Sebestyén szinte hipnotizáló erejű szövege, hitéért való hal-ni akarása hajtja őket addig a pontig, hogy kilőjék nyilaikat. Az előadás legvégén sötét. Deák Tamás, miután „mélylélegez" (a lélegzéseket tekintve keretes előadás ez), átvonul egy izzó faszénnel kirakott úton. Debussy érzelmekre ható, gyakran szenvedélyes zenéje hol elhallgat, hol kíséri az előadást, néhol szinte főszereplővé válik, s óriási hangerővel uralkodik egyes jeleneteken.

Fel kell ismernünk, hogy a Szent Sebestyéntörténet ebben az előadásban nem kizárólag a keresztény kultúrkörben nevelkedett emberekhez szól. A hitnek, illetve a szent történetének olyan erőteljes bemutatása, felmutatása a cél, amely sodró erejével még a hitetleneket is magával ragadja, hitet lop életükbe. Szikora fogalomvilágában a szentség valami egyetemesebbet jelent, olyan fogalmat, amely nem kapcsolódik semmilyen konkrét valláshoz. A magasztosság nála az emberi léthez való viszony minősített formája. Világosabban: a felelősség, a következetes, hiteles életvezetés, amely minden körülmények között képes érvényre juttatni magát. Ez az előadás leginkább elgondolkoztató mozzanata, hiszen a hitelesség, a következetesség feltételez viszonyítási pontokat (leginkább pontot). A vallásos ember esetében ez a biztos pont természetesen a hit. De mihez kezdjen a hitetlen? Legyen ő is vallásos? Ez nem elhatározás kérdése. Meneküljön újvallásos mozgalmakba? Jó páran megteszik ezt.

A misztériumjáték - amely számos elemében a középkori misztériumok stílusát idézi fel - mindenkihez próbál szólni, nemtől, kortól, vallástól függetlenül, bízva a mű magával sodró erejében és az emberi lélek nyitottságában. Azt hiszem, az előadást az emberek a hithez, a misztériumhoz való viszonyukból kiindulva értékelik vagy vetik el. Az általa megfogalmazott problémát lehet befogadni, de elhárítani is lehet: mi közöm nekem ehhez a szenttörténethez?

A Szent Sebestyént játszó Deák Tamás néha a középkori misztériumdrámák szereplőihez hasonlatos. Bizonyos pontokon ő is valamiféle eksztatikus, nem e világi létállapotba kerülve játszik. Hitelessége saját hitéből táplálkozik. Nem mindenki képes izzó parázson gyalogolni: kétségkívül hatásos befejezés. De egyvalamit nem sikerült megállapítanom: mi lehetett az oka az általam látott előadáson a befejezés és a taps közötti hosszú csendnek? A döbbenet vagy az értetlenség?

Szikora János eddigi rendezéseinek folytatása *a Szent* Sebestyén-előadás. Közös alkotómunkája El Kazovszkijjal jelentős múltra tekint vissza, és meghatározza előadásainak képi világát. A zene lényeges dramaturgiai funkciója is többször tetten érhető rendezéseiben. Szikora problémafelvetése azonban nem egyedülálló a mai magyar színházban. Számos mai magyar drámaíró utal vissza műveiben a misztériumra vagy moralitásra: gondoljunk csak Garaczi László, még inkább Kárpáti Péter drámáira. Az említettek ugyan a *Szent Sebestyén vértanúságához* képest gyökeresen más szempontból foglalkoznak a problémával, és más válaszokat is találnak, de a lényegen ez mit sem változtat. A szentség vagy annak hiánya, a csodára való érdemesség vagy érdemtelenség ebben az értékzavaros világban is (vagy épp az értékzavar miatt) foglalkoztatja az embereket. Lehet, hogy az előadás már azzal is célt ér, ha szembesít hitetlenségünkkel. Ha hiányt mutat fel. A kérdés csak az, hogy Szent Sebestyén története alkalmas-e, hogy rádöbbentse a befogadókat saját létük konfliktusos mivoltára.

Claude Debussy-Gabriele D'Annunzio: Szerit Sebestyén vértanúsága (Budapesti Bábszínház)
Fordította: Somlyó György. *Látvány:* El Kazovszkij. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Zene:* Miklósi Gabriella. *Irodalmi munkatárs:* Lázár Magda. *Ruhakivitelező:* Dudás Zsuzsa. *Rendező:* Szikora János.
Szereplők: Bencze Sándor, Bereczki Péter, Blasek Gyöngyi, Bölöni Zsolt, Csák Zsolt, Deák Tamás, Dörögdi Miklós, Gruber Hugó, Juhász Ibolya, Kemény István, Kenyeres Zsuzsanna, Péterfy Borbála, Pintér Gábor, Radics Rita, Román Kati, Simándi Anna, Szántó Gyöngyi, Takács Andrea, Terhes Sándor.

LÉVAI BALÁZS

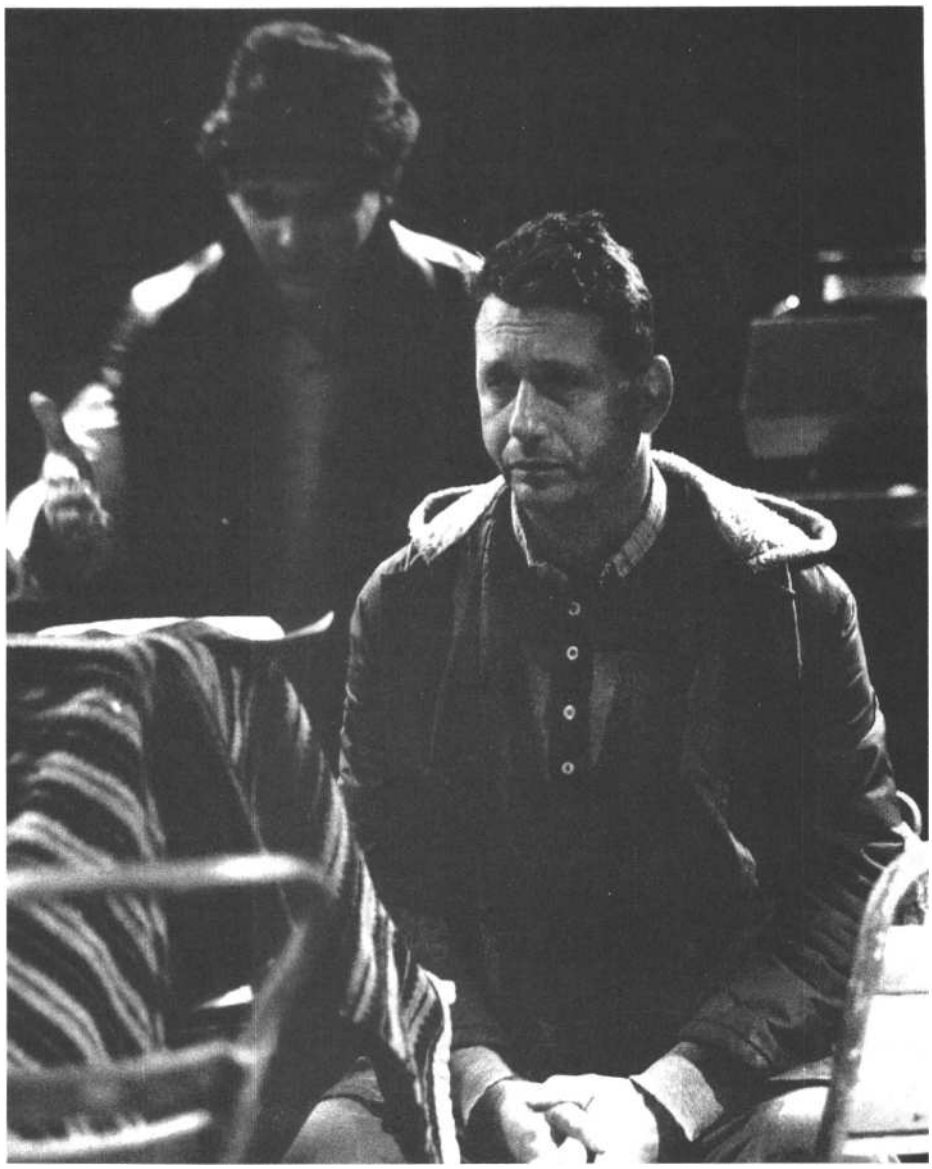
A REJTÉLY KULCSA

JORDAN RADICSKOV: JANUÁR

Emberi gondolkodásmódunk és viselkedéskultúránk alapja, hogy a világ könnyebb értelmezésének érdekében életünk különféle szituációira kész sémákkal reagálunk. Némi improvizációs készséggel a megfelelő pillanatban a megfelelő sablont húzzuk elő kelléktárunkból. Többnyire nem tépelődünk sokat, ismerjük jól a helyzetet, vagy már találkoztunk hasonlóval, esetleg csak néhány eleme új, mindenesetre gond nélkül feltaláljuk magunkat. Biztosan állunka lábunkon: a hétköznapi világ érthető és megismerhető számunkra. De mi van akkor, ha nem látjuk, tudjuk, pontosan mivel is állunk szemben? Mi van, ha a jelenségnek csak laza körvonalait véljük felfedezni, s azt is csak homályosan? Gyorsan végigpróbáljuk - jól bevált - racionális magyarázatainkat, ecseteljük logikusnak ható érveinket, s szép lassan elbizonytalanodunk. Rájövünk, hogy sehogy se illik a képbe egyik se. Nő a türelmetlenségünk s vele belső feszültségünk, hiszen lehetetlen, hogy csiszoltan gördülő életünkben ne tudjunk értelmezni egy átlagosnak tűnő problémát.

A bolgár Jordan Radicskov szerint az a talányos, amikor valami téged jól lát egész valódban, te meg ennek a valaminek csak a szemét látod. 1973-ban írt *Január* című színdarabjában egymás után hatan mennek ki a kis falusi kocsma ajtaján, hogy megoldjanak egy látszólag egyszerű feladványt, de egyikük sem tér vissza. Mindannyian a rejtély felderítésére indulnak, s - mint a történetet elindító első esetben - mindannyiuk helyett csak a megvadult lovak által húzott *üres* szán tér vissza, rajta egy puskával, egy subával és egy csontig fagyott döglött farkassal. Valamennyien a talányt kutatják, de eltűnésükkel csak gazdagítják azt. Radicskov abszurdba hajlóan alkalmazza drámájában a klasszikus krimiszövés eszközeit: komótos kezdés után tudatosan csepegtetett izgalommorzsák, néhány figyelemelterelő intermezzo, a növekvő bizonytalanságból fakadó, növekvő feszültség - csak a végső, minden leplet lerántó magyarázat hiányzik. Hagyományos konfliktust, a zárt kompozíció és az áttekinthető szerkezet ellenére, hiába keresünk.

Valójában a történet közege hordozza a színházi értelemben vett drámaiságot: a semmi és a valami határán fekvő, az időtlenség homályába burkolózó falu, ahol egyszerre élnek és hatnak a sok évszázados múlt - korántsem anakronisztikusnak tűnő - irracionális, folklorisztikus öröksége és a kérlelhetetlenül betolakodó modernizáció suta jegyei. Ahol a ludvércek (vagy ha tetszik, lidércek, kísértetek) természetes résztvevői a mindennapoknak, hiszen szőttest készítenek, fát vágnak, biciklit kölcsönöznek éjszakánként a leláncolt pincéből (rokon volt, tudja, hol a kulcs), vagy névtelen leveleket küldözgetnek. Mivel halálukban átugrotta őket a macska, így még az innenső oldalon vegetálnak. Ugyanakkor már traktor vágja az utat a hóval borított külvilágba, tévédoktor analizálja az influenza kórisméjét, s a keresztrejtvényben mindig Addisz-Abeba a távoli város vízszintesen. „Ez hipotézis és misztifikáció" - mondogatja gyakran a tudálékos Iszaj, és „traumatizált" állapotát ecsetelgetve méltatja a városiak műveltségét, valamint a velük való lépéstartás szükségszerűségét, Szuszo pedig a migráció szó jelentésén rágódik a falu lassú elnéptelenedésének láttán. Mindannyian görcsösen igyekeznek használni a számukra érthetetlen új kifejezéseket.



Magyar Attila (Iszaj) és Schlanger András (Szuszo)

***Gőz* István (Angel) és Prókai Annamária (Szofrona) (Koncz Zsuzsa felvételei)**

Ez a két világ, az ésszel már fel nem fogható, technokrata jelen és a zsigerekbe mélyen beleivódott múlt találkozik Radicskov metszetszerűen kiragadott képében. Ennyiből is látható: realizmus és szürrealizmus a drámai mixtúra fő alkotó elemei. Benne a kérdőjellel: igaznak hitt erkölcseink, életformánk, emberi közösségeink ellen tudnak-e állni az idő kihívásának, ha már egy ilyen kisszerű eset is apokaliptikussá növekedhet életünkben? Mindehhez az írói nyelv és fantázia gazdagsága járul, ahogy bemutatja az eltérő falusi karaktereket, ahogy váltogatja a népi folklór stiláris beszédjegyeit a városiaskodó panelkiszólásokkal, ahogy kiaknázza az apró szituációkban rejlő helyzetkomikumot. A falusi (kocsmai) életképek, illetve az újra meg újra érkező üres szán utáni nyomozás váltakozása adják a dráma lüktetését.

Az eddigiek ellenére se higgyük Radicskov drámáját amolyan édes-bús, az elmúlt idők szépségén sajnálkozó értelmiségi rágódásnak: ez csak egyik - fontos - vetülete a történetnek, amely sokkal inkább a világ és önmagunk megismerhetetlenségéről próbál krimibe ágyazva elmélkedni és elmélkedésre késztetni. Mit ér a világról alkotott tudásunk és tapasztalatunk, ha pillanatok alatt súlytalanná és használhatatlanná válik egy ostoba kihívás szorításában? Érdemes-e mindig a megoldást, a megértést kutatni, ha közben belesétálunk saját kíváncsiságunk csapdájába? Mert az örökké keresztrejtvényen rágódó Iszaj is voltaképpen a világot akarja megfejteni a függőleges-vízszintes rengetegben, Szuszo és Torlak is a ludvérc misztikumán keresztül próbál végső esszenciához jutni, s a többiek is azért indulnak a bizonytalanba, hogy bizonyosságot találjanak. Az ezredvégi, konformista néző számára talán ez a történet legfurcsább eleme: a szereplőkben sokáig fel sem merül, hogy ne járjanak a dolog végére, hiába követik egymást a csilingelő, farkashullás szánok. Ma néhány elszánt militaristán kívül senkit nem lehetne kizavarni a házi pálinkás kocsmából a farkasfalkák járta, hófödte erdőbe. De ők mennek (csak a végén van némi kis vita, megbundázott sorshúzással), hiszen ahogy a ludvércek és babonák. úgy a halál is természetesen hozzátartozott életükhöz, amely elől úgy sem lehetett) elmenekülni. Radicskovnál a rejtvény feladványa maga az élet, s a megoldás nincs benne a jövő heti számban.

Színháztörténetünk eleddig összesen négy Radicskov-bemutatóval dicsekedhetett: *a* Januárt Magyarországon először 1978-ban Szolnokon állították színpadra, Paál István rendezésében, 1981-ben *A repülési kísérletet* mutatták be Debrecenben (rendezte Gall László) és a Nemzetiben (rendezte Ascher Tamás), s végül 1984-ben Pécsett a *Zűrza*vart játszották (rendezte Vas Zoltán Iván). Azaz tizenkét *(a* Januárt számítva tizennyolc) évi szünet után vette a bátorságot az Új Színház és Hargitai Iván, hogy a kortárs bolgár irodalom egyik neves képviselőjének művét Pesten is bemutassa.

A kisterembe lépve körben széksorokkal övezett játéktérben találjuk magunkat, melyet csak a kocsmaajtó és vele átellenben a pult mögötti tér szakít meg. Realista bolgár miliőt sugallnak a díszletek és a kellékek: kopott asztal és székek, ócska pult, mögötte a törzsvendégek fogyasztását regisztráló palatábla, Szaratov hűtőszekrény, rajta futballistát ábrázoló porcelánfigura, kifeszített kötélen lógó konyharuhák, amolyan NDK-s olajkályha, recsegő „varázsszemes" rádió, amelyből gyakran szláv dallamok csendülnek fel. „Olyan, mintha." De szerencsére csak olyan, mert gyorsan kiderül, hogy Hargitai számára az aprólékosan kidolgozott részletek (így a szereplők autentikus ruhái is) csak a felszíni hűséget szolgálják. Látszatrealizmus ez, hiszen véresen valószerű előadás csak az eredeti mű szellemiségének megerőszakolásával jöhetne létre. Az Új Színház interpretációjában a történet bárhol és bármikor megeshetne: az átmenetiség, a sehova nem tartozás állapotát ragadja meg a rendező. Kocsmája a létnemlét mezsgyéjén található, ahová mindenkinek meg kell érkeznie, de egyszer el is kell mennie innen. Talán maga a Purgatórium.

A történet egymás mellé rendelt figurái közül - a végig színen lévő - Szuszót (Schlanger András) ragadja ki központnak a rendező, s ezáltal az ő története kapja a fő hangsúlyt. A Schlanger által életre keltett figura az első pillanattól kezdve zavart, zaklatott, rosszat sejtő ember benyomását kelti. Úgyan gyermeki büszkeséggel szorongatja fakopáncsát (a városban harkály) rejtő dobozát, mindenkinek bemutatja a néző által nem is látható madár pálinkaivó képességét, de gyakran indul önálló, céltalan sétákra, s a kocsmaajtón keresztül gyanakodva méregeti a külvilágot. Magatartásából érezzük, hogy többről van szó, mintsem egyszerű talányról. Szuszo nem tud mit kezdeni az őt körülvevő világgal: fakopácsa is hol eltűnik, hol vissza-jön, a ludvérc sem hagyja aludni éjszakánként, s ráadásul most a barátai is sorban eltűnnek. Érzi, nemsokára ő következik a sorban, mégis halasztaná a dolgot, menekülne az ismeretlen vég elől. Ezt hangsúlyozandó, Hargitai kissé megváltoztatta a darab befejezését. Radicskovnál a kocsmában maradó Szuszo a visszatérő szán csilingelésére így fordul a közönséghez: „Hallottátok... megjött értünk a szán, mondom... megjött értünk a szán... Nem halljátok?! A szán, megjött a szán!" Egyértelmű az általános érvé-nyű mondanivaló. Itt viszont a jelen szintjén végig valószerű események a befejező képben a fantázia világába csúsznak át, a magára maradt Szuszo a rádió élő közvetítésében hallgatja végig az utolsó szán visszaérkezését, majd a térbe némán bemasírozó szereplők - egynémelyikük vállán az addig nem is látott kitömött farkasok - lassan körülveszik az asztal tetején álló Szuszót, s kérdőn bámulnak rá. Szuszo hiába menekült a sorsa elől, maga a sors jött elé. A kocsmából hirtelen a pokol tornáca lesz, itt van mindenki, még az ördög zenészei is, s az addig szürke tónusú játéktér felett élénkpiros és -sárgaszínek-kel befestett tető világosodik ki. Az előadás zárása is „rejtélyes": az asztal körül szinte sorfalat állók közül Iszajhoz hajolva csendesen kérdezi Szuszo: „Mi az a giroszkóp?"

Hargitai rendezésének feltétlen erénye, hogy jó érzékkel ragadta meg a bolgár szerző humorral, lírával, öniróniával egyaránt átitatott világát, s nem próbálta (poszt)modernizálni a groteszk játékot. Az előadás indítása viszont túlságosan lassú, körülményes, ez pedig megnehezíti a játék ritmusának kialakulását: a néző enélkül is értené, hogy egy szokványosnak indult vidéki hétköznapról van szó. Az utolsó képben meg némi dramaturgiai kérdőjel, hogy miként kerül az erdőben eltűnt társak és zenészek mellé a kocsmából hazaindult civakodó párocska. Színészvezetésében a rendező határozottnak bizonyult: a szereplők nem poénkodják vagy ripacskodják túl a falusi típusok megformálását, pedig jócskán nyílna lehetőségük erre. Egységes csapatmunka hatását kelti a játékuk, senki nem törekszik one-man-show-ra. Magyar Attila Iszaja helyesen el-talált alakítás: ironikusan ábrázolt, kissé bogaras, falusi nagyokost láthatunk, szinte a vastag pápa-szemet is odaképzeljük az orrára. Harsány fel-hangoktól mentes, mégis egyéni Gőz István (Angel), Székely B. Miklós (Lázár) és Kisfalussy Bálint (Torlak) figurája, akárcsak a többiek közt inkább meghúzódó, örökké náthás Velikot alakító Fazekas Istváné. Schlanger András Szuszója a kételkedő, magában őrlődő ember jól megrajzolt portréja. A részeges Gavrilt játszó Mihályfi Balázs viszont már sokadszor kelti a nézőben a déjá vu érzetét: pontosan ezt a figurát láttuk tőle a *Don Juan* parasztlegényeként, a *Patika* „bőrkabátos", kötekedő helyi gazdájaként, de még a nyári, esztergomi Lope de Vega-játék ostoba lovagjaként is. Partnerének, Prókai Annamáriának az első jelenése a bemutatón még nem volt eltalált: a kocsmai állóvízbe üldözött démonként kellene belecsöppennie, de nem érezzük rajta az igazi halálfélelmet, az érzelmi felfokozottságot. Másodjára annál lendületesebb, még hastáncosnői talentumáról is meg-győződhetünk az előadás legkomikusabbnak bizonyuló jelenetében.

Január hónap névadója, a kapuk, ki- és bejáratok római istene, a jövőbe és a múltba egyaránt néző Janus Radicskov drámájában nem nyújt védelmet a kocsmaajtón kilépőknek. A misztikus titkokat megismerni vágyóknak vállalniok kell a kutatás kockázatát is. Ja, amúgy a giroszkóp, ha valaki - mint jómagam is - nem tudta volna, amolyan pörgettyű a föld forgásának kimutatására. Legalább ebben biztosak lehetünk.

Jordan Radicskov: Január (Új Színház)
Fordította: Juhász Péter. *Díszlet:* Galambos Péter. *Jelmez:* Kovalcsik Anikó. *Zene:* Kisvárday Gyula. *Rendezte:* Hargitai Iván.
Szereplők: Schlanger András, Magyar Attila, Fazekas István, Gőz István m. v., Székely B. Miklós, Kisfalussy Bálint, Hajdu István, Prókai Annamária, Mihályfi Balázs.

CSÁKI JUDIT

JÁTÉK ÉLETRE. HALÁLRA

FÜST MILÁN: A LÁZADÓ

Most már alighanem be szabad vallani: bár kapitális, de *érthető,* mi több, *magától értetődő* bűn volt az szerintem, amit a kor - egy jó hosszú kor - a drámaíró Füst Milánnal szemben elkövetett; az elkövetők élén alighanem Ösvát, de ott a sorban Jób Dániel is, a végén meg olyanok, akik ma is élnek, hallgassunk hát.

Es akkor lett ez érthető - nem igazságos, persze, de hol az igazság ilyesmiben?-, amikor eljött a Füst Milán-drámák kora, úgy a nyolcvanas években; amikor óriási sikerrel és nagyon jó előadásokban lehetett játszani nemcsak a *Málí* nénit, hanem a *Catullust, a Boldogtalanokat, a Negyedik Henrik királyt,* később Az árvákat, *a Margit kisasszonyt is.* Mert a drámákat- és az utolsó igazán nagy magyar drámaíró zsenit - beérte a kor, a miénk, a maga színházának élvonalával. Alájuk érkezett az élet is, hiszen amikor az, úgymond, nagyon mai és elég durva Kroetznek már „tudnánk mesélni", a tegnapi és nagyon finom Füst Milán még mindig hatalmas pofonokat oszt.

A lázadóban éppen nem is olyan nagyokat egyébként. Ebben az ifjúkori műben van egy igen erőteljesen körül- és megírt szituáció, specifikus főszereplővel. Itt egy jelentősnek mutatkozó, eléggé fiatal író, Sándor küzd a betegséggel és a halállal - nemigen hiszem, hogy az életért, inkább egy mutatós, formátumos, írói halálért. Mindezt egy századfordulós, kellemesnek tűnő, szecessziós szállodában teszi, szép tárgyak, odaillő bútorok igazán barátságos, finom atmoszférájában. Van egy kedves, fiatal és szép, amúgy nem nagyon okos, de azért igyekvő felesége, Olga, aki szereti őt, szereti önmagát is, és szeretné együtt, magukat szeretni, élni akar, jobb esetben a férjével, de mindenképpen élni. Borlevessel, napsütéssel, vidáman.

Tini mama, Olga nővére, aki apjával együtt meglátogatja a házaspárt, és gyógyszert visz a férfinak, már nem ilyen egyszerű képlet. Tini mama ismeri jól, amire a húga még csak vágyik, ő tudja, mi az élet; két férjet is eltemetett, mellesleg azt is tudja, milyen Sándor, hiszen a szeretője volt valaha, és Tini mama az a fajta, aki a volt szeretőket is pórázon tartaná. Tini mama agyon tud szeretni gömbölyded, energikus, viharosan csapongó szeretetével.

Papi, a két nő apja, hetvennégy éves gyermeteg hedonista, nem tudja, mit élvez az életben, de azt aztán nagyon. Ő mint drámai alak csak arra kell, hogy az elérhetetlen perspektívát, a képtelen alternatívát, a hosszú és megélni vélt élet infantilis örömét mutassa meg Sándornak - és nekünk. Rémes - az ember rögtön halni vágyik.

Ebből a helyzetből lehet tragédiát írni, lehet komédiát is - ezt a kettőt, illetve bármelyiket a kettőből alighanem nagy sikerrel mindjárt 1919-ben, no, mondjuk, 1921-ben óriási sikerrel be is lehetett volna mutatni, de hát Füst Milán *tragikomédiát* írt. Jókora kihívás, rendezőnek, színésznek egyaránt.

Tasnádi Csaba rendező szépen elsétált a rutinos kollégái számára alighanem kézenfekvő megoldás mellett, és csöppet sem suhintotta át a gordiuszi csomót. A gordiuszi csomót tragikomédia esetében úgy szokás átvágni, hogy a rendező hol nevettetésre, hol ríkatásra játszik, illetve játszat a színésszel, annak reményében, hogy a végén létrejön az optimális arány, és a sírva-nevetésre, illetve a nevetős sírásra emlékszik vissza a néző. Pedig hát a tragikomédián *egyszerre* illik sírni és nevetni, ugyanaz a mondat, gesztus vagy jelentés komikus és tragikus egyszersmind. Színpadon ez pokolian nehéz, miközben a mi életünk - ez a mostani -teli van ilyesmivel.

Itt viszont, a Budapesti Kamaraszínházban, az „Asbóthban" létrejönni látszik ez a kényes egyensúly. Lehet könnyezve mosolyogni, megrendülten felkacagni - röhögve zokogni legfeljebb a végén lehetne, de, mondtam, ez még egy korai Füst Milán-darab. A közönség nehezen hisz a szemének-fülének, lassan reagál; e sorok írója is kihagyott legalább két ziccert, mire a harmadiknál nevetni merészelt. Ez éppen az volt, amikor Olga a fotelben pihenő férj takarója alá bújva próbálja felderíteni az önsajnálatról éppen durvaságra váltó férfit: siralmas az erőfeszítés, megható a nő reménykedése, megrendítő a kétségbeesett próbálkozás, nevetséges a kicsit gyerekes, kicsit erotikus gesztus, komikus a kép, a látvány, a szituáció. Egyszerre.

Tasnádi Csaba összeszedett négy színészt az ország négy tájáról, és a többek által támogatott, Nyitott Színház nevet viselő Alternatív Befogadó Program keretében (ez is a névhez tartozik), a Belváros kellős közepén megrendezte ezt a darabot. Helyzete úri: azokkal, akikkel akarta, tehát optimális szereposztást tudott összehozni. Lehet, hogy a program, az a bizonyos befogadó, tényleg alternatív, ez az előadás kicsit sem az.

Hacsak abban nem, hogy némi „szabadságszag" lengi be az estét, nem föltűnően, csak éppen hogy, ezen a hétköznapi előadáson valószínűleg csak én éreztem meg. Mit is? Tán azt, hogy tétje, izgalma volt a produkciónak, sikerül-e, megszületik-e ma is, mert ha nem, csak soká lehet megpróbálni újra, nem repertoárdarab. És az együttjátszók sem beszélhetik meg a holnapi - másik - produkció szünetében, ki mit rontott el előző este, mert nem ugyanannál a színháznál dolgoznak. Nem szabad rontani.

Ennek súlya a leginkább Mertz Tibor vállát nyomja. ő Sándor, aki mindvégig a színen haldoklik és lázad, és mindkettőt ráadásul legalább két szinten kell tennie. Egyrészt konkrétan - a szinte szobaszínháznyi térben tüdőbajost játszani, ez igencsak próbára teszi az alkotók ízlését, harákolni nem lehet egyvégtében, de kell azért néha, erősen és megrázóan; közben persze minden látható tünetet meg kell hagyni jelzésnek, hiszen nem kórismét, hanem színdarabot nézünk. Haldokolni - ez még mindig a konkrét szint-fizikailag is muszáj, rogyadozó lábakkal elbotladozni a kanapéig, de közben tisztán beszélni. Mertz színészi technikája jó, fizikai jelenléte fitt - meg tudja ezt csinálni. Haldokolni abban a másik értelemben, miszerint az élettől, a világtól búcsúzunk, nem önszántunkból, de bizonyos szempontból mégsem egészen akaratunk ellenére, és hiúk meg narcisztikusak lévén, még az ügylet lefolyását is uralni szeretnénk, egészen az utolsó pillanatig, amelyről csak remélhetjük, hogy nem lesz méltatlan - hát ez már nem pusztán színészi technika kérdése, és nemis konkrétfeladat. Ez a halál egy művész költői halála is, egy, az élet és halál abszurditását alkotói szempontból kedvtelve, „magánemberként" elborzadva szemlélő alkotóé. Akinek a lázadása egyébként valószínűleg abban áll, hogy az élet legbonyolultabb alapkérdését a lehetőség határáig megvizsgálva, környezetének szeretetből, együttérzésből, jóindulatból, valamint életösztönből kikevert viszonyulását némi ingadozással tarkított, valójában azonban igen rövid folyamatban szintén átlátva - eljut az elfogadásig. Mertz szempontjából itt erről az elsősorban magával folytatott küzdelemről és egy nagyon összetett figurának az életre - haldoklásra - keltéséről van szó, amelybe sikerül is belefogalmaznia megannyi, egymásnak ellentmondó, mégis többnyire együtt létező tulajdonságot. Az önzést - mi több, férfiönzést -, a gyengédséget, az önsajnálatot, az erőt, a méltóságot, a formátumot, a szűkölést, a bátorságot. Ez a Sándor alighanem az életerejével is tönkretenné a környezetét, megkeserítené például a felesége életét, de akkor azt lehetne mondani: megéri, megérdemli, akkora ember ő. Haldoklásával ugyanezt teszi-és ugyanazt provokálja. Csak éppen senki nem érdemli meg, amit kap. Mertz Tibor alakításának csúcspontja alighanem az a jelenet, ami-kor - tükörrel, tükör nélkül - öngyilkost játszik, pisztolyt tart a halántékára, a szája elé, a nyaká hoz. És bár a jelenet végtelenül komikus lehetne, mégsem az: Mertz úgy játssza, hogy bármikor, játékból, csak úgy, elsütheti a pisztolyt. Ezt a feszültséget ki is tudja tartani.

Molnár Judit játssza Olgát - és nem is tudom, van-e a magyar drámairodalomban még egy szerző, akinek a nőalakjait olyan nehéz életre kelteni, minta Füst Milánéit. Ugyanis nem egyszerűen „jó és rossz kevercse" ez az Olga sem, hanem benne a jó majdnem isteni - istennői -, a rossz egyenesen megátalkodott, pokoli. Vonz és taszít- pedig ő még viszonylag szimpla feladat, mondjuk, a *Catullus* Clodiájához képest. Molnár Judit hitelesen mutatja meg, hogy ez a férjét szerető asszony messzire, nagyon messzire megy az együttérzésben, a szeretetben, az odaadásban, miközben mindezt „felülüti" az életösztön, az élni akarás. Olga nem nagyon okos, de készséges. Lényének báját-amiért alighanem az író beleszeretett - forgatja fegyverként a halál ellen, mind kétségbeesettebben. Es mit sem tud arról a végtelen szakadékról, amely közöttük tátong, és a megértés, a felfogás hiánya mélyíti egyre.

Tini mama szerepére remek ötlet volt Pregitzer Fruzsinát hívni. Megérkezése vihart kavar az éppen elcsendesedő házaspár együttlétében. Pregitzer lendületesen, gyorsan és nagyon tudatosan adagolja ennek az asszonynak az összetett személyiségét: apró hátrálások és nagy előrenyomulások jellemzik útját. Sándorra formált joga - a régi viszony okán - elidegeníthetetlen, ugyanakkor érvényesíthetetlen is. Pregitzer feladata sem könnyű: a méltó ellenfelet és az elengedett méltó társat egyszerre kell megmutatnia, méghozzá egy alapvetően nem túl rokonszenves karakterben.

Es jó választás Bánffy György is, aki óriási rutinjával éppen azt teszi, amit kell: behozza ezt az infantilizálódott apát, aki a halál elől az életöröm megszállott kergetésébe menekül, és ennek érdekében felstilizál mindent, ami az útjába kerül.

Csanádi Judit díszletének részletei, a takarók, a lámpák, az üveg, a szőnyegek-mint már említettem - szépek, az egész pedig diszkrét, pontos. Ilyenek Schäffer Judit jelmezei is, tőle szokásosan harmonikus szín- és anyagvilágukkal, köztük Tini mama egyszerre ízléses és rikító fekete-piros, jellemző ruhájával.

Tasnádi Csaba vezetésével egy alkalmi csapat szépen, csendben letett a színpadra egy nagyon jó Füst Milán-előadást. Meg fogom nézni újra, még ha ritkán megy is.

Füst Milán: A lázadó (Budapesti Kamaraszínház, Alternatív Befogadó Program)
Dramaturg: Szokolai Brigitta h. *Díszlettervező: Csanádi* Judit. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit. *A rendezőmunkatársa: Szőcs György. Rendezte:* Tasnádi *Csaba. Szereplők:* Mertz Tibor, Molnár Judit, Pregitzer Fruzsi*na,* Bánffy György,

Mertz Tibor (Sándor) és Molnár Judit (Olga) (Koncz Zsuzsa felvétele)

MAGYAR JUDIT KATALIN

CSAPATJÁTÉKOS VAGYOK

BESZÉLGETÉS MERTZ TIBORRAL

Mertz Tibor 1985-ben végzett a Színművészeti Főiskolán. 1993-ban alapító tagja volt a Művész Színháznak, majd a Thália Színház néven tovább működő társulat tagja maradt. Három évad után úgy döntött, szabadúszóként folytatja pályáját. Ilyen minőségben először Füst Milán A lázadójának főszerepét alakította a Budapesti Kamaraszínházban.

- Lehet, hogy gonosza megjegyzésem, de az éle nem ön ellen irányul: az utóbbi három év alatt összesen nem láttam annyit színpadon, mint A lázadó *előadása alatt.*

– De láthatott volna Debrecenben, a *Szív Ernő estéje* előadásain. Egyébként a Művész, illetve a Thália Színházban valóban nem kaptam ekkora szerepet.

– *Hogyan jött létre ez a Füst Milán-előadás? A szereplők kerestek rendezőt, vagy pedig a rendező válogatta össze a színészeket?*

– Tasnádi Csaba hívott négyünket: Pregitzer Fruzsinát Nyíregyházáról, Molnár Juditot Győrből, Bánffy Györgyöt a József Attila Színházból és engem, már szabadúszóként. Az Alternatív Befogadói Program szponzorainak köszönhetően játszhatjuk az Asbóth utcai stúdióban az előadást, amelyhez a Budapesti Kamaraszínház biztosított helyet. Nekem nagyon tetszett a darab, bár kissé irodalmi ízűnek éreztem. Szerintem az előadás jóval gazdagabb lett annál, mint amit akkor gondoltam a műről. Ezzel nem a darabot minősítem, hanem a saját darabolvasatomat.

– *Nehéz feladatot jelenthet, hogy végig a színen maradva egy haldokló végóráit kell eljátszania. A komorságot azonban mulatságosan groteszk helyzetek oldják: például egy burleszkbe hajló, sehogy sem sikerülő öngyilkossági kísérlet.*

– Örülök, ha valóban sikerült megtalálni a tragikomédia előadása során a szívszorító és a kacagtató mozzanatok egyensúlyát. Nem volt könnyű. Meg kellett keresnem a figura mozgását például. Unalmas lenne, ha ez a tüdőbajos férfi állandóan egy helyben ülne vagy feküdne, ezért próbálkoztam azzal, hogy a szerzői utasítástól eltérően többször helyet változtatok. A szereplő környezete emiatt sem veszi annyira komolyan a helyzet súlyosságát. A figurában van önzés, önsajnálat, agresszivitás és tragikum egyaránt: hiszen beteg. Szinte még gyerek felesége valóban sok áldozatot hoz érte, de éretlen ahhoz, hogy ezt a helyzetet megértse. Mindegyik szereplőnek megvan a maga igazsága, de a beteg utolsó pillanataiban fellázad az értetlenség és az ostobaság ellen. Ez a vita és a megaláztatás is sietteti a végkifejletet. A legkényesebb feladatot az jelentette, hogy a meghalás pillanata ne váljék melodramatikussá.

– *Az előadáson ugyanakkor érződik, hogy felszabadult örömmel játszik, játszanak benne.*

– Nagyon jó részt venni ebben az előadásban, s ehhez a partnereimen kívül hozzájárul az a körülmény is, hogy rettenetesen szeretek stúdió színházban játszani. Úgy gondolom, hogy a színháznak ez a formája egyre fontosabb lesz. A kamaraszínházak azok a helyek, ahol még meg lehet élni egy ilyen katartikus, közösségi színházi élményt. Ennek a színháztípusnak inkább a filmhez van köze: a közönség, hatvan-hetven ember, a fizikai közelség miatt gyakorlatilag egy csupa közelikből álló filmet lát, élő szereplőkkel. A nagy nézőterű színháztermek inkább a cirkuszt igénylik. De lehet ott is jó színházat csinálni: volt szerencsém dolgozni olyan emberekkel, akik a szó jó értelmében vett cirkuszt csinálnak az előadásból, s ez nagyon kell a közönségnek.

– *Kire gondol konkrétan?*

– Például Tompa Gáborra, akivel most másodszor dolgoztam együtt. Először Gyulán találkoztunk Székely János Mórok című darabjában, legutóbb pedig a Thália Színházban, a Tartuffe-ben. Az utóbbi előadása commedia dell'arte eszközeit is felhasználva nagyon széles gesztusokra épül, erőteljes váltásokra, szélsőséges megoldásokra törekszik - de a darabot bontja ki, annak keresi meg a szélsőségeit, nem annak ürügyén csinál valamit.

– *Vannak, akik blöffnek érzik a* Tartuffe *előadását.*

- Ezzel a véleménnyel nem tudok mit kezdeni. Én nagyon szeretem ezt az előadást, és úgy érzem, hogy a közönség is. Múltkoriban megszólított egy bácsi, és elkezdte sorolni, hogy élete négy legnagyobb élményét egy focimeccs, egy bokszmeccs és két színházi előadás jelentette: a *Szerelem,* ó! a Vígszínházban és a mi *Tartuffe*-ünk. Számára ez káprázatos előadás volt, ő nem érezte blöffnek.

Nem akarok ebbe túlságosan belemenni, de véleményem szerint a Művész, illetve a Thália Színház teljesítményét a kritika egyáltalán nem méltányolta. A társulat minimális elismerést, dicséretet kapott - mindenesetre keveset ahhoz képest, amennyi értéket létrehozott. Nyilván volt valamilyen ellenállás, ellenérzés a színházzal szemben; talán valami ellenében jöttünk létre, talán rossz hangvétellel. De az nevetséges, hogy *A nagybácsi álma* például milyen hihetetlenül rossz kritikákat kapott közvetlenül az előadás után, majd az évad végére legendává vált. A kritikával ezért is nem tudok mit kezdeni, mert sejtem, hogy mit miért írtak. Egyes színházaktól elfordulnak, mások felé odafordulnak - szóval ilyen *fordulásokat* látok.

– *Milyen volt ez a három évada a* Művész, *illetve a Thália Színházban?*

– Most kezdtem valóban jól érezni magam a társulatban, amikor elmegyek. Mostanra kerültem sokakkal igazán emberi kapcsolatba. Zárkózott vagyok, nem tartozom azok közé, akik harsányan, frappánsan és könnyen nyilvánulnak meg. Ezért is nehezebb kapcsolatot teremtenem,

Mertz Tibor A lázadóban
(Koncz Zsuzsa felvételei)

ha nem figyelnek rám. Az kevés, hogy én kíváncsi vagyok valakire.

– *Ezek szerint úgy érezte, hogy nem kíváncsiak önre?*

– Eleinte úgy. Lehet, az a természetes, hogy mindenki megcsinálja önmagát, és ebből lesz aztán egy együttes. De erre van egy focipéldám: a világválogatott, bármilyen nagy egyéniségekből áll, nem szokott győzni. En csapat-párti vagyok. Azt gondolom, egy csapatnak meg kell tanulnia együtt élni, együtt gondolkodni. Es ez nem megy anélkül, hogy ne tudnák egy-másról, adott helyzetben a másik miként reagál, mire érzékeny, mitől borul ki, mi az, amit szeret.

- *Nagyon jónak találom a hasonlatot. Én végig azt éreztem, hogy ezek a sztárok ugyan nagy egyéniségek, de az egyénekből nem vált igazi csapat.*

– Ez sem igaz így. Azért remek együttes munkák is létrejöttek. A sztár kifejezés önmagában nem elég pontos. Ezt a szót olyan emberre is használjuk, aki szakmailag nem annyira jelentős, viszont nagyon népszerű. Itt nem erről van szó. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a társulat nagyon nagy formátumú színészekből állt. En csak azt gondolom, hogy az általam hiányolt csapatszellem *számomra* nem alakult ki. Illetve mostanra, mintha kialakult volna...

– *A bajok hozták össze a társulatot?*

– Nem is azok, inkább a három év...

– *Szóval kell egy csapat...*

- Nekem megadatott az életben néhány csapat, igazából kettő, ami nagyon fontos volt. Az egyik a szolnoki színház társulata, amelyben hat évet töltöttem, a másik pedig - még előtte jó pár évvel - a Népszínház stúdiója, ahol tizennyolc évesen játszhattam az Ács János által rendezett *A tavasz ébredésében.* Ez a két társaság bennem valahogy összekapcsolódik, nem is tudom, hogy ki volt csak stúdiós és ki az, akit Szolnokról ismerek. Kialakult egy fantasztikus baráti kör: több, mint egy évtizede, a mai napig nagyon szoros összetartozás van köztünk. Ekkor, még a főiskola előtt szereztem a színházról az első benyomásokat: először mentem be például színházba hátulról, a művészbejárón. Es olyan jól éreztem magam, azt hittem, ez az egész pálya ilyen fantasztikus. Hát nem egészen az.

– *Hogyan került végül Szolnokra, hiszen a főiskola után a József Attila Színház tagja lett?*

- Iglódi István, a József Attila Színház akkori főrendezője volta zenésmesterség-tanárunk, így már gyakorlaton is ebben a színházban voltam, s nagyon korán felajánlották a szerződést. Nehéz volt eldönteni, elfogadjam-e; úgy éreztem, nekem vidékre kellene mennem, mivel még van mit tanulnom, és ezért sokat és sokfélét akarok játszani. Végül mégis odaszerződtem, s kaptam is egy fantasztikus lehetőséget: eljátszhattam *A fél-*

kegyelmű Miskin hercegét, ami túl azon, hogy hatalmas feladatot jelentett, azzal az élménnyel is megajándékozott, hogy dolgozhattam Törőcsik Marival. Lenyűgözött a szakmai tudása, más-részt az a szeretet, ahogy velünk, fiatalokkal bánt. Nagyon jó vele egy színpadon létezni.

A József Attilában aztán eljátszottam még néhány kisebb szerepet, de továbbra is motoszkált bennem, hogy vidékre kellene szerződnöm. Tóth Jocó, akit még *A tavaszébredése* kapcsán ismertem meg, elhívott egyszer Szolnokra. Körülnéztem, és nagyon megtetszett a hely. Annál is inkább, mert izgalmas dolog egy teljesen új színház alakulásában részt venni, hiszen Schwajda György akkor, 1985-ben lett ott igazgató. Nekem az lesz a jó - gondoltam akkor -, ha mindennap színházban dolgozom: próbálok és játszom. Hát ez valóban így is lett: miután odaszerződtem, tényleg mindennap próbáltam és játszottam. Volt olyan évem, amikor örülhettem, ha havonta egy szabadnapom volt.

- *Szolnokon tehát úgy érezte, hogy csapatban van, és odafigyelnek a munkájára?*

- Szolnok az első pillanattól kezdve erről szólt. A csapat is megvolt, s éreztem, hogy Schwajdának a színész a legfontosabb. Méltó körülményeket teremtett számunkra anyagilag is, szakmailag is. Kockáztatni is mert: sok ember hirtelen olyan szerepeket kapott, mint azelőtt soha. Es ha netán az elsőt nem sikerült megoldania, akkor is kapott további lehetőséget. Mert a színháznak nem az az érdeke, hogy mindig tutira osszon, hanem az, hogy színészeket, társulatot neveljen ki magának. Különben nincs utánpótlás.

- *A várakozása mindenesetre bejött, mert a* Mágnás Miskától a Doktor Zsivágóig *mindenben játszott.*

- Még Erzsike is voltam a Liliomfiban... Játszhattam sok főszerepet és számomra nagyon fontos epizódszerpeket is. Sorolhatnám egyiket a másik után, de nem teszem, mert úgy érzem, kihagynék valamit. Az egyik legnagyobb élményem talán az volt, hogy a Száz *év magány* előadásával még Bogotában is vendégszerepeltünk a társulattal.

– *Az igazgatóváltás után nem sokkal eljött Szolnokról, de évad közben máris szerződtette az Arany Jánosi Színház.*

– Egy hónap híján egy évadot töltöttem ott. Nagyon hálás Vagyok Meczner Jánosnak, hogy odahívott. Azt hiszem, Ács János szólt az érdekemben, akihez - mint már említettem - az első színpadi szereplésem fűződik. Egészen furcsák és sorsszerűek kettőnk találkozásai: amikor le-mentem Szolnokra, első nagy szerepemet, Ottót, az Ács rendezte *Bánk* bánban játszottam, és ami-kor eljöttem Szolnokról, első szerepem Edgar volt -Ács János *Lear királyában.*

– *Nem érezte magányosnak magát, amikor hat év után egy új színházba csöppent?*

– Már dolgoztam az előző évben a színház stúdiójában, a Kamondi Zoltán-féle *Szentiványéji* állomásban. Ismertem a helyet, és nagyrészt olyan fiatalok vettek körül, akiket még a főiskoláról ismertem. Az Arany János Színház társulata nem sztárokból állt, és ettől a csapatszellem sokkal erősebb volt. Nem akadt annyi színházon kívüli elfoglaltságuk, ezért sokkal inkább ráértek

egymással törődni, és ez rettentő sokat használt az előadásoknak is. Olyan volt, mint Szolnokon, ahol nagyon megszoktam, hogy a munka a klubban is folytatódott. Együtt voltunk, és valahogy mindig mindenről az jutott az eszünkbe, amin éppen dolgoztunk. Gyakorlatilag a szabadidőnk is a színházról való közös gondolkodással telt.

- 1993-ban csatlakozott a Művész Színház társulatához. Mi lehetett az oka, hogy kevés szerepelhetőséget kapott, holott Schwajda György, egykori szolnoki igazgatója az első évadban tagja volta színház vezetésének?

- Nyilván másokban jobban hittek, mint bennem. Ez nem volt merénylet a tehetségem vagy a színészi kvalitásom ellen. Egyszerűen olyan szakmai színvonalú színészek voltak ott, akikre bőven lehetett repertoárt építeni. Ezzel szemben engem nem nagyon ismertek, vagy nem fedeztek fel azok, akik a szerepeket osztják. Tudtam, hogy egy darabig nem is álmodhatom arról - illetve álmodni persze lehet-, hogy komolyan labdába rúghatok. Aztán teltek az évek, s már a reményt is elvesztettem, hogy gondolkodnának bennem.

– Most érezte úgy, hogy-bár a színházépületétől megfosztott Thália társulata valahogy mégis együtt marad - menni kell? Fellázadt?

– Nagyon rossz ez az időpont, lelkiismeret-furdalásom is van miatta, mert olyan, mintha cserbenhagynám őket. De úgy gondolom, hogy a társulat nem fogja nagy kárát látni. A *Tartuffe-öt* továbbra is játszani fogom velük. Összesen annyi a veszteség, hogy valaki mégiscsak elment. De most önzőnek kell lennem, mert szeretném szabadúszóként kipróbálni magam.

– Ez egzisztenciálisan is nagy kockázat...

– Persze. De hát színész vagyok, játszani akarok. Tudom, hogy közhely, de magam is tapasztalom, hogy veszélyes a helyzet: társulatok szűnnek meg, egyre nagyobb lesz a túlkínálat színészből, a munka viszont egyre kevesebb. Ugyanakkor a színészválasztás tökéletesen mechanikus: akiket már megszoktak, azok könnyebben kapnak munkát. Engem pedig - harmincöt évesen - még alig ismernek.

- Felkészült az önmenedzselésre?

– Hát... ez még nem az erősségem. Tudom, hogy ostobaság, de én nem tudok csak úgy odamenni: szóljanak, ha van valami szerep. Úgy gondolom, hogy ha észrevesznek egyszer-kétszer, akkor azt fogják mondani: hopp, itt van, tessék, megpróbáljuk... De egyáltalán nem félek, szabadúszóként mertem már visszaadni is szerepet. Nem akarok mindent elvállalni csak azért, mert ráérek, vagy mert szükségem van munkára.

– Ennyire biztos önmagában?

– Nem. Nekem alapállásom a kételkedés. Mindenben. Egyszer nagyon „eltalált" egy mondat a *Tizenkét dühös* emberből: miután az egyik esküdt bebizonyítja tizenegy másik ellenvéleménnyel szemben, hogy a vádlott nem bűnös, megkérdezik tőle, tényleg hisz-e a fiú ártatlanságában. S ez az ember azt válaszolja: nem - de mi van, ha tényleg az? Számomra ez kulcsmondat. Ha valami biztosnak látszik, akkor is úgy érzem, hogy mi van, ha... De amikor szírtpadra lépek, tudnom kell, miért megyek oda. Bíznom kell az elvégzett munkában, hinnem kell a szerepemben, az előadásban s az alkotótársaimban. Ezeknek kell biztonságot adniuk. A próbák és az előadások után feltörő kételyeimet azonban hasznosnak érzem. Nincsenek biztos megoldásaim, az eszközök gyűlnek valahol, de nem vagyok kifejezetten eszközhalmozó színész.

– A szabadság most egyedüllétet is jelenthet.

– Remélem, leszek még csapattag. Addig pedig maradnak *A lázadó* együtteséhez hasonló szabadcsapatok.

RÓNA KATALIN

SZABADSÁG ÉS MERÉSZSÉG

BESZÉLGETÉS SZIKORA JÁNOSSAL

A hogy előhúzom az egykor volt hetilapból kitépett oldalakat, tekintetében kíváncsisággal elegyes mosoly villan. S tán egy pillanatra az emlékezésé is: milyen rég volt! „Hadd fussam át először!" Hát persze, azért hoztam magammal, hisz úgy gondolom, hogy amiről akkor, a nyolcvanas évek harmadik harmadában beszélgettünk, az ma is - már megint?, még mindig? - érvényes. S hogy menynyire?

– Épp ezzel a gondolattal kezdtem Szegeden az évadnyitó társulati ülést - mutat a Musil-idézetre. - Nem emlékeztem rá, hogy erről máskor beszéltem volna, pedig mindig foglalkoztatott. Es azt hiszem, ma éppúgy érvényes, mint akkor volt: „Olyan régi-óban élünk, ahol annak vannak történelmi hagyományai, hogy az emberek mást csinálnak, mint amit mondanak, és mást mondanak, mint amit gondolnak."

-Akkor arról beszélt, hogy nálunk az efféle színháznak vannak hagyományai: beszél valamiről, és közben másra gondol, s mindenki tudja, hogy ez így van... Vajon most hogy állunk ezzel?

– Sokszor megkérdezik a rendezőtől, a színigazgatótól, milyen színházat akar csinálni, mit akar a színháza. En úgy gondolom, először nem ezt kell tisztázni. Erre a választ úgyis ösztönösen adja meg a színház, az előadás. Az első kérdés, amit tudatosan föl kell tennünk és aztán megválaszolnunk: *hol vagyunk? Ezt a* mi két beszélgetésünket egész világ választja el egymástól. Akkor egy összeomlóban lévő világrend végén voltunk, most egy formálódó, tapogatózó világ kezdetén beszélgetünk. A helyszín ugyanaz, nagyjából a szereplők is azonosak. Es mégis mások. A musili mondat pedig még mindig érvényes. Egyszerűen azért, mert a szocializmus - ma már világosan látjuk - éppoly alattomosan működött, minta hirosimai atombomba. Néhány százezer embert elpusztított, de igazi áldozatok azok a további milliók, akiknek a szervezetébe beépült, hogy lassan rohassza őket, hogy csak évtizedek múltán pusztuljanak el. Hiába robbant föl a régi világrend, itt generációk testébe-lelkébe épültek be ennek a rendszernek az embert rohasztó mikrobái. És ma is működnek. Még sokáig működni fognak. Sohasem felejtem el azokat a képsorokat a televízió Híradójában, az emberek föllélegezve, boldogan mosolyogva integettek a távozó orosz katonák után. Most meg szinte nosztalgikusan gondolnak azokra az időkre, amikor itt voltak. No, nem a jelenlétük hiányzik, csak az a tudat, hogy volt kire fogni, miért mennek rosszul a dolgok. Nyugodtan azt lehetett mondani, bezzeg minden másként lenne, ha nem volnának itt. Es mégsem lett minden jobb. Hogy miért? Mert változatlanul itt maradtak. Bennünk. Az emberek-ben. Es még nagyon sok időre van szükség ahhoz, hogy kimosódjék az emberekből a félelem, a politikai megnyomorítottság érzetének összes létező kompenzációja. Nos, ez a felelet a hol vagyunk kérdésére.

– Tehát az ön szerint legfontosabbra. Íme, itt vagyunk, s szavaiból úgy érzem, ez az ittlét határoz meg mindent: a művészi választásokat, az emberi és szellemi kapcsolatokat.

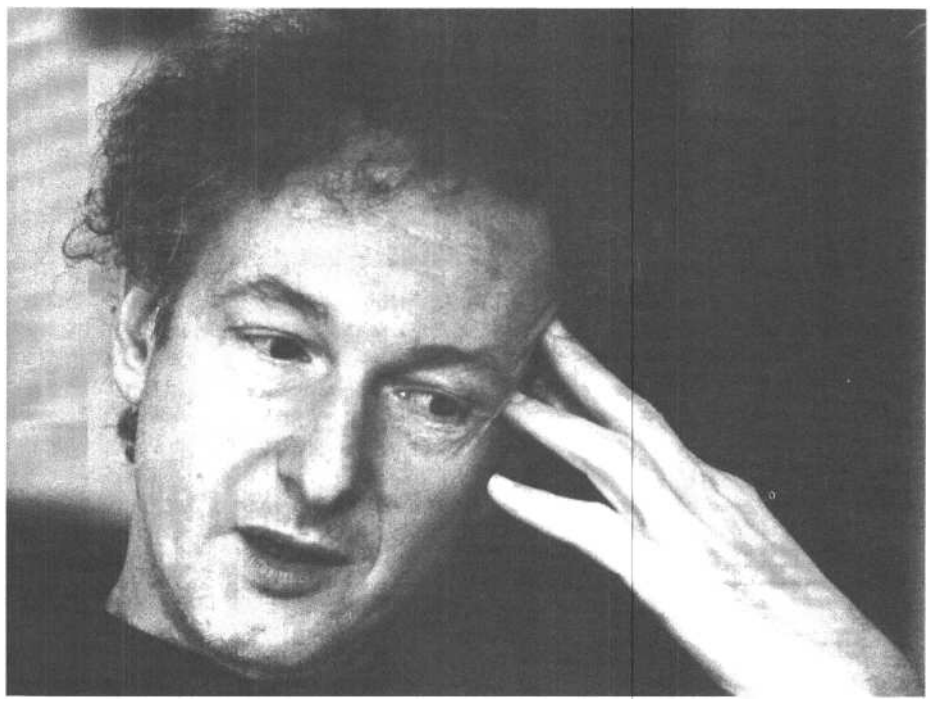
– Tulajdonképpen igen. Szinte ösztönösen határozza meg az ember darabválasztását, de igazából az emberi választásokat is. Évekkel ezelőtt voltam olyan naiv, hogy jelentkeztem a Nemzeti Színház pályázatára. Akkor többen föltették a kérdést, hogy milyen Nemzeti Színházat képzelek el. Én meg untam állandóan ugyanazokat a sablonokat emlegetni. EngEm inkább az érdekel, mi az a plusz, amit műészi hittel zászlóra lehet tűzni...

– Azért örülő külön, hogy erről beszél, mert alig néhány hónapja a Magyar Nemzet rovatvezetője akkori beszélgetésünkből mesteri kézzel, anélkül, hogy előre szólt Volna, kihúzta a Nemzeti Színházra vonatkozó részleteket.

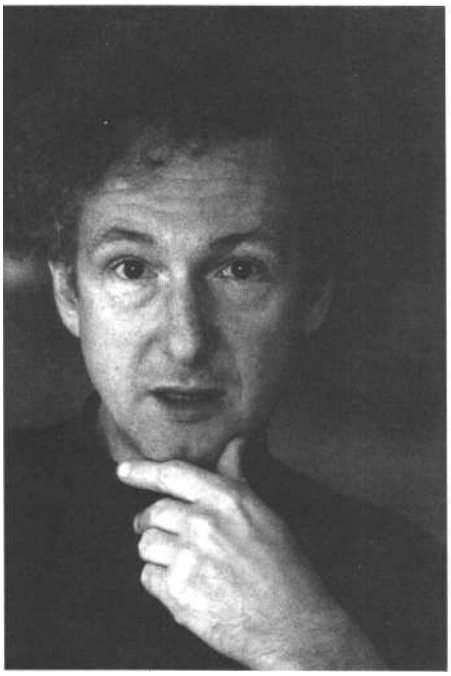
– Akkor úgy gondoltam, hogy a *szabadság és a merészség* színházának képzelem a Nemzetit. Csak később döbbentem rá, hogy mennyire elrugaszkodtam a valóságtól. Hisz először a szabadság és a merészség országát kellene megteremteni ahhoz, hogy ilyen Nemzeti Színház létrejöjjön. Hogy is hihettem, hogy előbb lehet megteremteni a szabadságot és a merészséget a színházban, mint az országban! Aztán eltelt néhány év, s úgy éreztem, elképzelésem mégis megvalósulhat. Kicsiben, mintegy modellezve e nagyszabású eszmét: Pécsett, a Nemzeti Színház mellett működő kamaraszínházban. Annak a színháznak a szabadság és a merészség lett a vezéreszméje.

– Valójában mit jelent, túl a szavak első értelmén, ez a színházi eszmény?

– A művészet számomra az az ideológiáktól mentes szellemi közeg, ahol az ember az „univerzum polgárának" érezheti magát - ahogy Pilinszky megfogalmazta. Az univerzum a nyitottságot jelenti, az el nem apadó folyamatos kísérletező kedvet, az örök nyitott kíváncsiságot. Csupa olyan tulajdonság ez, amelyet születendő gyerekként örökségül hozunk egy másfajta létből, az öröklétből;



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette



s ezt az örökséget azután az emberek többsége, mire felnő, elherdálja. Jellemző módon a pécsi kamaraszínháznak a bérleteit is róluk, az „univerzum polgárairól" neveztük el. Pilinszkyről, Kondor Béláról, Bódy Gáborról, Szentkuthyról. Egy évig létezett ez a színházi műhely. És korunkban tipikus módon nem a rendőrség tiltotta be, nem párt üldözte, egyszerűen a középszerű ízlés szüntette meg.

– *A színházi műhelyt meg lehetett szüntetni, de az eszményt aligha.*

- Magamban még mindig nem mondtam le róla. És biztos vagyok benne, hogy a szabadság és merészség színháza egyszer létrejön...

– *Talán Szegeden...*

– Személyes kudarcnak érezném, ha nem így lenne. Csakhogy ezeket szellemi értelemben föl kell építeni. S ez nem azonos egyetlen sikeres vagy sikertelen évaddal. Hosszú évek kemény munkájáról van itt szó. Szegedre három évre szerződtünk, ez talán elég lesz az alapozáshoz.

– *Valamikor úgy mondtuk, egy színháznak, egy társulatnak négy évadra van szüksége ahhoz, hogy igazán megmutassa önmagát.*

– Legalább. Komoly színházi műhelyek példája mutatja - gondoljunk csak Kaposvárra, Szolnokra, a Katona József Színházra -, hogy hat-hét évbe telik, mire összecsiszolódik egy csapat, mire a színház valóban önmaga lesz. És akkor még nem beszéltünk az egymást keresés, a tapogatózás megelőző idejéről. Ritkán adatik meg ennek az esélye. Mostanában hozzá kell szoknunk, hogy nagy csinnadrattával temetünk színházakat, társulatokat, amelyeknek nem sikerült talpon maradniuk, de hát ezt végül is meg kell szokni, ez a világ természetes rendje.

- *Valóban az lenne, ha a temetetteknek megadatott volna a négy vagy akár a hét esztendő... Pályafutása alatt eltöltött valaha is ennyi időt egy társulattal?*

– Nem. Soha.

- *Miskolc, Győr, Eger, a Vígszínház, Pécs, Szolnok - megannyi útjelző tábla. Hol töltötte a legtöbb időt?*

– Talán épp a Vígszínházban.

– *Különös. Főként, ha arra gondolok, hogy akkoriban a Vígszínházat föltétlenül a konveniconális teátrumok skatulyájában tartották számon. Vajon bizonyítani akarta, hogy mást és másként is lehet ott csinálni, vagy egyszerűen úgy érezte csaknem egy évtizedes vidéki hadakozás után, hogy ebben a színházban elég, ha „csak" rendez, ha nem terheli a vezetés felelőssége?*

– Valóban, sok viharos esztendő utána Vígszínház nyugodt kikötőnek tűnt. Nem nyomasztott a színházvezetői kényszer. Túlságosan belefáradtam az évek óta tartó küzdelembe, s úgy véltem, ideje végig-gondolni a helyzetemet. Elhittem: szükség van rám a Vígszínházban, és biztos voltam benne, hogy a nyitottság eszménye nem csak egy irányban érvényes.

– *Aztán, talán váratlanul, de a Vígszínháznak is búcsút mondott. Mégsem találta meg ott a helyét, vagy az örök nyughatatlanság vitte tovább?*

– Konkrétan egy darab volta kiváltó ok. Eletemben először darabírásba fogtam. Találtam egy történetet, nekiláttam. Es ez nem volt más, mint A *varázsfuvola* létrejöttének históriája, egy mű születésének, két művész barátságának a története. Ez lett a *Legenda A varázsfuvoláról.* A Vígszínházban nem tetszett. Szolnokon Schwajda György másképp látta. Így a Szigligeti Színházban rendeztem meg Garas Dezsővel a főszerepben. Ez akkor ko molyan gondolkodóba ejtett: miért van az, hogy ha én valamit nagyon őszintén a magaménak érzek, azt Szolnokon csinálhatom meg és nem a Vígszínházban? Ahogy a *Doktor Zsivágó sem* kellett, az az előadás, amelyet máig is pályám egyik legfontosabb állomásának tartok. A Szigligeti Színház játszotta el először. A Vígnek az sem tetszett, pedig szerettem volna ott megrendezni. Aztán Vámos Lászlónak mégiscsak jó volt a Nemzeti Színházban... A Vígszínház kapcsán egyértelmű sikerként *Az ügynök halálát* szokták emlegetni, az az előadás valószínűleg tényleg megérintett mindenkit, de már Kárpáti Péter drámájának *(A folyón át a fák közé...)* rendezésével konfliktusba keveredtem. Valahogy elfogyott a levegőm, elfogyott iránt a bizalom... Es ezt, visszanézve azokra az évekre, csak azért tartom furcsának, mert azóta az enyémeknél sokkal hajmeresztőbb kísérletekre volt pénz, lehetőség.

Még az első évadban történt egy mozzanat, amelynek akkor nem tulajdonítottam különösebb jelentőséget, csak utólag, visszagondolva látom, hogy már abban benne volt a lényeg. Az *ügynök halálában* van egy jelenet, amikor a fiú összetűz az apjával, fölborítja az asztalt, és azt kiabálja: *„Basszátok meg az üzleti világot!" Az* angol eredetiben így van: *Fuck the business world! A* magyar fordítás ennél enyhébb: *A fészkes fene* essen abba az üzleti világba! - mondja. Mi visszaállítottuk az eredeti változatot. Marton László megnézett egy próbát, s amikor meghallotta, hogy mit kiabál a színész, azt mondta: gyerekek, ez így túl durva, maradjon csak, ahogy volt. Akkor még új voltam, nem akartam vitatkozni, nem is éreztem túlságosan fontosnak a dolgot, ráhagytam. Attól kezdve Hegedűs D. Géza estéről estére „fészkes

fene essennel" borítgatta az asztalt, s mindenki szépen megnyugodott...

– *Különös hasonlóságot érzek, persze más-más szituációban, a vígszínházi búcsú* és a *pécsi szükségszerű távozás között. Mintha ismétlődnének a helyzetek.*

- Túl vagyok rajtuk, mögöttem vannak.

– *Annak idején Nagy Lászlót idézte: „S dúlt hiteknek kicsoda állít káromkodásból katedrálist?" S hozzátette: a színpadon is katedrálist kell építenünk, és ha az előadás valóban katedrális, a szónak szent és tiszta értelmében, akkor nem baj, ha téglái szennyből* és *sárból valók. Vajon ma is így gondolja?*

– Minél jobban múlik az idő, annál inkább így gondolom. A mai idő egyre kevésbé kedvez a művészetnek, a művészeknek. De valahogy úgy vagyok vele, minta Rubljov harangöntője. A mesterséget tudni, fogásait őrizni kell. Lehet, hogy nagyon sokáig nem épülnek templomok, nem öntenek ha-rangot, de mégiscsak érteni kell hozzá, valakinek tudnia kell, hogyan is kell harangot önteni. Lehet, hogy egész életünkben egyetlen harangot sem önt-hetünk, de a tudást át kell adni, örökül kell hagyni minden fortélyát, mert majd eljön az idő, amikor valakinek mégiscsak megadatik a harangöntés lehetősége. Így van ez a szellem katedrálisával is.

– *A múló idő a saját idejét vagy a világét, a korét jelenti?*

– Nem csak az enyémet. A történelem idejét.

– *A katedrális alapköve sem került még a helyére?*

- Nem adtam fel ezt az eszmét, és egyáltalán nem vagyok pesszimista. Különösen nem, ha arra gondolok, hogy vannak emberek, nem is kevesen, akikben hihetetlenül nagy és kiirthatatlan a színház iránti ambíció. Es amikor a politika felelőtlenségét és a köztisztviselők cinizmusát látom, amellyel a kultúrát kezelik, mindig azokra a kialvatlan, csóró gyerekekre gondolok, akiknek ugyan nem csipog a zsebében Westel telefon, és mégis megtalálják a „kapcsolatot" egymással. Gyakran látom bennük magamat, ahogy elkezdtem ezt az egészet. Es pontosan tudom, hogy a jövő színházát ők fogják föl-építeni.

– *De addig* legalább *meg kell tudni őrizni azt, ami van.*

– Milyen furcsa, hogy húsz évvel ezelőtt úgy gondoltam, jó lelkiismerettel a színházban csak egy dolgot lehet: *rombolni.* Ma azt hiszem, jó lelkiismerettel csak építeni szabad. Mert más előjelűek a társadalmi erők. Régen a társadalmi establishmentnek egyetlen célja volt: mindent konzerválni. Ezért éreztem progresszívnek minden kultúrterrorista akciót. Mára tökéletesen megfordultak az erővonalak. A társadalmi establishment a kultúra gátlástalan gazdasági szétzúzására rendezkedett be.

– *Es micsoda iszonyú cinizmussal hajtogatja a piac követelményeit.*

- Épp ezért, aki ebben a korszakban a kultúrterrorizmust választja, az ő malmukra hajtja a vizet, s akarata ellenére konzervatívabb, mint képzelné.

– *Mit takar a kultúrterrorista fogalma?*

– Szerintem kultúrterrorista az, aki fölrobbantja az intézményt, fölrobbantja a játékszabályokat, és természetesen fölrobbantja saját magát is.

- *Valóban volt idő, amikor a progresszivitást a rombolás jelentette?*

– Volt egy időszak, amikor abból, amit a színházról képzeltem, és persze képzelek ma is, nagyon sok minden megvalósult. Abban az időben engedték be az amatőr mozgalmat a kőszínházakba: Paál István, Ács János színházára gondolok, utóbb jött Csizmadia. Akkortájt kezdtem el én is dolgozni. Azok az előadások egészen másfajta világnézetből fakadtak, mint amit nálunk megszoktak. A mi Mekkánk Wroc3aw volt. A kocsmák, az egyetemi klubok, ahol reggelig együtt voltunk, beszélgettünk, vitatkoztunk. Es micsoda hangulatuk volt azoknak a hajnalban megismételt előadásoknak! Mintha egy másik világban éltünk volna, mintha másik világból érkeztünk volna. Aztán elmúlt az is. Egyszerre csak nem lett másik világ. Csak egyetlen világ létezett, aminek volt egy ilyen oldala meg egy olyan...

De azt hiszem, amiről most beszélek, az nem más, mint a fiatalság elvesztése. Minden fiatal azt hiszi, hogy egy másik világban él, aztán, amikor elmúlik a fiatalság, akkor látja csak, hogy az a másik talán nem is létezik. Persze azért valami volt, valaminek lennie kellett, élettel teli volt az a kor. Annak kellett lennie, hiszen azok nélkül az energiák nélkül nem következhetett volna be a hetvenes években a színház megújulása.

– *Azt hiszem mégiscsak arról van szó, hogy fiatalságunk évet egy különös, változó történelmi idővel estek egybe.*

– Persze, csak hajlamosak vagyunk ezeket a kérdéseket generációs dimenzióban nézni. Es én magamban most is azt képzelem, hogy újra létezik egy Wroc3aw, csak talán mi nem tudjuk. Jó lenne, ha lenne. Szomorúvá tenne, ha bizonyosan tudnám, hogy nincsenek olyan helyek, ahol úgy lehet-nek a mai fiatalok, ahogy mi voltunk egykor.

– *De hát lehet, hogy az a világ tényleg véget ért, s most másfajta világban, másfajta körülmények között kell* megtalálni *az embernek a helyét.*

– A világ egy kicsit véget ért... mindannyian érezzük, s valóban nem csak azért, mert már nem vagyunk fiatalok Proust írja, s ez most nagyon érvényesnek tűn k: sajnos nemcsak az emberek öregszenek, hanem a városok, az utcák, a házak is.

– *Korábbi találkozásainkkor sohasem titkolta: a színházat olyan „társasjátékként" éli, amelyben nagyon fontosak a társak, azok, akikkel együtt dolgozik, akikkel együtt gondolkodik.*

– Ha visszagondolok utam fontos pillanataira, mindig nagyon sok embert látok magam körül, s mindig akkor éreztem magam gyöngének, amikor légüres tér vett körül. Mindig pontosan tudtam, nem elég a megszállottság. Katedrálist nem lehet egyedül építeni. S úgy gondoltam, most már addig nem vágok bele újabb „építkezésbe", amíg nincsen megfelelő, azonos eszményre szövetkezett csapatom. Most úgy érzem, megvalósulhat, amit elképzeltem. Hogy jól választottam-e, hogy a Sors jól keverte-e a kártyát, még nem tudom. De biztosan nem vállaltam volna a Szegedi Nemzeti Színházat, ha nem éreznék magam mellett társakat.

BÁBFESZTIVÁL BELGIUMBAN

A genti Europees Figurenteatercentrum
1997. július 20. és 27. között rendezi meg ötödik nyári bábművészeti fesztiválját,
az International Puppetbuskersfestival 1997-et.

A rendezvény egyike a legnagyobb európai szabadtéri bábfesztiváloknak. Műsorán legalább tíz ország több, mint huszonöt társulata vagy szóló bábművésze mutat be több, mint kétszáz előadást, amelyek legtöbbje először látható Belgiumban.

A fesztivál díja a Luk Vincent-prijs nagyon fontos a résztvevők számára mert már bebizonyosodott, hogy afféle útlevélként szolgál más nemzetközi fesztiválokra. A díjat a múltban olyan társulatok kapták meg, mint a Bouldegom (Franciaország), a Green Ginger (Anglia), a Fundus (Németország), a Credo (Bulgária), a Diego Stirman (Argentina-Franciaország) és a Zwei Hände (Bulgária-Németország).

A genti fesztiválok (a Figuero és az International Puppetbuskers festival) közismertek jó szervezésükről, vendégszeretetükről és változatos összetételű közönségükről, amelyben egyaránt megtalálhatók gyermekek és felnőttek, a bábszínház nemzetközi szakemberei és újságírók.

A műsort Freek Neirynck, az Europees Figurenteatercentrum fő koordinátora állítja össze. Mint a genti telephelyű Teater Taptoe művészeti vezetője, társulatával számos országot és nemzetközi fesztivált felkeres, és a helyszínen válogat a kínálatból.

A műsor összeállítója azonban fenntart helyeket olyan társulatoknak, amelyek dokumentáció, fényképek és videofelvételek segítségével mutatkoznak be. A videofelvétel lehet amatőr munka is, csak az a fontos, hogy az ajánlott előadást, illetve előadásokat a maguk teljességében rögzítse.

Azok a társulatok vagy szóló előadóművészek, amelyek, illetve akik részt szeretnének venni az Europees Puppetbuskersfestival 1997-en, küldjék el anyagukat a lehető leghamarabb a következő címre:

Europees Figurenteatercentrum, c/o Freek Neirynck, Trommetstraat 1, B-9000 Gent.
Az anyag elküldése után legkésőbb két hónappal választ kapnak.

MANDARINOK FESZTIVÁLJA

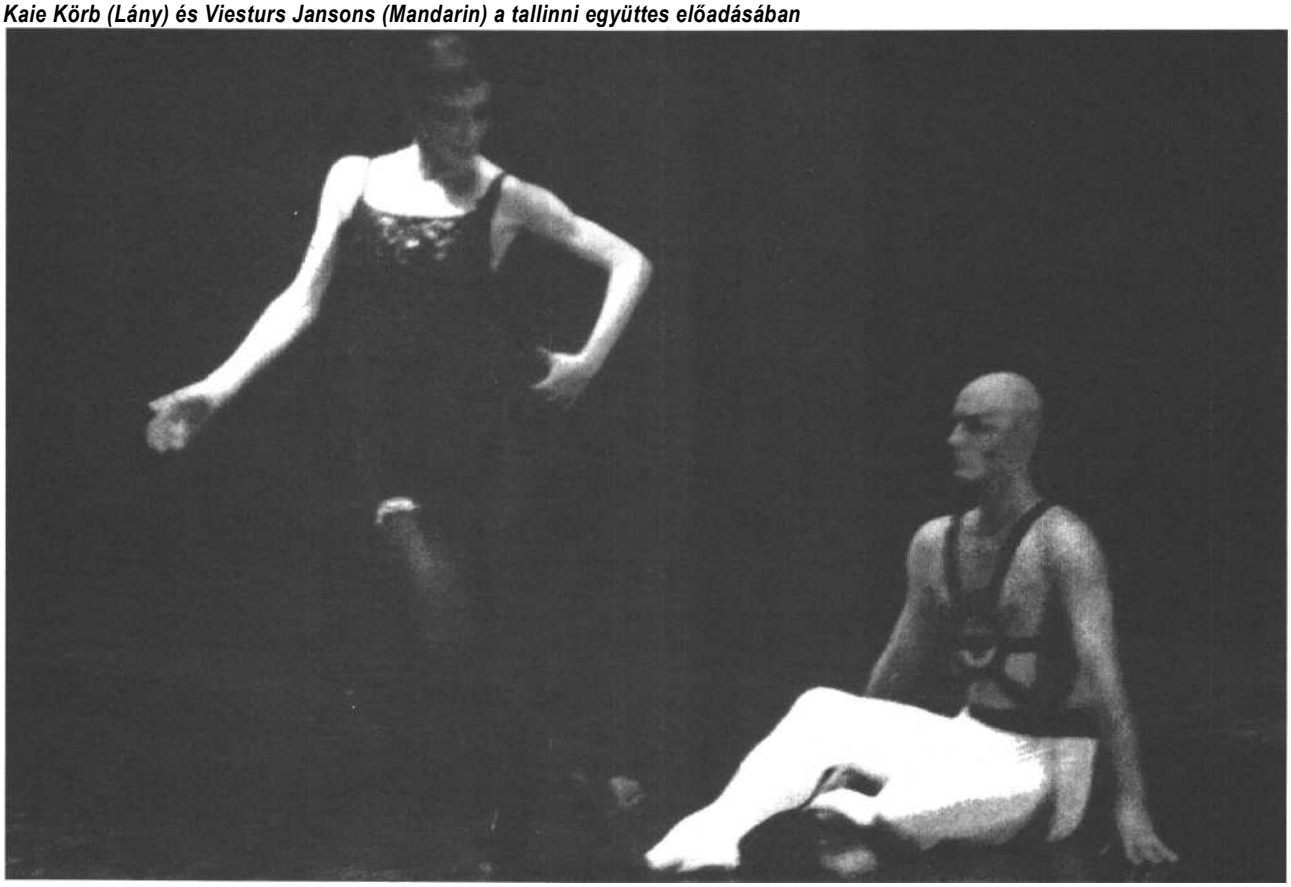
GINK KÁROLY KÉPRIPORTJA

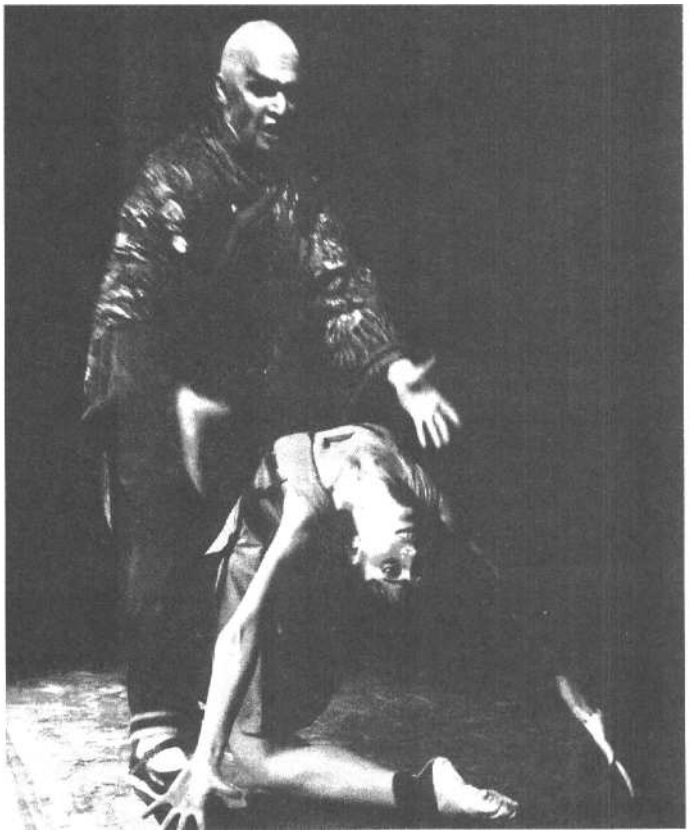
Szakály György (Mandarin) és Péntek Kata (Lány) Miloss Aurél koreográfiájában

Különleges eseményre került sor Budapesten szeptember 28-a és október 4-e között. Bartók Béla és Lengyel Menyhért táncjátékának, *A csodálatos* mandarinnak első színpadi bemutatója után hetven évvel olyan fesztivált szervezett Bokor Roland az Operában, amelyen tizenhat különböző felfogásban volt látható a balett. Több, mint tízéves vajúdás után jött létre a fesztivál, amelyet még Miloss Aurél, a neves koreográfus is-aki háromszor vitte színpadra *A csodálatos mandarint* - támogatott, de a találkozót már nem érhette meg.

A fesztiválon a Magyar Állami Operaház négy különböző koreográfiával szerepelt (Miloss, Harangozó Gyula, Fodor Antal, Seregi László). A magyar társulatokat a Budapesti Bábszínház (rendező: Szőnyi Kató), a Katona József Színház (koreográfus: Bozsik Yvette) és a Miskolci Nemzeti Színház (koreográfus: M. Kecs-kés András) képviselte. A külföldi együttesek közül a tallinni Estonia Balett, a constanzai Balett Fantasio, az esseni Tanztheater, a łódzi, a göteborgi balett-társulat, a kölni Tanz-Forum, a dél-afrikai Playhouse Company, a firenzei Baletto di Toscana és a Moszkvai Klaszszikus Balett lépett fel.

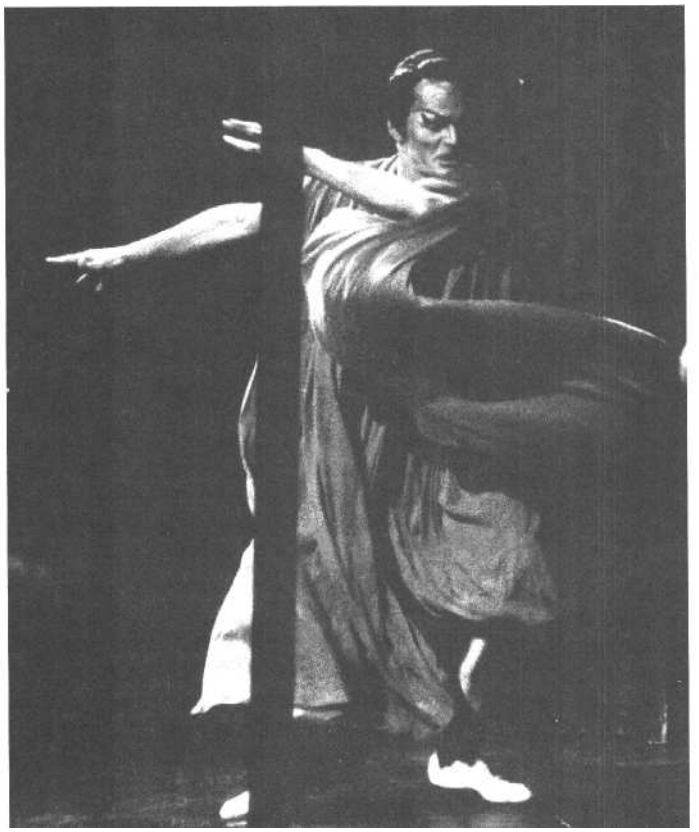
Kaie Körb (Lány) és Viesturs Jansons (Mandarin) a tallinni együttes előadásában



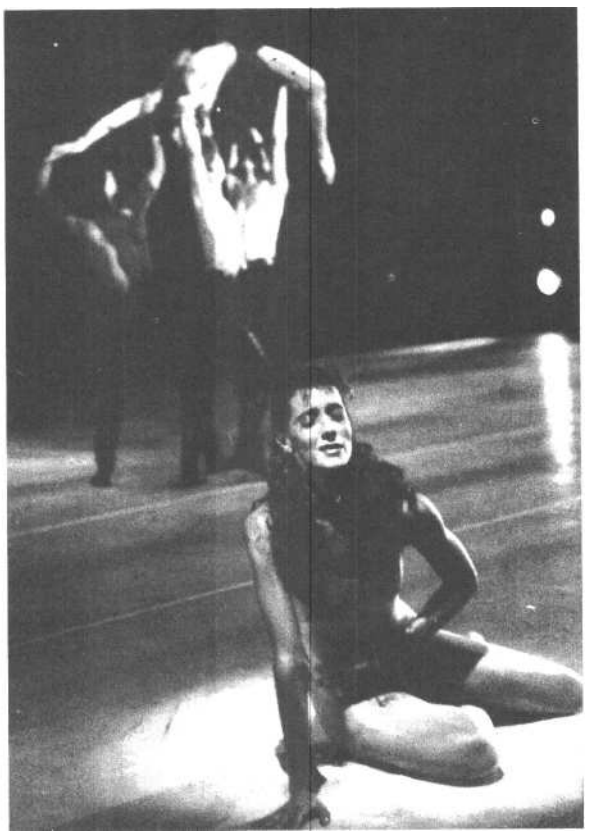


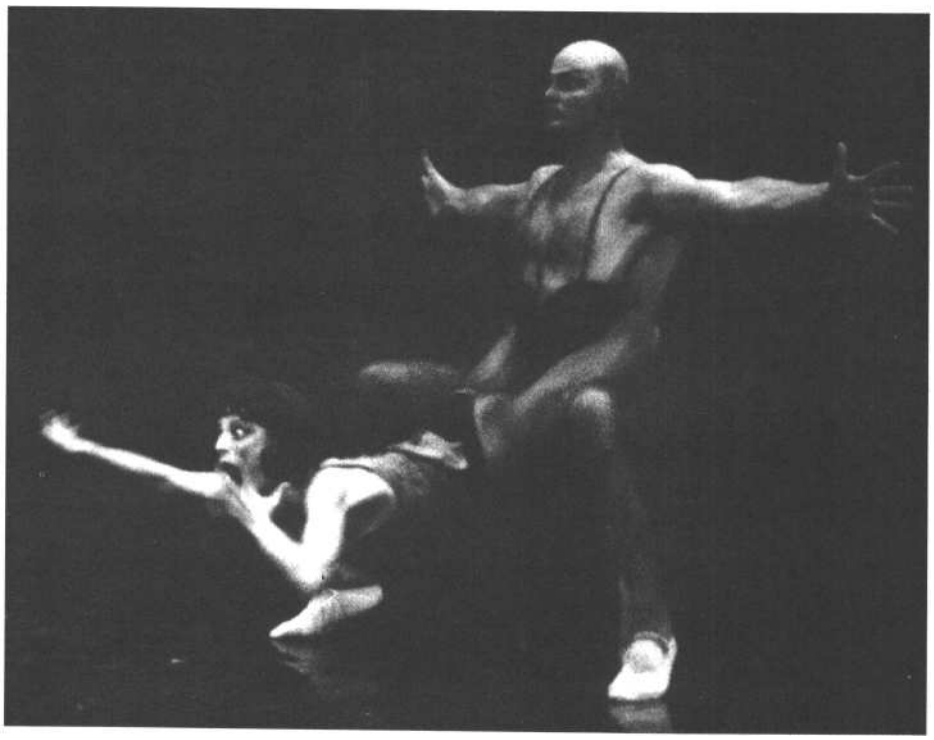
Sárközi Gyula (Mandarin) és Hágai Katalin (Lány).
Koreográfus: Harangozó Gyula

Szakály György, Seregi László koreográfiájának Mandarinja



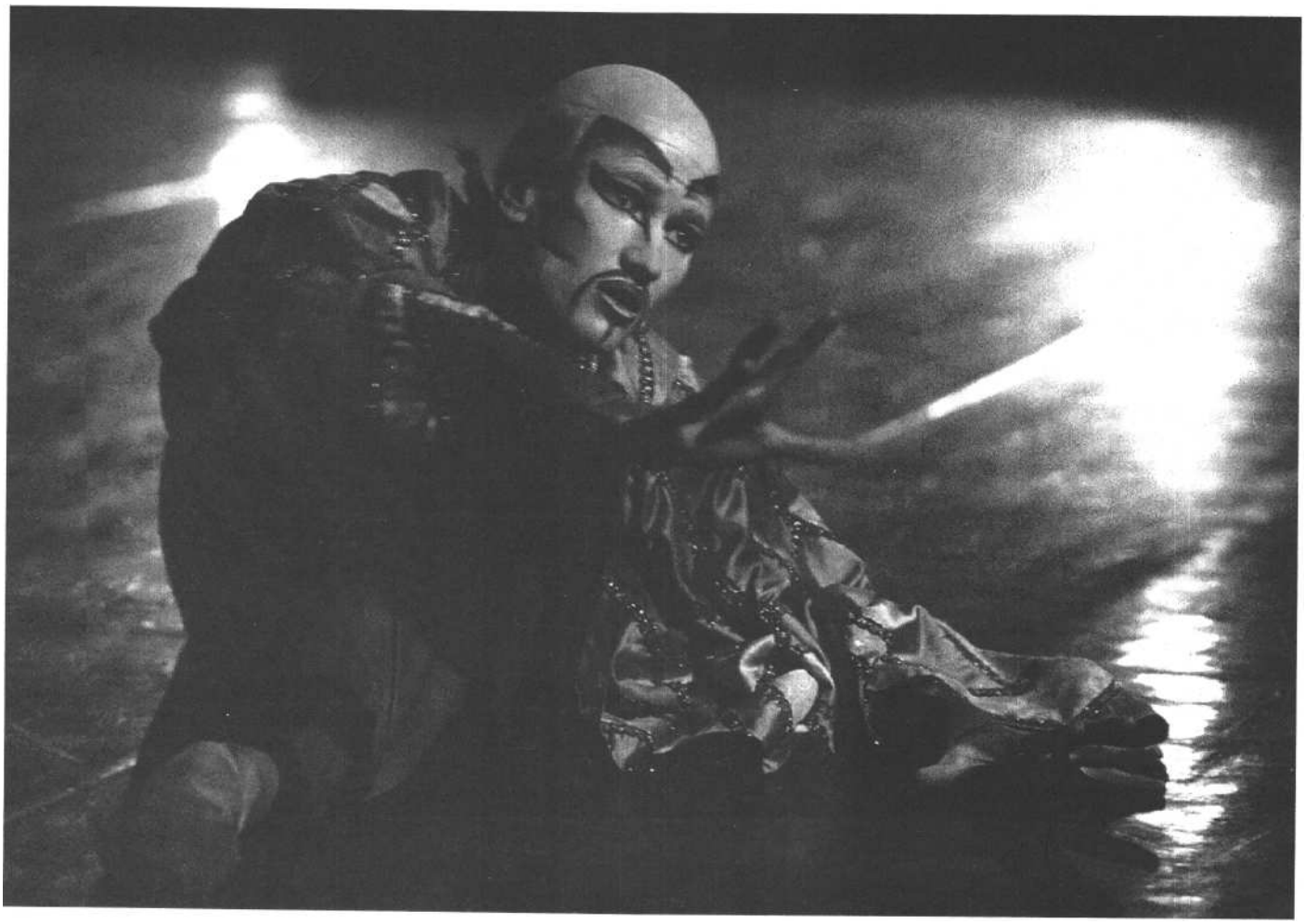
Nagy Veronika (Lány) az esseni Tanztheater előadásában





Delis Hantiu (Lány) és Florin Branduse (Mandarin) a constanzai Balett Fantasio előadásában

Mandarin: Danil Korsuncev a moszkvai produkcióban



JÁKFALVI MAGDOLNA

„ÉLJEN ÜBÜ APÓ!"

SZÁZADIK SZÜLETÉSNAPI KICSINY BIOGRÁFIA

Übü papa modellje, Félix-Frédéric Héber 1880-ban, negyvenkilenc évesen érkezett Rennes-be. Az egyetemi doktori fokozatokkal rendelkező, akadémiai díjakkal ki-tüntetett fizikatanár rövid idő alatt a diák-irodalom népszerű alakjává vált. A visszaemlékezések M. Hébert figurájában nevetségesen kövér és gyanakvó természetű professzort festenek le. Legendateremtő diákjait főként két testrésze, a pocakja és az orra ihlette meg.

Mire Alfred Jarry 1888-ban Rennes-be költözött, már kötetekre rúgtak a M. Hébert-t megörökítő iromány ok. Az Eb, Ébon, Ébance, Ébouille és a P. H. irodalmi álnév alatt (hétköznapi gúnyneve az egyszerű Pouilleux, azaz tetves volt) életre kelt egy hős, aki drámai kalandokat és színházi formát követelt magának, harcba indult a lengyelekkel, reggelente egy kicsit agyatlanított, majd az akkor még Fösvény (Salopin), a későbbiekben már Töstér (Palotin) seregével járta a várost, kifosztani való vállalkozókat keresve. A legendák szövevényét 1885 körül Charles és Henri Morin rögzítette írásban *Lengyelek (Polonais)* címen, s három év múlva, mikor Jarry a fiatalabb testvér, Henri osztálytársa lett, elindult a „kövér fickó" nyilvános karrierje.

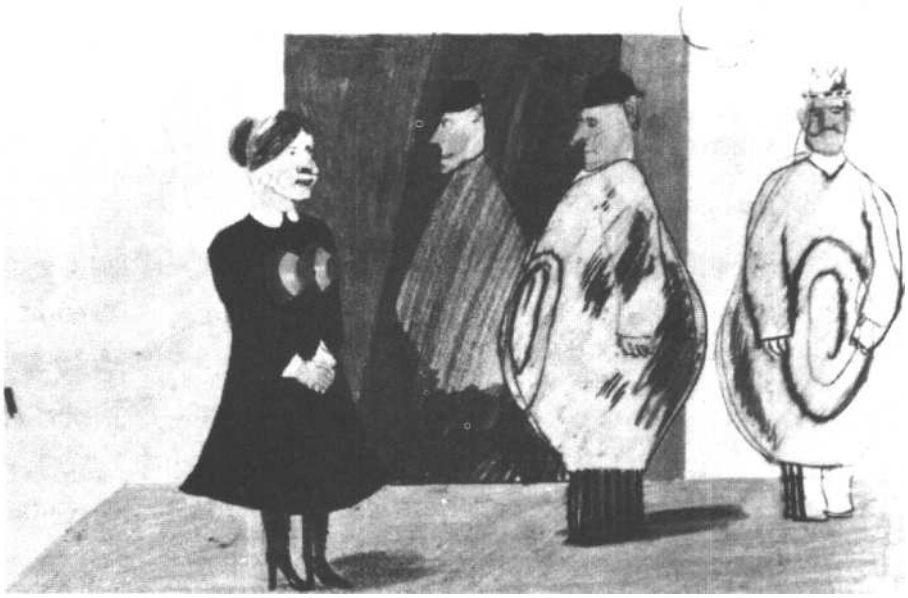
Az első előadások Jarry és osztálytársa, Henri Morin szüleinek lakásán játszódtak marionettekkel, árnyjátékokkal és hús-vér színészekkel. Valamikor 1891 és 1893 között bukkan fel a névvariációk halmából a csodásan hangzó Übü változat.

A nevét végérvényesen megtalált Übü Jarry kofferjében utazott Párizsig. A IV. Henrik Gimnázium végzős diákjai, Léon-Paul Fargue, Édouard Julia és a többiek Jarry Boulevard Port-Royalon lévő otthonában láthatták Übüt, és innen vihették szerte hírét. S bár a nagy nyilvános párizsi színházi bemutatkozás terve már érlelődött, Übü mégis apránként, más közvetítőkön keresztül szivárgott be az irodalmi köztudatba. Elsőként a szimbolisták orgánuma, a Mercure de France figyelt fel rá: „M. Übüről, még ilyen kidolgozatlan állapotában is, a komikus veszedelem alakját lehetne megmintázni; M. Übünek bizonyosan számos mondanivalója van, amit most még elfojt magában, de amit biztosan el fog mondani." Übü párizsi karrierje megegyezett a rennes-i mintával: történetei elsődlegesen szájhagyomány útján terjedtek, és amint kikerültek az iskolai közegből, az irodalmi közélet fogadta be őket.

A főként verbalitásban létező, és emiatt szövegszerűségében állandóan változó Übü-életnek az első kanonizált kiadás vetett véget. A Le Livre d'Art folyóirat 1896. áprilisi és májusi száma Paul Fort szerkesztésében *Übü király avagy A* lengyelek címmel, egy hónappal később, júniusban pedig a Mercure de France Kiadó *Übü király* címmel adta közre rögzített formában a legendát. Übü hallgatólagos, de kizárólagos szerzői jogai ettől a pillanattól Alfred Jarryt illették meg.

Übü, a drámai alak 1896. január 8-án tesz először kísérletet saját virtuális színpadi megformálására. Übü-marionettek léteztek már, sőt Jarry faragta Übü-fametszet díszítette a Mercure-féle kiadást, s Übü kicsinyített modelljei is készen álltak, amikor Jarry ettől a naptól fogva mindent megtesz és mindent feláldoz azért, hogy Übü életnagyságú alakja háromdimenziós koordinátákat nyerjen, s a szobaszínházi szűk és kiváltságos nyilvánosságot felváltsa a rendes kőszínházi publicitás. Ezen a napon fogalmazza levélbe az Übü-féle figurák elengedhetetlen, ráadásul a mindennapos gyakorlattól igen eltérő színpadi

Az Übü királysvéd bábszínházi előadása (1964)



David Hockney tervei a Royal Court 1966-os előadásához

kellékeit: a speciális maszkot, a stilizált kellékeket, az állandó helyszínt. Itt írja le az übüség karakterológiáját, mimikai és gesztusrendszerét. Titkári állást vállal Lugné-Poe színházában, a Théâtre de l'Oeuvre-ben, s a gyakran távol lévő Lugné-Poe után is Übüről szóló leveleket küld. Ezekből tudjuk, hogy bár elfelejt bélyeget ragasz-tani némely küldeményére, de előrehaladott tárgyalásokat folytat a leghíresebb maszkkészítő műhelyekkel. Übü elképzelt színházi közege *A színházias színház haszontalansága* (SZÍNHÁZ, 1995/8. Szán-tó Judit fordítása) című cikkben fogalmazódik meg; a nagy befolyású Mercure szeptemberi számában népszerűsíti. A tanulmány a rendezés, a színpadra állítás kérdéseit feszegeti anélkül, hogy megemlítené Übü nevét, de Jarry számos ponton elárulja magát, például az alakítástradíciók kérdésében. A nyári hónapokban Jarry szereplőket keresett Übü és társai életre keltésére. Bugrisláv alakjában egy montmartre-i gyermeket, egy gyönyörű fiút képzelt el.* Lugné-Poe, tartva a prüdéria kipattanó botrányától, ellenkezett; Jarry így kénytelen volt ellenlépésként külön bekezdést szentelni elméleti munkájában a fiatal fiúk szerepeltetése reneszánsz gyakorlatának. A vitát a sajtóban Jarry nyeri, a színházban mégsem egy „rövid szoknyás baba" játssza Bugrislávot, hanem egy átlagos színész, Nolot. A bemutató skandalumesélye nagymértékben csökkent.

1896. november elején Übünek még nem volt színészteste. A felkért Odéon-beli sztárszínész, Firmin Gémier habozott, hol elfogadta a szerepet, hol visszaadta, rábeszélték újra, nem tudta megítélni, mennyire kompromittálódhat a szahar közepette. A naturalista és szimbolista színházakban játszó professzionális művészek mellé Jarry nem egyszerűen műkedvelő amatőröket szervezett, hanem a Rue Saint-Jacques mocskából szedte össze a statisztéria egy részét. A kellékeket, a díszleteket Jarry és a l'Oeuvre állandó stábja készítette, köztük Pierre Bonnard és Toulouse-Lautrec. A professzionalizmus és a naiv alkotás állandó és tudatosnak tűnő keveredése jellemezte a felkészülést.

Übünek nagynak kellett lennie, kövérnek, Jarry tehát mindent ekkorára, vagyis irdatlan nagyra méretezett. A nemesek színpadi képéhez negyven életnagyságú bábot képzelt el. A bábokat megrendelték, jelmezbe bújtatták, de az előadás után a kereskedő, ígéretével ellentétben, nem vette őket vissza. A negyven élettelen, elegáns nemes tehát a színház folyosóin, irodáiban és összes termeiben hevert több hónapig; nem lehetett tőlük megszabadulni. Übü testméreteinek növelésére, irdatlan pocakjának megjelenítésére Jarry karton- és fűzfa hasat tervezett; Übü lovát igazi lóméretben csináltatta meg.

Az utolsó napokban még meg kellett húzni az Übü kanonizált szövegét, mert a színészek nem boldogultak az utolsó két felvonással: kevés idő állt rendelkezésükre. Jarry ezért kivette a nehezen mondható, bár néha lényeges jeleneteket, s így Übü, noha évek óta erre a fellépésre készült, szövegvázon épülő rögtönzésre kényszerült.

Übü színpadi bemutatkozását, a színháztörténetben addig szokatlan módon, az übüségről szóló tanulmány felolvasása előzte meg. Ez a bevezetés, főként pedig előadásának képi kerete a hagyományos kőszínházba érkező, nagyrészt persze beavatott nézőket volt hivatott provokálni.

Jarry fekete biciklisruhában, fejéhez tapasztott hajjal, fehérre festett arccal kiült oldalra, a függöny elé, egy székre, előtte zsákkal borított asztalka állt. Jellegzetes hanghordozásával, vontatottan és lassan felolvasta azt a szöveget, amit leginkább kötelező interpretációs iránynak nevezhetnénk. Jarry az előadás képisége kapcsán bevezeti az absztrakció, a groteszkség fogalmát, s paradox módon erre a tág értelmezésre szűkítette a befogadás koordinátáit. Übüben senki sem mert ettől kezdve egy vidéki gimnáziumi fizikatanárt vagy más konkrét személyt látni. Übü nem kis mértékben ennek a bevezetőnek köszönhetően vált az übüség inkarnációjává.

A színháztörténet egy újabb, abban a században éppen utolsó botrányához minden készen állt. Jarry lassan kicipelte székét és asztalát, a függönyt felvonták, s ott állt Übü papa-Firmin Gémier, s kiejtette a szahart. A botrányt, számos visszaemlékezéstől eltérően, nyilvánvalóan nem a szó tartalmi illetlensége idézte elő, hiszen a nyári megjelenés óta lett volna idő fórumot találni az irodalmi felháborodás kifejezésére, hanem nyilvános elhangzása, nyitott kommunikációs szituációba való kerülése. A botrány valójában nem is Übü első szavánál tört ki, Laurent Tailhade kritikus visszaemlékezései szerint a „merd re" felszabadult nevetést váltott ki, feszültséget oldott. Az első két felvonást végigtapsolták. A tényleges nézőtéri botrány a harmadikban jelentkezett, és egyáltalán nem az illetlennek ítélt szavak etikai-morális töltetei robbantották ki; ennél lényegesen komolyabb és fontosabb színházelméleti és színpadtechnikai mozzanatok gerjesztették az indulatokat.

Übü nyelve új drámai nyelv. Jarry színpadi módszere ehhez igazodóan új gesztikus technikákat alkalmazott. A szöveg nagyfokú stilizációját a látvány nagyfokú stilizációjának kellett kísérnie. A harmadik felvonásban Übü kezében kulccsal az egyik kitárt karú statisztához lépett, s a kulcsot megforgatta annak hasában. A statiszta erre leengedte karját, jelezve, hogy az ajtó nyitva áll. A krónikák szerint a jelen lévő André Antoine, a naturalista mester már nem bírta elviselni, hogy élő ember játssza az élettelen ajtó szerepét, felugrott, s a kijáratra mutatva a színpadra kiáltott: „Kimenni csak arra lehet!" Courteline félreértve a tréfát, felpattant: „Hát nem veszik észre, hogy Jarry gúnyt űz belőlünk?" Edmond Rostand mindezen csendesen mosolygott, s Übüvel együtt figyelte a párizsi színházi élet indulatainak első ízben megfogalmazott csatáját. A negyedórás hangzavar kilátástalan helyzetét ismét Übü-Gémier-nek kellett megoldania: eszeveszett, vég nélküli dzsiggelésbe kezdett, s mikor már min-

„Elmondom, miért hiszem azt, hogy Bugrisláv szerepét egy kölyöknek kell eljátszania: ismerek egy nagyon szép montmartre-i fiút, gyönyörű a szeme, hullámos haja a derekáig ér. Tizenhárom éves, és intelligens is, amennyiben foglalkozunk vele. Talán Übühöz is ő lesz a megoldás." Levél Lugné-Poé-hoz.

denki rá figyelt, a súgólyukba zuhant. Ezzel a komédiaízű vásári jelenettel a helyzet megoldódott, az előadás befejeződhetett, de Gémier a másnapi bemutatóra - levonva a főpróba tanulságait - egy omnibusz dudájával felszerelkezve érkezett, s amint túl hangos lett a közönség, ledudálta őket.

Übü-Jarry a drámai szöveg építőelemeinek lerombolását olyan tökéletesen végezte, hogy a dada mozgalmak is úgy vélték: a színpadi nyelv megszüntetését ennél jobban nem lehet szorgalmazni. Tristan Tzara, Ribemont-Dessaignes, Albert Birot és a többiek ehhez hasonló vagy ennél formahűbb vázlatokat készítettek. A szövegdestrukció ellensúlyozására Jarry az Übüt körülvevő drámai alakok tipológiáját bővítette. Említettük, hogy Übü színpadképei az übüség állapotának, Übü belső világának vetületei, ennek értelmében Jarry itt megjeleníti Übü kettős belsejét: a vegetációját és a lelkét. Az előzőt csak deskriptív formában, az utóbbi viszont *A felszarvazott* Übüben Lelkiösmeret néven Übüvel és a többi dramatis personae-val egyenrangú alakot kap.

A dadaisták szerint a dramaturgia lerombolása, teljes megszüntetése ment végbe az Übü-trilógiában, s ezt a destrukciót nem lehet növelni, legfeljebb megismételni (bár annak nincs se értelme, se nóvumértéke). A Jarry utáni drámairodalom számtalanszor felhasználta Übü ötleteit: Apollinaire, Vitrac, Ghelderode, Boris Vian, Julien Torma, Arrabal, Ionesco, Weingarten jelenetek tucatjait mintázta a kövér tirannus hős után. A szöveg jelentésének, információtartalmának és kommunikációs funkciójának végletekig való leszűkítését Samuel Beckett merte folytatni szöveg-kísérleteiben: *a* Játékban, *a Zene és szövegben.*

A dramaturgia hagyományos kohézióját Jarry minimalizálta. Helyette bővítette a drámai alakok leírásának és megjelenítésének technikáját, hogy a szövegben rejlő teatralitásérték ne csökkenjen, csak változzon. Minden elem a drámai alakok, főként Übü képének vizuális rögzítését segíti elő. Übü szinte folyamatosan a színen van. Megjelenéséhez állandóan hozzátartozik egy kis sétabotpálcika, melyet a használaton kívüli időszakokban a jobb zsebében raktároz. Übü használja e tárgyat, s e tárgy minden helyzetben jellemzi őt. Kardként Übü harci felindulását mutatja, jogarként királyi omnipotens helyzetét. A pálca mellé keménykalap társul, mely hol koronaként, hol sisakként funkcionál. E két állandó kellék együttesen támogatja Übü feltűnően polgári viselkedési rendszerét. E tárgyak dramaturgiai kiemelése a (burzsoá) gyávaság, kapzsiság, mértéktelenség vizuális rögzítését szolgálja, hiszen cselekvő funkciójuk nincs. Amikor Übünek szüksége van valamilyen egyéb eszközre, akkor vagy hoz egyet a színen kívülről, vagy verbálisan felemlegeti őket. Az első felvonás harmadik, összeesküvés-jelenetében Übü „egy megnevezhetetlen seprűt hoz, a lakmározók közé dobja", és azok megmérgezve fordulnak le székükről. Übü olyan kellékekkel is felvértezett, melyek a szövegben gyakran előfordulnak ugyan, még sincs fizikai realitásuk. A kegyetlen vérengzés és agyatlanítás süllyesztői előtt, mikor Übü megszünteti a közigazgatást, szétveri az államot és a pénzügyeket, kiirtja az arisztokráciát, így rendelkezik: „Hozzátok a Nemesek ketrecét, a Nemesek kampóját, a Nemesek kését, a Nemesek listáját!" (Jékely Zoltán fordításai) Hogy milyenek ezek a tárgyak, sosem tudjuk meg, mint ahogy a szaharhorog, a pfinánccolló, még a pfülbedugdosandó kicsi piszkafa sem tölt be a szövegben aktív szerepet. Kizárólag verbális létezésük Übü alpári és ostoba, de fiktív világát rajzolja pontosabbra. Az előadások éppen ellenkezőleg, nehezen állnak ellent a szövegbe rejtett kísértésnek e tárgyak megjelenítését illetően. A horog, kampó, főként az agyatlanító olyannyira brutális, középkori vérengzőeszköz, hogy érdemes a színpadi látvány passzív részévé tenni.

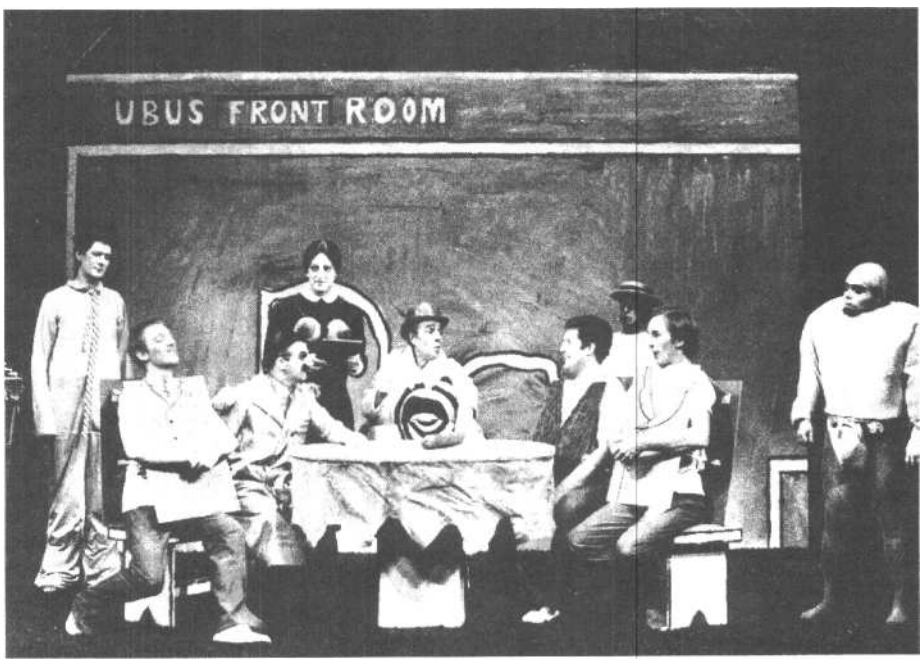
A Jarry elképzelte Übü ember színész alakításában sosem elevenedett meg teljes egészében. Valószínűleg a hagyományoknak tett zsigeri kompromisszum eredményeképpen valamelyik embertelenítő tényező szükségszerűen emberivé változott: a teljes alak helyett csak az arcot fedte maszk, s így a színész a szabadabb mozgásban saját személyiségét és akaratát jeleníthette meg. Egy idő után a Jarry követelte maszk helyett álarcot, esetleg egyszerű arcfestést használtak, ami megkönnyítette és dallamosabbá tette a beszédet. A díszlet üres színpaddá változott. Übü távolodott Jarry Színházelméleti irányától, s lassacskán megkezdte önálló életét.

Jarry életében a két első bemutatót (1896. december 9. és 10.) követően nem került sor újabbakra. 1908-ban az első Übü, Firmin Gémier újrarendezte magát a Théâtre Antoine színpadán. Gyerekes álomjátékot jelenített meg egy cirkuszszínpadon. Gémier mesedélutánjából hiányoz-nak az übüi világot kirajzoló mitikus kellékek, például Übü jellegzetes körte alakú csúcsos feje vagy a leigázott nemesek és egyéb alattvalók masszív tömege. Übü csupán egy szerencsétlen flótás, akin jókat lehet nevetni, mert csakis a csetlő-botló alaki egyetemes bohóci gesztusait használja: elesik, falnak ütközik, szétszakad a ruhája, elveszti á koronáját, ledobják, átverik, megverik... Übü nem félelmetes többé, nem erős, es az elkövetett rémségekre is feloldozást ad a Gémier-rendezés utolsó képe: a tengeri evezés helyett mindenki leheveredik a földre, és azonnal álomba merül.

1922-ben Lugné-Poe újra színpadára engedi Übüt. A szimbolizmus és Jarry iránti ellenérzéseit továbbra is hangoztatva René Fauchois-nak adja át a rendezést. Übü a Théâtre de l'Oeuvre színpadán, megszületésének helyszínén ekkor szeretetre méltó, kedves alak lesz, az előadás egésze pedig emészthető, könnyed szórakozássá válik.

Übüt igazán feltámasztani csak Jarry halála után harminc évvel sikerül. Sylvain Itkine és a szürrealista kör Übü alakjában és főként *A leláncolt Übü* szövegében politikai elképzeléseiket látták megfogalmazódni. Kiáltványként értelmezték, mely egyaránt támadja az állam, a kultúra, a

Jelenet a Royal Court előadásából



Andreas Katsulas és Miriam Goldschmidt a Peter Brook-rendezte előadásban (1977)

Itkine, Jarry szellemében, absztrakcióval oldja meg a szereplők nyílt színen történő látványos felkoncolását: az élő testek mellett megjeleníti azok hasonmás papírmasé bábjait. A kettős jelenlét a brutalitás tényleges szín revitelét eredményezi: a bábokat meg lehet kínozni, ki lehet belezni, ketté lehet hasítani. A dupla megjelenítés a színpadi akciók játéklehetőségét bővíti; miután a néző már megszokta, hogy a veréseket mindig az élettelen bábok kapják, a színészek a humor kimeríthetetlen forrását fakasztják fel azzal, hogy szablyáikkal és ágyúikkal a bábu helyett az igazi alak felé indulnak el.

Az 1937-es előadás díszleteit Max Ernst tervezte. Az öt helyszín érdekesen keveri a realistának vélt tárgyi közeget és a szöveg szürrealistának ítélt jellegzetességeit. Háttérfüggöny, álló-díszlet és kellékek segítették a színváltást akár felvonáson belül is. Ernst saját kollázstechnikájával, egy katona, az Eiffel-torony és egy bicikliző nő képét felhasználva megjelenítette Párizst. A török képben szimultán színpadot tervezett (!), az utolsó jelenet fokozhatatlan kaotikus hangulatát pedig a szöveghez egyáltalán nem kapcsoló-dó tárgyak belógatásával fejezte ki. Ez a rendezés

közigazgatás vagy akár a színház intézményét. Übü zsarnoksága, szadizmusában, vagy éppen ellenkezőleg, itt rabszolgaként megjelenő mazochizmusában ábrázolt teljhatalma, önkénye a harmincas évek végén Franco Spanyolországát, a nácik Németországát, a korrupt népfrontmozgalom Franciaországát idézte meg. Übü, a fikció, valós alakokban született újjá, a XIX. században született drámai alak XX. századi diktátorok szimbólumává lesz, az előadás pedig politikai figyelmeztetéssé: sok ocsmányság belefér Übü papa bendőjébe.

Az Itkine-féle megvalósítás Jarry vázlatait követte. Übünek irdatlan kerek pocakja volt, a jelmezen rajta a körkörös ábra, fejét körte alakú csúcsos sapka fedte, de maszkot nem viselt. Nagyon lassan mozgott, és természetfeletti erővel rendelkezett. Itkine színpadi ötletekkel erősíti Übü rajzfilmfigura-jellegét: amikor Übü egyszerűen csak ráteszi kezét Szabadicska vállára, az rögtön félholtan rogy össze. Sylvain Itkine Jarrynál sokkal nagyobb figyelmet fordít Übü mama alakjára. Kitalálja azt a szcenikai tartást, melyet az Übü mamák nemzedékeken át követ-nek majd: kezét eltartja testétől, ujjait szétfeszíti, fejét állandóan mozgatja. Az Übük méretét nem-csak kitömött jelmezeik nagyítják, hanem a meg-világítás effektjei is: páros jeleneteikben a háttér-függönyre valós nagyságuknál többszörösen nagyobb árnyékuk vetül.

Kedves Uram!

A megbeszéltf elvonást az egyeztetett időpontban, huszadika körül eljuttatom önhöz. Azért írok most mégis korábban, hogy megkérjem, gondolkodjon el az itt következő, talán érdekesnek található ötleten. Mivel az *Übü király* teljes egészében elnyerte tetszését, ezért ha ön is beleegyezik, egyszerűsíteném egy kicsit, s így olyan biztos komikus hatást kiváltó valamihez juthatnánk, amelyet elfogulatlan olvasóként ön is annak gondol.

Érdekes lenne, úgy vélem, ha ezt a valamit a következő elképzelés szerint tudnánk színre vinni (minden többletköltség nélkül):

1. A főszereplőnek, Übünek maszkot kell hordania, amit szükség esetén magam is el tudok készíteni. Úgy hiszem, önt is foglalkoztatja a maszkok kérdése.
2. A papír lófej a nyakán lógna a két lovasjelenetben, a darab szellemiségében rejlő összes részlet olyan, minta régi angol színházban, mert „bábszínházat" akartam csinálni.
3. Egyetlen díszletet vagy még inkább egységes hátteret alkalmazunk, mely megszüntetné az egységes felvonások előtti és utáni függönyfelhúzásokat és -leengedéseket. Egy kifogástalan öltözetű szereplő bejön, úgy, minta bábszínházakban, s kiakasztja a jelenet helyszínét jelző táblát. (Meg kell jegyeznem, biztos vagyok az írott tábla díszletet felülmúló "szuggesztív" felsőbbrendűségében. Sem a díszlet, sem a beállítás nem jelenítheti meg a „lengyel hadsereget útban Ukrajna felé".)
4. A tömeget meg kell szüntetni, hiszen a színpadon gyakran rosszak és értelemzavarók. Ekként egyetlen katona kell a seregszemle-jelenetben, egyetlen a lökdösődésben, ahol Übü azt mondja: „Mennyi ember, micsoda menekülés" stb.
5. A főszereplők beszédét „akcentus" vagy inkább különleges tónus jellemezze.
6. A jelmez a lehető legkevésbé legyen folklorikus vagy történelmi (ez jobban szolgálja az örökkévalóság szellemét), ha lehet, inkább modern, mert a szatíra is modern; és piszkos, mert a dráma ezáltal nyomorultabbá és rémisztőbbé válik.

Csak három fontos vagy inkább sokat beszélő szereplő van: Übü, Übü mama és Poszomány. Van egy színészük, aki Poszomány alakjában rendkívül jól ellensúlyozná Übü vastagságát a magas, aki azt skandálta: „Jogomban áll." És végül, nem felejtem, hogy mindez csak az ön jóindulatára bízott ötlet, s csak azért beszélek az *Übü* királyról, mert azzal az előnyös tulajdonsággal rendelkezik, hogy a közönség nagy része meg fogja érteni. Egyébként a másik dolog is el fog készülni, s meglátja, jobb lesz. Amennyiben a fenti ötletet megvalósíthatatlannak ítéli, jobban szeretném, ha tájékoztatna róla, hogyne dolgozzam valamin feleslegesen. Sem egyik, sem másik nem lenne hosszabb, ahogy megállapodtunk, a színpadon háromnegyed óránál.

Engedje meg, hogy minden támogatásomról biztosítsam vállalkozását, amely tegnap is igen szép művészi estével örvendeztetett meg.

1896. január 8.

Alfred Jarry Boulevard St. Germain 162.

Drága Lugném!

Valamikor két óra után a l'Oeuvre-be szállítanak egy karton- és fűzfafonat hasat és két maszkot, melyek segítenek hozzászokni Übü maszkjához, amit ez a készítő csak az utolsó pillanatban tud leszállítani. Úgy hiszem, az említett hasat azonnal ki kell fizetni, hat frank lesz, amit - miként a hat frankba kerülő két maszkot - nem tudtam kifizetni, mert nincs egy vasam sem. Ha semmilyen sérülés nem éri e tárgyakat, az áruk 70 százalékáért visszaveszik őket. Ma este egy pfinánclovat is a színházba szállítanak, melynek bérleti díja harminc frankra rúg, de ez magában foglalja azt a jogot, hogy tetszésünk szerint festhetjük le. Minden eshetőségre számítva előre ki kell fizetni száz frankot, a ló árát, a ló olyan nagy, mint egy igazi. Amennyiben nem akarja megelőlegezni ezt a kelléket, akkor jelezze a hasat hozó embernek, hogy lemondjuk a lórendelést, de Gémier egy egész lovat akar, vagy legalább lószoknyát, s érdekeltek vagyunk abban, hogy jól játsszon.
Tisztelettel, viszontlátásra ma este négy vagy öt órakor.

1896. december 7.

A. Jarry

A leláncolt Übü egyetlen önálló megvalósítása; a későbbiekben vagy az *Übü* királlyal vagy az Übüciklus más tagjával vonták össze.

Az Übü-trilógia mostoha gyermeke A *felszarvazott Übü.* 1946-ban merészelték először színházba vinni: reimsi amatőrök közreműködésével kelt életre Übü, a szaharpumpa felalálója. A Jarry-trilógia e részének egyetlen említésre méltó felhasználása Joe Chaikin nevéhez fűződik, aki az Open Theatre társulatával a szöveg dramatikus szerkezeteben rejlő experimentális vonásokat nagyította fel.

Übü világkarrierje (vagy világmeghódítása) a médiák korában érkezett el: az 1950-es Théâtre National Populaire (TNP)-bemutató után a rádió, később a televízió is felfedezte. A színházak, bábszínházak is egyre gyakrabban akartak Übü alakjával kifejezni lényeges gondolatokat. Übü végre sztár lett. A TNP művészei Jean Vilar rendezésével Übü történetében a képzelet és az invenció teljes szabadságát jelenítették meg. Vilar a szöveg szatirikus elemeit erősítette azzal, hogy egy előadásba sűrítette az *Übü királyt* és *A leláncolt Übüt,* ráadásul néhány jelenetet a bábszínházra készült, *Übü a dombon című* darabból is átvett. Vilar át merészelte szerkeszteni Jarry eleddig változatlan kéziratát, s ez ugyan kiváltotta a patafizikusok ellenszenvét, de Übünek jót tett. Vilar a Chaillot-palota színterét egy középen futó híddal vertikálisan megbontotta. A hordozható díszletek csak jelképezték a helyszínt. Übü szerepét Georges Wilson alakította hagyományosan csigamintás óriási álhassal, maszk nélkül, Cyrano-orral. Az Übük hatalmas méretét Vilar a többiek méretének csökkentésével jelezte: a statiszták legtöbbször guggolva húzták meg magukat, vagy éppen térden jártak.

Übü ettől kezdve interpretációk tömegének tárgyává vált. A televíziós technika lehetőséget ad Jarry ötletének szoros megvalósítására: az absztrakció, a torzított hanghatások, a különleges effektek az immáron hetvenéves Übüt az eredeti elkepzelések szerint keltik életre. A televízió fedezi fel Übü rajzfilmképességét. 1978-ban Geoff Dunbar negyedórában, hét képben foglalta össze Übü kalandjait.

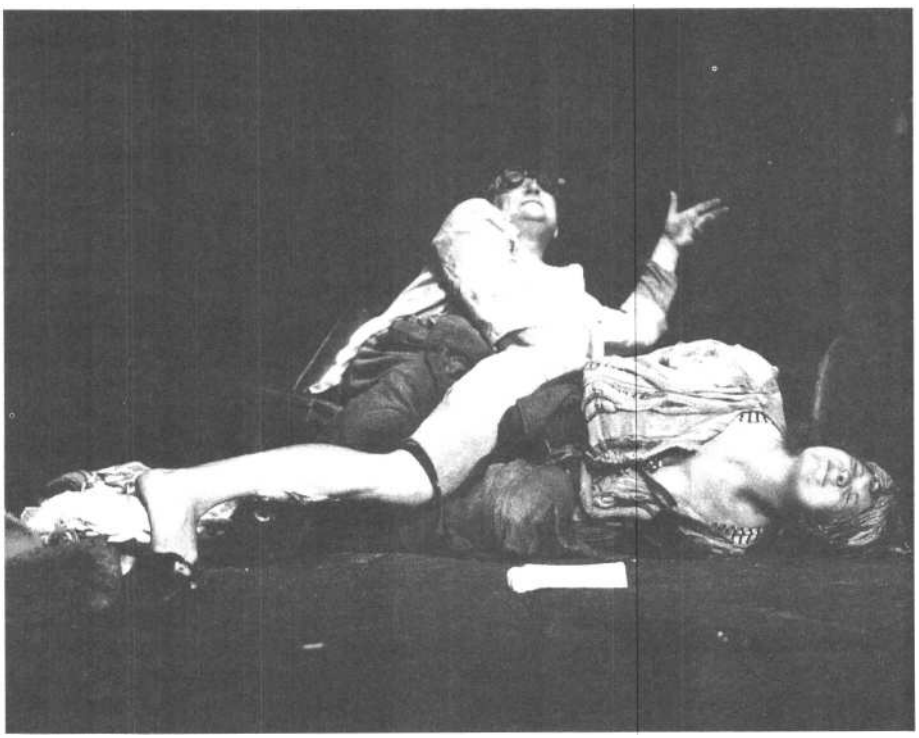
A hetvenes évek végén Peter Brook *Übü aux Bouffes* címmel állítja színre Jarry alakjait. Vilar nyomdokain szabadon változtatja a jelenetek sorrendjét, él a kihúzás jogával, s megfiatalítja Übüt. Brook kategóriái szerint Jarry nyers színházat követel. Nem alkalmaz sem díszletet, sem maszkot, a színészek ruhái hétköznapiak. Két kábeldob folytonosan változó funkciója jelzi csak a helyszint: a nagyobbik ágy, trón, pfinácló helyett pfinánctank, mely úthengerként eltiporja a parasztokat is, a kisebbik dob, korona, tányér.

Brook a színházi esemény megteremtésébe a nézőt is bevonja, s ezáltal Jarry leghőbb vágyát elégíti ki.

Übü Magyarországon 1968 előtavaszán, február 23-án jelenik meg. Először csak a Színház- és Filmművészeti Főiskola Odry Színpadára engedik fel, ahol Major Tamás tanári felügyelete alatt Bruck János rendezi Schütz Ilonát, Linka Györgyöt, Szombathy Gyulát, Benedek Miklóst, Koltai Róbertet. Majdnem egy évtizednek kell eltelnie, míg Übü repertoáron szerepelhet, egyelőre csak vidéki városban, Pécsett. Paál István rendezői elképzelése részévé tette Jarry elhíresült bevezetőjét, s külön szerepben, a Prológében kínálta fel az elméleti szöveg ismertetését Cseh Tamásnak, az előadás zeneszerzőjének. Paál István két évre rá, 1979-ben *A leláncolt Übüt* is megrendezi, ezúttal Szolnokon. Fonyó István, Margitai Ági, Győry Franciska és Szoboszlai Eva főszereplése mellett az előadás műsorfüzete vált színháztörténeti emlékké, mert először elemezte és írta le magyarul Übü jellegzetességeit. A magyar nyelvű Übü-történetek között mindenképpen meg kell említeni Csizmadia Tibor 1984-es, háromszereplős változatát Ladik Katalinnal, Bakota Árpáddal és Gyenes Zitával az Újvidéki Színházban. A sovány, ki-nem-tömött, maszkkal-nem-torzított Übük díszletét Antal Csaba tervezte.

Übü 1984-ben felkerül Pestre, ahol a Katona József Színházban Zsámbéki Gábor egyengeti sorsát. Szerencsés időben érkezik, sikeresen dokumentálják, remekül ábrázolják. Hollósi Frigyes Előszóként bevezeti Jarryt, majd Sinkó László, Básti Juli, Újlaky Dénes Khell Csörsz díszleteiben botorkálva életre kelti Übü világát. Érdemes még megemlíteni az Állami Bábszínház előadását 1985-ből, hiszen Jarry imádott marionettjei kerülhetnének itt előtérbe. Balogh Géza az *Übü* királyból és az *Übü a dombon* című bábjátékból állította össze a maga

Sinkó László (Übü papa) és Básti Juli (Übü mama) a Katona József Színház előadásában (Fábián József felvétele)



változatát. A bábokat Koós Iván tervezte, de nem a Jarry előírta guignol-stílusban, hanem, ugyan

Műcsarnok fesztivál

Másodszor rendeznek a Műcsarnokban nemzetközi alternatív színházi fesztivált, melynek műsorán az idén a következő előadások szerepelnek.

November 29-30-án 19 órakor: Societas Raffaello Sanzino, *Oreszteia*
(rendező: Romeo Castellucci)
Ez az elementáris és érzéki előadás a drezdai Theater der Welt legnagyobb sikere volt.

December 2-3-án 19 órakor: Teatro Valdoca, *Fuoco Centrale*
(rendező: Cesare Ronconi)
Video, képzőművészet, zene, tánc, soknyelvűség - ez a Valdoca, s ez jellemzi ezt az előadást is.

December 6-án 20 órakor: Jérome Bel a MU Színházban

Január elején: Bárka Színház
Tasnádi István: Don Quijote repríz (rendező: Csányi János)

csak a főszerepekben, erősen stilizált jelmezt viselő színészekkel. A Magyar Televízió 1988-ban ezt az előadást közvetítette.

A magyar Übü-kánon legizgalmasabb kísérlete Jarry *A színházias színház haszontalansága* című tanulmányának übüs parafrázisa. 1987-ben a kaposvári Csiky Gergely Színház Nyári Színháza a Balaton-parton játszotta az *Übü királyt.* Szabad ég alatt, homokban, homokvárakban, kötelekre kifeszített vitorlákkal. Lukáts Andor rendezéséhez Dés László szerzett zenét, Übü papaként Bezerédi Zoltán, Übü mamaként Csákányi Eszter bohóckodott. Rozamunda királynét jarrys megoldással Hunyadkürti György testesítette meg.

Nem teljes a magyarországi bemutatók listája a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház 1995-ös *Übü királya* nélkül.

Übü és színháza olyan technikát kényszerít életre keltőire, mely főként az egyszerűsítés és stilizálás módszerével azt érzékelteti, hogy Übü körül, s ekként körülöttünk is, minden egyetemes és örök érvényű: az archetípus és a mítosz születik ekként. A nagy mitikus történetekhez hasonlóan Übünél is a véletlen, a valószerűtlen, a hétköznapi logikával felfoghatatlan valami irányítja a tetteket. Übü első színre lépésekor még csak éppen kialakulóban voltak azok az új társadalmi, művészi koordináták, melyek értelmezhették volna Übü világát. A folytonos logikai ellentmondás, mely a színpadon az össze nem illő elemek szcenikai párosításában nyilvánul meg, ma, az avantgárd és az abszurd színházat megélve mindenképpen a színpadi humor elsődleges forrását képezi. Jarry egyszerre jelenít meg hóesést és napsütést, nála az ágy lábából pálmafa nő. A dialógusváltásokat regiszter- és stílusváltások is jelzik: az archaikus, művelt uralkodói többes után az utca szlengje, majd egy töstért jellemző csinálmánymondat következik.

Übü király botrányt kavar, Übü elindul a világkarrier útján, Übü híres lesz, de mindezt folytonosan körüllengi az alternatívság szelleme. Übü nincs benne a magas kultúrában, hiszen a hiábavalóság egzakt tudományát a testiség és a vegetáció közegében fejti ki. Übü nincs benne a magas művészetben, mert a művészi alkotói szokásokat figyelmen kívül hagyja, s úgy teremt, hogy elsődlegesen gyermeki énjét engedi szabadjára. Ha az elit befogadásában a szellemi megjelenítés valaha is helyettesíthető lenne a vásárival, az alpárival, a testivel, akkor Übü, a diáktréfából gyúrt alak kötelező iskolai irodalommá válhatna.

Részlet az Orpheusz kiadónál megjelenő Übü-kötet zárótanulmányából.

OSIRIS ESTEK

December 18-án este fél hétkor SZÍNHÁZ-est lesz az Osiris-klubban

(V., Veres Pálné u. 4-6.)
Vendég:
Ács János

SUMMARY

The issue opens with István Nánay's account of the Nyitra (Nitra, Slovakia) Festival, an annual survey of Slovakian theatres, further enriched by guest appearances of several companies from abroad.

The next group of writings, devoted to some recent Shakespearean revivals, also opens with an event which took place in Slovakia: Enikő Eszenyi, actress-director of Budapest's Comedy Theatre staged *As You Like It* in Pozsony-Bratislava's National Theatre; the hit production was also invited to the Nyitra Festival and is now reviewed by László Bérczes, Tamás Tarján saw for us *Measure for Measure* (Katona József Theatre), Katalin Saád *Romeo and Juliet* (Szolnok) and István L. Sándor reviews *Julius Caesar* (Pécs).

Other critics of a month rich in new productions are Tamás Koltai, Dezső Kovács, Judit Szántó, István Nánay, Beja Margitházi, Katalin Budai, István L. Sándor, Ákos Haynal, Balázs Lévai and Judit Csáki who share with the reader their opinion on Sophocles' *Antigone* (Space Theatre), Moliére's *George Dandin,* Ionesco's double bill, *Jacques or The Obediance and The Victims* of Duty (Studio K.), a performance of *The Chairs* by the same author at the Hungarian State Theatre in Kolozsvár/Cluj (Rumania), Schiller's *Intrigue and Love* and Strindberg's *The Silver Wedding* (an adaptation of *Death Dance)* by the Hungarian company of Szatmárnémeti/Satu Mare (Rumania), Friedrich Dürrenmatt's *TheAccomplice* (The Chamber), Brian Friel's *Dancing AtLughnasa* (Kecskemét), Gabriele D'Annunzio's *The Martyrdom of St.Sebastian,* set to the music of Claude Debussy (State Puppet Theatre), Iordan Raditchkov's *January* (New Theatre) and Milán Füst's *The* Rebel(Budapest Chamber Theatre).

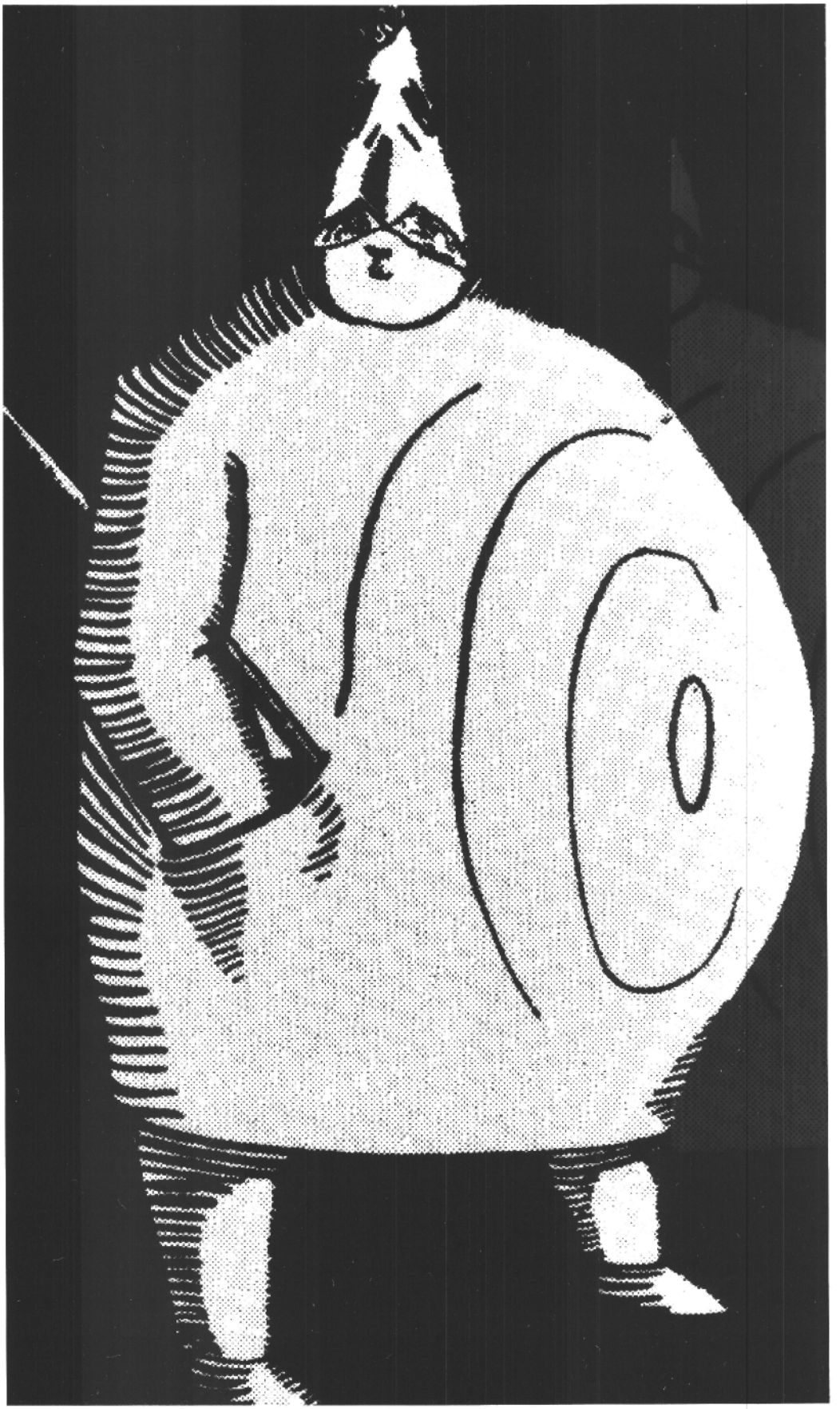
Two interviews follow. Judit Magyar Katalin talked to actor Tibor Mertz, leading man of the above mentioned play by Milán Füst and Katalin Róna met director János Szikora, newly appointed arts director of the Szeged National Theatre.

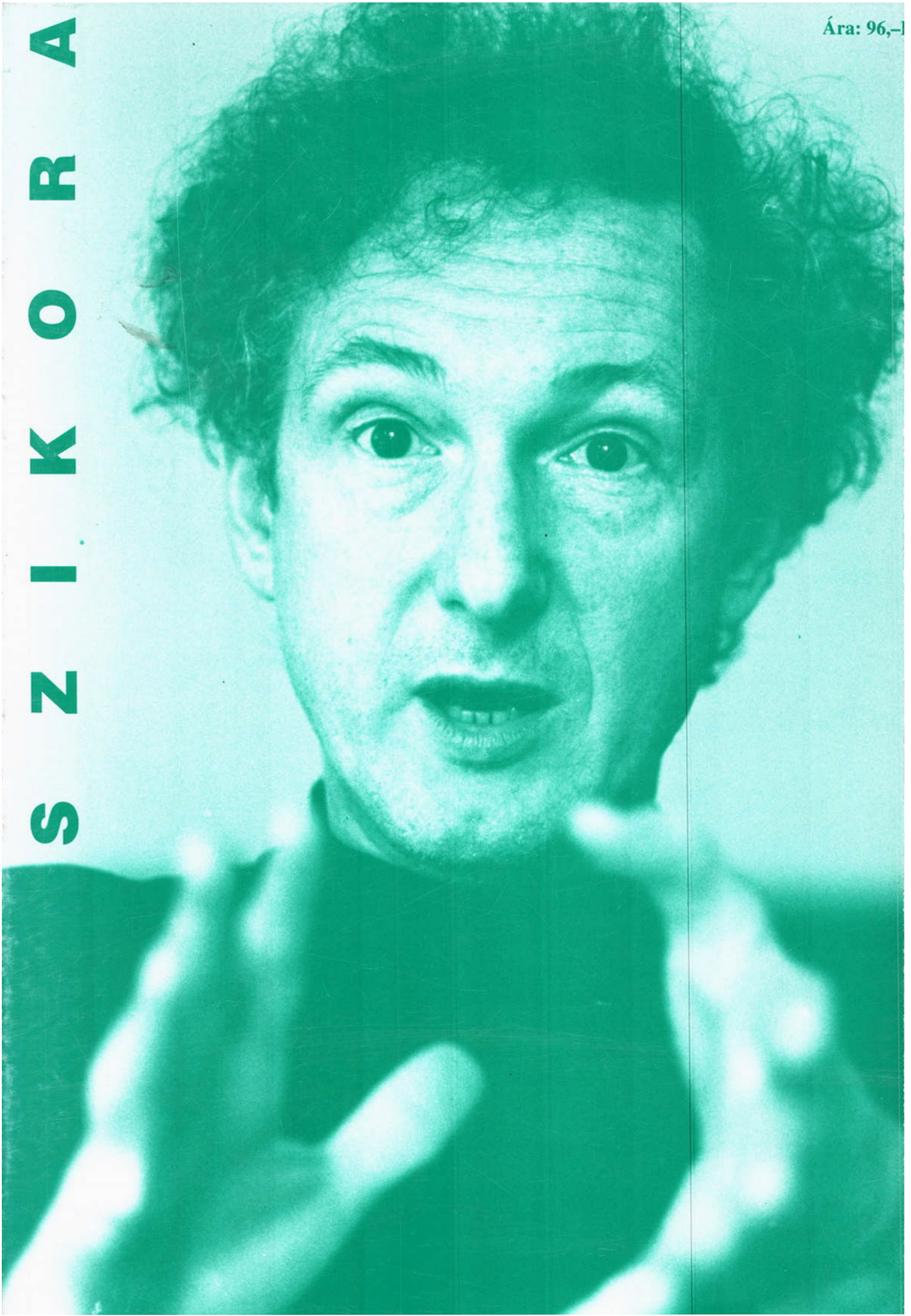
We also have the pleasure to publish a serien of photos by Károly Gink covering a very special event: sixteen productions were invited to the „Mandarin Festival" to show their version of Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin,* seven of them originating in Hungary and another nine representing other countries.

Finally we pay our respect to the centenary of Alfred Jarry's trail-blazing *King Übu* by publishing Magdolna Jákfalvi's essay on the genesis of the play.

Übü király - Alfred Jarry rajza

SZÍNHÁZ
fotógaléria



SZIKORA

Ára: 96,–