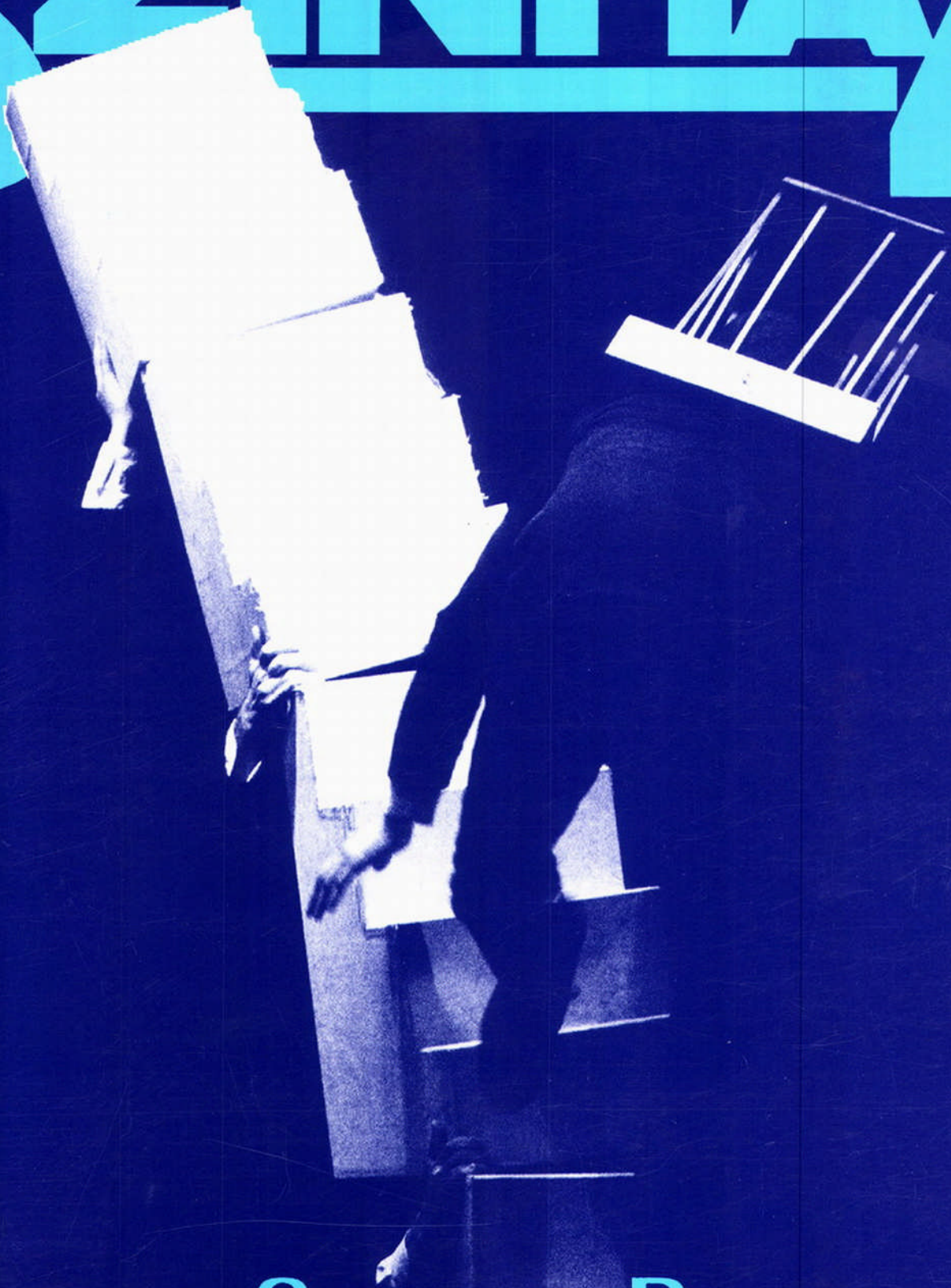
SZÍNHÁZ



XXX. EVF. 12. SZÁM

1997. DECEMBER

NADJ

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Kékesi Kun Árpád:
A THEORETIKUSNAK ÁLLAPOTJA 1

Stuber Andrea:
TOLSZTOJ SZELLEMÉBEN? 2
(Shakespeare: A velencei kalmár)
Joób Sándor:
ÖNMAGUNKKAL SZEMBEN 4
(Shakespeare: Tévedések vígjátéka)
Kékesi Kun Árpád: SZÍNHÁZI KALAUZ 6
(Grabbe: Tréfa, szatíra, irónia...)
Csáki Judit: IRINA ÉS ANIMA 9
(Két Kiss Csaba-előadásról)
Kiss Gabriella: AMI MEGEMÉSZTŐDÖTT 12
(Márton László: Anatómiai teátrum)
Sediánszky Nóra: EGY MÍTOSZ ALKONYA 13
(Nagy András: Don Juan...)
Kovács Dezső:
FRIZSIDERKAPITALIZMUS 15
(Két Miller-bemutató)
Joób Sándor:
ATTÓL FÜGG, HONNAN NÉZZÜK? 19
(Sławomir Mrożek.: Tangó)
Szántó Judit: JÖNNEK A PETEK 22
(A. R. Gurney: Sylvia)

Sándor L. István:
„TEHER, MELYET A PRÓFÉTA LÁTOTT" 24
(Nagy József: Habakuk-kommentárok)

Bérczes László: VALAMI TÖRTÉNIK 28
(Beszélgetés Szász Jánossal)

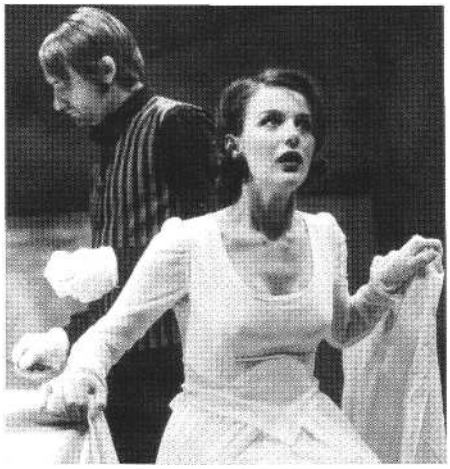
Gervai András: TERMÉSZETES VOLT, HOGY MARADOK 32
(Beszélgetés Lohinszky Loránddal)

Fodor Géza: BEVEZETŐ 36
Don Ramón del Valle-Inclán:
A BOHÉMÉLET FÉNYEI *(Részlet)* 37
LÁRIFÁRI HADNAGY FELSZARVAZÁSA 39
(Részlet)

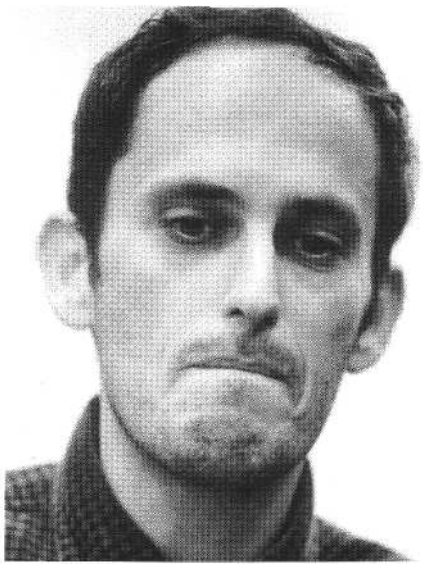
Bódis Mária: A GRÓFNŐ FITTYET HÁNY 41
(Apraxin Júlia 1830-1917)
Enyedi Sándor:
SZABADTÉRI ELŐADÁSOK ERDÉLYBEN 43

Gajdó Tamás:
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KÉPESKÖNYV 45
(Százéves a kecskeméti színház)
Bőgel József: ANTINEKROLÓG 47
(Fehér Miklós: Álomvásár)

Miller-bemutatók (15. oldal)



Tangó a Pesti Színházban (19. oldal)



A SZÍNHÁZ-est vendége: Szász János (28. oldal)

XXX. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1997. 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: Kottai 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/A 1900. 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 Batthyany Kultur-Press Kft., H-1011 Budapest, Szilágyi Dezső tér 6.
T/F: 0036 1 201 88 91
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 és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Shakespeare: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA
(Fordította: Nádasdy Ádám)

A címlapon:
Jelenet a Habakuk kommentárokból
(Dusa Gábor felvétele)

A hátsó borítón: Tóth Ildikó (Liddy) és Magyar Attila (Mollfels) az Új Színház Grabbe-bemutatójában
(Koncz Zsuzsa felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

A THEORETIKUSNAK ÁLLAPOTJA

„Az ember a dolgokban végső soron csak azt találja meg, amit ő maga tett bele; ezt a megtalálást nevezik tudománynak..."

(Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése)*

„Az én egyszerű elképzelésem szerint az elmélet csupán a világegyetem modellje vagy éppen részleges modellje, olyan szabályok gyűjteménye, melyek meg-figyeléseinkhez rendelik a modell mennyiségeit. Az elmélet csak a mi elménkben létezik, ezen túl semmi realitása nincs (akármit jelentsen is ez)."
(Stephen W. Hawking: *Az idő rövid története a Nagy Bummtól a fekete lyukakig)*

Koltai Tamásnak *Az új teatralitás és a kritika* címmel megjelent (SZÍNHÁZ, 1997. szeptember), *A reprezentáció játékalt* tárgyaló tanulmányomról (ugyanott 1997. július) írt bírálata a kortárs színházi jelenségek reflexióinak lehetőségét a tudomány és a kritika, az elmélet és a gyakorlat által kínált megközelítésmódok hagyományos dichotómiájában jelöli ki. Erre utal ugyanis az a kijelentés, mely szerint *(„vitaképes" vagy* „vitatható", „tudós" vagy *„tudóskodó")* írásom „tudományos elméletként megfogalmazott, illetve abból leszűrt tételeket *közvetlenül* alkalmaz az élő színházra. Ami, legalábbis a köznapi kritikai gyakorlatban, meglehetősen szokatlan." Az idézet és a bírálat egésze mögött álló előfeltevés a színházi kritika elméleti érintetlenségéről és a tudomány szemellenzőjének a szubjektív tapasztalatból származó értékítéletekre történő ráerőszakolásáról pontosan jelzi azt az anomáliát, mely a színházról való gondolkodás általános helyzetét jelenleg Magyarországon jellemzi.

A jelen írás problémafelvetésében (is) elfoglalt álláspontot konkretizálja a mottóként választott két citátum, amennyiben mind a német filozófus, mind az angol fizikus a tudomány és az elmélet kijátszhatóságát kérdőjelezi meg oly módon, hogy *az értelmezésnek* mint *az értelmezőben létező (világ)modell által lehetővé tett beleértésnek* a gondolatát juttatja kifejezésre. Ennek fényében viszont Koltai Tamás bírálata nem a dolgozatom egyes tételeivel való egyet nem értés, hanem az enyémtől radikálisan eltérő világ- és színházfelfogás megnyilatkozásának tűnik. Elvégre nem az a valódi kérdés, hogy miért nem Csiszár Imre „az első magyar posztmodern rendező", amikor ugyanúgy iszapban rendezte meg *a* Macbethet, mint Pater Zadek a *Téli regét,* vagy miért éppen Mohácsi János Shakespeare-, nem pedig Katona-rendezése tekinthető az új teatralitás egyik előzményének. (A válasz ugyan egyszerű: egy pregnáns példán keresztül Zadek híres Shakespeare-rendezéseire próbáltam utalni, melyek valóban paradigmaváltónak bizonyultak a német színház háború utáni történetében - ugyanez viszont nem mondható el Csiszárról és a magyar színházról. Mohácsi *Bánk* bánját pedig nem láttam, és mivel nem készült róla videofelvétel, idővel úgy eltűnt, akárcsak Zsótér Sándor legtöbb rendezése.)

A döntő különbség az, hogy a tanulmány színházon a teátrális jelrendszerek összjátéka által létrehozott „valóságot" érti (és a világszerűség - poétikailag megragadható - létrejöttét véli fontosnak), míg a bírálat a valóság színházi illúzióját (azaz hátrányos, de gyakran használt fogalommal: ábrázolását és az „ábrázolt világ" mibenlétét próbálja leírni). Az egyik szerint az interpretáció megköveteli egy (új) „színházi szótár" használatát, a másik szerint a kritikusi benyomások és gondolatok mögött „a szubjektum személyes hitele" áll. Ebből adódik, hogy míg az elsőként megjelent írás vállalja egy határozott elméleti alapállás vagy beszédhelyzet körvonalazását, addig a második, kedvelt publicisztikai fogásokkal élve (a bírált szöveg téziseinek érthetetlenné tett összefoglalása, viccesen dekulturált hangnem stb.), olyan ellenérveket fogalmaz meg, melyeknek eredetét (nem pedig kontextusát) csupán a bírálat alatt szereplő névben és a mögötte megképződő alakban sejtheti az olvasó. Azaz nem veszi komolyan, hogy többnyire szövegek (nem pedig személyek) kontesztálnak szövegekkel, így implicit módon a hatalmi (főszerkesztői?) diszkurzus logikáját követi (lásd a tanulmány szerzőjének legitimizálását).

A mottókból viszont az a kétségkívül hízelgő tétel következik, hogy (ha elfogadjuk, ha nem) *mindannyian* tudósok és teoretikusok vagyunk: minden megnyilatkozásunk egy olyan világérzékelési és gondolkodási keretből származik, melynek folyamatos reflektálásától nem tekinthetünk el. A „köznapi kritikai gyakorlat" elméleti (ideológiai) előfeltevés-mentessége naiv, de sajnos létező illúzió - eredménye rendre ott látható a hazai színházi kritika ijesztő kommercialitásában: retorikai, metodológiai és argumentációs zavaraiban, valamint hiányosságaiban. A kritika azonban eredeti jelentését figyelembe véve) nem bírálat, hanem vizsgálódás, tehát a célja sem annyira az előadások megítélése, mint inkább a róluk való gondolkodás. Ami viszont felkészültséget, olvasottságot, a színháztörténetben és -elméletben való jártasságot követel, azon túl pedig az ismeretek konkrét értelmezésekben történő játékba hozatalát és próbára tételét. A színikritikák többségéből mindez megdöbbentő módon hiányzik, ami nem csoda, ha a saját előfeltevéseiket, eljárásmódjukat és következtetéseiket kommentáló írásokat „a nemzetközi filozófiai-esztétikai belterjesség tartozékai[nak]", illetve „könyvtárszobák magányába zárkózva" posztulált eszmefuttatásoknak bélyegzik.

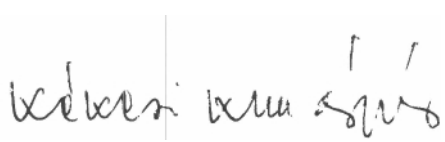
Persze ha már az előtt benne állunk az elméletben, hogy tudomást vennénk róla (ahogy a bírálat is egy idejétmúlt ábrázolásesztétikában), akkor feltehető a kérdés: van-e olyan gondolatunk, amely nem könyvtárszobánkból és számítógépeink képernyőjéről származik? Egyáltalán van-e valami „a theoretikusnak állapotján" (Kölcsey Ferenc) kívül? Ha pedig tagadó a (kérdésfeltevésben már implikált) válaszunk, akkor „az elméleties indíttatású elemző módszer[nek]" nincs alternatívája, tehát „egyedül üdvözítőnek kikiáltani" sem lehet. Egyetlen elvárásnak kell *mindenkinek* megfelelnie, mely allegorizálható abból a követelményből, ahogy a XVIII. században a Régiek és a Modernek vitáját lezárták „Mindenki a maga módján legyen görög; de az legyen!" (Vö.: Hans-Georg Gadamer: *Das Alte und das Neue.* Festlicher Sommer, Salzburg Diskussionen, é. n. Nr.136.263.)

Igaz, hogy a tanulmányom befogadását nehezíti annak a kontextusnak a hazai hiánya, amelyet a (hazánkon túli szakirodalomban jól körülhatárolt jelentéssel ellátott) *posztmodern* színház komplex értelmezésére törekvő írások képeznek. (Vö.: „ez a szó nekem olyan, mint ördögnek a tömjénfüst"; Koltai Tamás: Sorsirónia, sorstragédia. ÉS, 1997. október 24. 17.) Ez a színház pedig - melynek paradigmaváltásáról nem azért lehet beszélni, mert az előtte levő „dramatikus színházat" kiszorította volna, hanem mert új teatralitása révén annak alapjait kérdőjelezte meg - már nem a „személy[i]ségkutatás színpadi metafizikájába[n]" (K. T.: Miatyánk. Színes RTV, 1997/44. hét, 33.) érdekelt, sokkal inkább „saját homeosztatikus és örökmozgó mechanizmusának" (Pavis) tudatosításában.

Ha tehát azt gondoljuk, hogy a „posztmodern paradigmaváltás" esetében pusztán öntetszelgő fogalmi játékról van szó (mert „az elnevezéstől még nem történik semmi"), akkor a nyugat-európai és amerikai színházi diszkurzus rendjét tagadjuk meg, és az értelmezést a parttalan szubjektivizmusnak (a jól ismert zseni- és élményesztétikai kijelentések szándékos megcáfolhatatlanná tételének) szolgáltatjuk ki. Ezzel pedig szabad utat biztosítunk annak a banális felfogásnak - mely egyes kritikai véleményekben rendre ott kísért-, hogy csupán jó és rossz színház létezik. Innen kezdve legitim az ízlésítélet *valóban* vitaképes artikulációjára való kritikusi képtelenség összes szeszélye.

Továbbá töprengésre késztet, hogy a „régi" színházat rendre elsirató kirohanások (lásd a kritikusdíjhoz írott egyes kommentárok; SZÍNHÁZ, 1997. október), a teátrális nyelvet megújító törekvésekkel szembeni értetlenség (lásd Telihay Péter *A Manó*-rendezésének kritikája; ugyanott, 1997. január) és az „egyetemi színházelmélet" károsnak bélyegzése (lásd Fodor Géza Bevezetője; ugyanott, 1997. május) közepette lehet-e egyáltalán szó érzékelhető diszkurzusszabályok alapján történő (és valóban *történő)* megértésről. Illetve lehet-e termékeny bármiféle vita, amikor a disszenzus fölött érzett egészséges öröm is abban áll, hogy bár eltérőek a válaszaink, de a kérdéseink legalább azonos horizonton mozognak? Vagy az egyvalaki által feltett kérdés még nem kérdés?

„Nehéz dolog, hogy értsék az embert: kivált, ha gangastrogati gondolkodik és él, csupa olyan ember között, akik másként gondolkodnak és élnek, tudniillik kurmagati, vagy legjobb esetben »a béka járásmódja szerint« mandeikagati - lehet, hogy mindent elkövetek a nehezen érthetőségért? -, s már azért is szívből hálásnak kell lenni, ha jóakarat mutatkozik az interpretáció valamelyes finomságára." (Az indiai zene móduszaiként használt fogalmak magyarázatához lásd Friedrich Nietzsche: *Túl jón és rosszon.* Budapest, Ikon Kiadó, 1995. 29.)



STUBER ANDREA

TOLSZTOJ SZELLEMÉBEN?

SHAKESPEARE: A VELENCEI KALMÁR

Ha az ember sokat jár színházba, idővel elsajátít bizonyos fortélyokat. Például hogy miként kell helyezkedni a nézőtérnyitáshoz, ha befutóra szólnak ajegyek. Vagy: hogyan másszunk ki pirulás nélkül a sor közepéről, ha hét óra hat perckor megérkezik az, akinek oda szól a jegye. Esetleg: mi módon tuszkolhatjuk tapintatosan odébb a karfán túlfolyó szomszédot. A tapasztalatok arra is megtanítják a törzsnézőt, hogy mindig vegyen műsorfüzetet. Elvégre sosem lehet tudni. Nincs kizárva, hogy a prospektus áttanulmányozásakor támad megvilágosodása. Ekkor jön rá, mit is akart mondani a produkció, amellyel szemben értetlenül állt (ült).

A tanulságos dokumentumok közé tartozik a szolnoki műsorfüzet is, mely *A velencei kalmár* bemutatójához készült. Abban először röviden közzététetik, hogy kultusz van, mely Shakespeare-t a világ legnagyobb drámaírójává keni fel, s magasztalja mind a mai napig. Azután egy ellenvélemény következik hosszasan. „Álljék itt egy másik óriás, Lev Tolsztoj értékelése" - így a füzet, s valóban, ott *állik* Tolsztoj ítélete, mely szerint Shakespeare jelentéktelen, művészietlen, sőt egyenesen erkölcstelen író. Aha - gondolja az olvasó -, s az előadás közben némi rosszmájúsággal azon kezd morfondírozni, hogy a Szigligeti Színház vajon nem eme lesújtó véleményt kívánja-e igazolni?!

A velencei kalmár a születése óta eltelt évszázadok alatt már nagyon sokféle arcát mutatta a közönségnek. Játszották komédiaként, játszották tragédiaként. Hol a címszereplőt tették meg főhősnek, hol Shylockot, s még mindig sokan lehetnek olyanok, akik azt hiszik, hogy a két személy ugyanaz. (Mármint hogy Shylock lenne a címben emlegetett velencei kalmár, nem pedig Antonio.) Attól függően, hogy a színrevivők Antonio vagy Shylock igazának adtak nagyobb hangsúlyt, mutatkozhatott a darab filoszemitának vagy antiszemitának.

Schwajda György szolnoki direktor már nagyon régóta szeretné saját színén látni *A velencei* kalmárt. Több ízben tiszteletre méltó következetességgel ragaszkodott ahhoz, hogy műsorra tűzze. Most végre senki nem akadályozta meg a bemutató létrejöttét. S egy ilyen régóta dédelgetett álom megvalósulásakor az ember szeretné pontosan érteni, hogy milyennek is képzeli el Schwajda A *velencei* kalmárt.

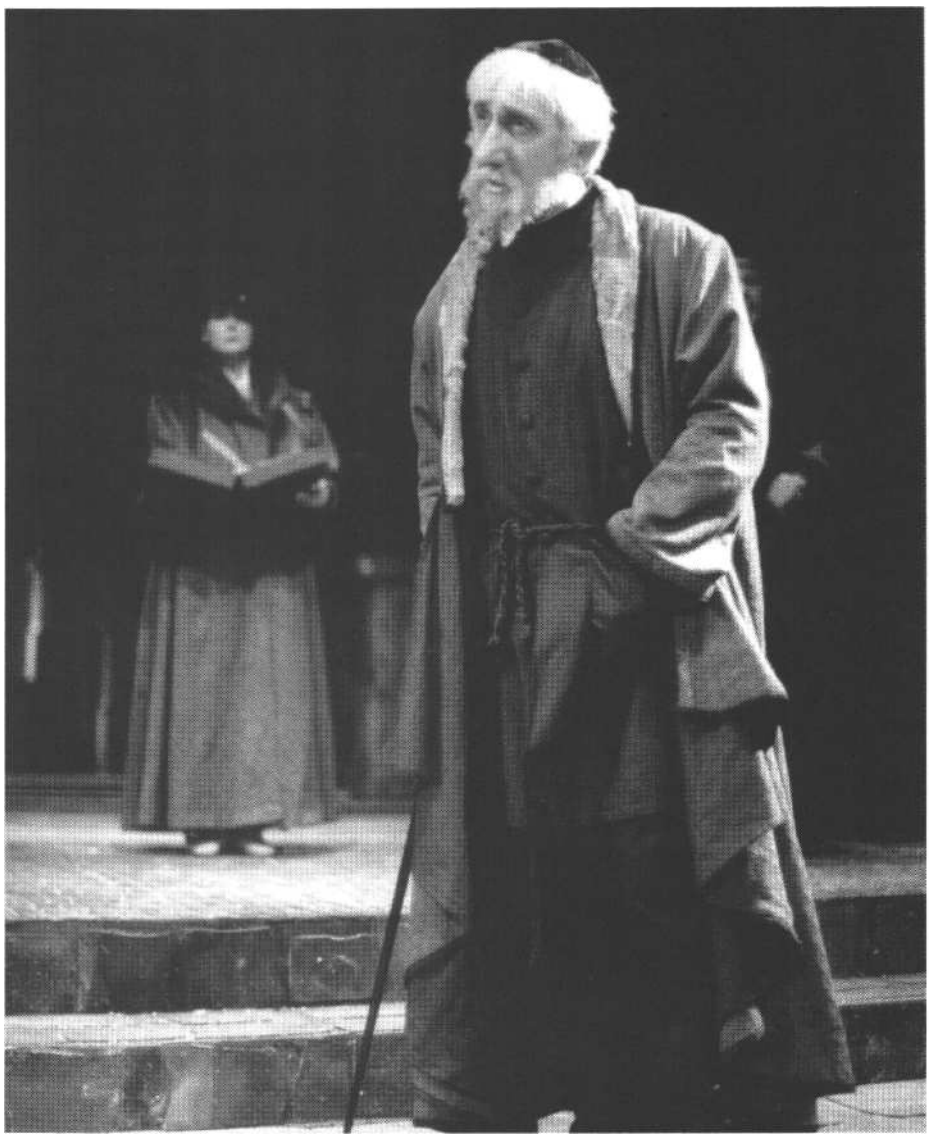
Annyi biztos: a szolnokiak ügyelnek arra, hogy egyenlő távolságot tartsanak mindkétféle -szemitaságtól. Ami rendben is lenne, ha az előadás az említett ilyenség vagy olyanság helyett erőteljes valamilyenséget mutatna. Am a produkciónak szinte csak egyetlen markáns vonása szembetűnő: a ritmustalanság, mely különösen az első részt sújtja. (Feltűnő, hogy mennyire nem találja meg a maga sodrát még az a frappánsan szerkesztett, tiktakra működő jelenet sem, mely Shylock és Tubal között játszódik le a harmadik felvonás első színében.)

Schwajda átdolgozóként és rendezőként is úgy nyúlt a műhöz, hogy ahol érdes, ott lecsiszolta. Ahol bonyolult, ott egyszerűsítette. Ahol ellentmondásos, ott elmismásolta. Minek következtében a produkció kicsit olyan, mintha szép, színes diafilm lenne egy családi vetítésen, privát hangalámondással.

Hogy Shylock híres monológját - a „Hát a zsidónak nincs szeme?" kezdetűt - Szolnokon miért tették át helyéről a negyedik felvonásba, nem tudhatni. Feltételezhető a szándék, hogy e súlyos igazságokat hordozó szöveggel Shylock „tárgyalási pozícióját" kívánták erősíteni a törvényszéki jelenetben. (Ennek viszont ellentmond az a benyomás, hogy Garas Dezső Shylockja egyáltalán nem látszik felvenni a harcot ellenfeleivel a bírósági szcénában.) A monológ mindenesetre nem veszett el, csak elköltözött. Ezzel szemben számos olyan mondat egyszerűen nem hangzik el, amely - ha elhangoznék - esetleg szöget ütne a fejekbe. Hogy Hernádi Judit Portiája nem rebegi el ezt a sort: „...az én kis testem belefáradt ebbe a nagy világba", az még érthető. De Garas Dezső Shylockja miért hallgatja el, hogy gyűlöli Antoniót, *mert* keresztény? Miért nem közli, hogy nem tart igényt sebészi asszisztenciára a véres zálogbehajtáshoz? Túl ellenszenvessé válna, ha mindent elmondana, amit Shakespeare a szájába adott?

Miért, a többiek olyan rokonszenvesek? Igen, Schwajdánál legalábbis elég helyesek. Rátóti Zoltán szépen frizurázott, jóllakott

Shylock: Garas Dezső



Az előadásra következő számunkban visszatérünk.

Szőlőskei Tímea (Nerissa) és Hernádi Judit (Portia) (Szűcs Zoltán felvételei)

Bassaniója például szerény kellemességgel mosolyog a színen, s ez minden. Van barátja, lesz felesége, de nem derül ki, milyen érzelmi és/vagy egzisztenciális viszony fűzi őt akár az egyikhez, akár a másikhoz. Tiszte szerint elmondja, hogy vagyonát elverte, most hitelt vesz fel a barátja bőrére, s leendő hitvese pénzéből óhajt törleszteni, de szavai nyomtalanul tűnnek el a levegőben. Általában jellemző az előadásra, hogy a megmaradt lényeges mondatok is súlytalanul lebegnek. Nincs hatásuk, nincs következményük magukra a hősökre nézve.

Ott van Hirtling István Antoniója, akinek szomorúan görnyedő háta nyitó- és záróképet szolgáltat az előadáshoz. Magánya, bánata kifejtetlen marad. Szövege révén tudatja, hogy nagyon szereti Bassaniót, de ettől még ugyanazzal a bávatag érdektelenséggel tárgyal vele, minta többi velencei ifjúval. Közönyösen kéri-adja a kölcsönt, ehhez képest viszont meglepő az a kétségbeesett, kapaszkodó-ragaszkodó hang, amit abban a levélben üt meg, melyben Bassaniót nézőnek hívja a maga várható nyilvános kivégzésére. Lehet persze, hogy ez az Antonio súlyos lelki viharokat élt át, míg nem láttuk őt a színen, de erre semmi nem utal tárgyalótermi viselkedésében. A darab végén a már ismert, sápadt mélabúval arcán csendesen felszólítja Shylockot, hogy térjen át keresztény hitre. S oly finom halványsággal közli e kívánalmát, mintha nem is a végső, véres tőrdöfésről lenne szó, hanem valami gáláns vacsorameghívásról.

Problematikusnak mondható Hernádi Judit Portiája is. Hernáditól tökéletesen elfogadható lenne Portia figurája, ha nem csípős nyelvű, szerelemvágyó bakfisnak kellene látnunk őt, hanem érett nőnek, aki nem talált még párt magának, jóllehet keresgél már egy ideje. Nem lenne akadálya ennek a megközelítésnek. Még alá is támaszthatná az a kis jelenet, melyben Portia megkéri Bassaniót, hogy ne siessen a ládikanyitogatással, előbb legyenek együtt néhány napot. Tényleg: miért is ne? Hol van az előírva, hogy a jelölteknek azonnal el kell bukniuk a szerencse-játékon, amikor előtte még eltölthetnének né-hány napot - hetet? hónapot? - Portia kellemes társaságában?

Es itt nem állom meg, hogy kitérőt ne tegyek ládikaügyben, mert régóta zavar engem ez a próbatétel-história, amelyet a kegyetlennek mondott apa talált ki. De hátha egyáltalán nem volt kegyetlen az az apa? Hátha kifejezetten szerető szülő volt, aki ravaszul és megfontoltan gondoskodott arról, hogy árván és gazdagon maradó leányát megóvja a nem kívánt hódolóktól? (Ahogy azt Nerissa - úrnőjénél nagyobb jóhiszeműséggel -feltételezi is.) Hátha a ládikatrükk arra szolgál, hogy Portiának ne kelljen saját szájúlag visszautasítani a kellemetlen kérőket, viszont okvetlenül az győzedelmeskedjen a versenyben, akinek a lány maga is szurkol. Hogy mi lenne erre a megoldás? Alighanem egy tükör az ólomládikában. Melyben a férjjelölt csak akkor pillanthatja meg Portia arcmását, ha a lány drukkolva ott áll a háta mögött, a válla fölött kíváncsian belelesve a ládába, melynek belsejét még ő sem látta soha. Ez a verzió nem zárja ki annak a lehetőségét sem, hogy az ólomládát talán már korábban is választotta kérő, csak nem találta benne Portiát, mivel a lány semmilyen értelem-ben nem állt mögötte. Igy aztán a csalódott pályázó el sem olvasta a kísérőlevelet, amely mit is ír? Mit tesz isten avagy Shakespeare, azt, hogy: „Fordulj meg, a hölgyed áll ott". (A szolnoki előadás kicsiny, díszes ládikáinak tartalma természetesen rejtve marad a nézői szemek előtt.)

Visszatérve Hernádi Judit Portiájához: a színésznő ezúttal nem a saját alkatából, érzékéből és egészséges játékösztönéből indult ki, hanem a mesevilágból. Afféle „hófehér" királylányt ját-szik. (Az illúziókeltés érdekében arra is kapható, hogy felemelt karral, nagy svunggal úgy vonuljon ki néha a színről, mint az operettprimadonnák.) Viszont egy ilyen széplelkű hősnőhöz igen kevéssé illik az, hogy faarccal, rezzenéstelenül csinálja végig a bírósági tárgyalást. (Amelyet egyébként bizonyára az öreg Bellario professzor instrukciói szerint vezet le.) Hogy irgalom nincs benne egy csöpp sem, már az is nehezen képzelhető el. De hogy izgulni sem izgul? Amikor nem kevesebbről van szó, mint a saját boldogságáról? Avagy ennek a Hernádi játszotta kifogástalan hölgynek nem számít az, ha a férje útja egy halott baráton keresztül vezet a házasságba?

Mihez kezdjek Rudolf Teréz Jessicájával? Egyfelől megfosztja őt Schwajda attól a dialógrésztől, melynek során értésünkre adná, hogy keresztény férjéről alkotott véleménye némiképp megváltozott a lányszöktetés óta. Másfelől viszont ez a Jessica - feltehetően a fenti, ámbár Szolnokon nem ismertetett okból - tagolatlanul végigduzzogja az előadás második részét.

No és mire véljem Garas Dezső Shylockját? Garas ezúttal sokat hangoskodik, ugyanakkor igen visszafogottan használ mimikai eszközöket. A lányával mindig kiabál, és közben olvashatatlan a tekintete. Nem tudom meg, hogy a morózus külső vajon érző szívet takar-e. Milyenségét illetően eligazodás(remélnék a lányszöktetés utáni jelenettől, de Garas ekkor egyforma hévvel siránkozik a gyermeke és a dukátjai elvesztése miatt. Differenciálatlannak ható jajveszékelésében elsikkadni látszik az a - szerintem fontos -mozzanat is, hogy türkiz gyűrűje elkótyavetyélését milyen súlyos csapásként éli meg. Azt az ékszert a néhai feleségétől kapta ajándékba, s mint mond-ja, egy egész őserdőnyi majomért sem adta volna el. Itt lenne tehát az ideje annak, hogy észrevegyük: Shylock sem számol mindent dukátban; ismer eszmei, illetve érzelmi értéket is. Am Garas ezt is belemossa az általános felindulásba. Egy-értelmű higgadtságot mutat viszont a darab végén, amikor ellene fordul a törvény. Lehet persze, hogy ő tudja: azon a velencei bíróságon semmi nem történhet másképp, csak így, ahogy történik. De ha számára nincs tétje ennek a jogi huzavonának, akkor számomra hogyan legyen?

JOÓB SÁNDOR

ÖNMAGUNKKAL SZEMBEN

SHAKESPEARE: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA

Bár véleményem szerint ebben a műfajban nem sok helye van a szerző *személyét* érintő dolgoknak, most mégis elmondok valami ilyesmit. Szárnypróbálgató kritikusként óvatosan, sőt titokban járok szín-házba. Szeretem megőrizni inkognitómat, persze hamar lelepleződöm, mert hát ki más jegyzetelne a sötét nézőtéren előadás közben, ha nem egy szigorúan titkos recenzens? A Nemzetiben nehéz helyzetbe kerültem, amikor a *Tévedések vígjáté*ka előtt elfogadtam az idős jegyszedő hölgy ajánlatát- „Meglátja, az Auksz Évike milyen gyönyörű" -, és a színpadon foglaltam helyet, ott is a legelső széksorban, pont szemben a nagy nézőtérrel. Itt jegyzetelni tényleg nem illik, a néninek viszont volt valami igaza Auksz Évát illetően (de erről majd később).

Az Angliából hívott vendég, Bruck János rendezését több szempontból is meghatározza, hogy a nézők egy részét a színpad hátsó részére ülteti. Tudjuk, Shakespeare korában ott ülhettek a kiválasztottak és gazdagok a színpad szélén, de itt az erre való utalás szándéka tűnik a leghalványabb motivációnak. A színpadi széksorokban feszengő nézőkben (hát még kritikusban) az előadás előtt ott bújkál a félsz, csak nehogy közülünk akarjanak statisztákat kiráncigálni egyik-másik jelenethez. Jól is nézne ki egy kis happening a nem éppen kísérletező hajlamáról híres Nemzetiben. (Legyünk igazságosak: nem is igazán feladata ennek a színháznak a kísérletezés.) Enyhe csalódottsággal kell aztán tudomásul vennünk, hogy bizony még a vártnál is kevésnek nézők, akikben az előadás éppúgy süket fülekre talál, mint bennem. A szemnek akkor is jut valami.

William Shakespeare: A velencei kalmár (szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Vas István. *Díszlet:* Dávid Attila. *Jelmez:* Federits Zsófia. *Zene:* Selmeczi György. *Rendezőasszisztens:* Bencze Zsuzsa. *Rendezte:* Schwajda György. *Szereplők:* Újlaky László, Magyar Tivadar, Kiss Zoltán, Hirtling István, Rátóti Zoltán, Molnár László, Petridisz Hrisztosz, Damu Roland, Deme Gábor, Bocz-Mészáros Zoltán, Garas Dezső, Czibulás Péter, Mészáros István, Győry Emil, Horváth Gábor, Hernádi Judit, Szőlőskei Tímea, Rudolf Teréz.

bé akarnak bevonni minket a játékba, és néma tömegként is alig-alig akarják kihasználni rejtett színészi tálentumunkat.

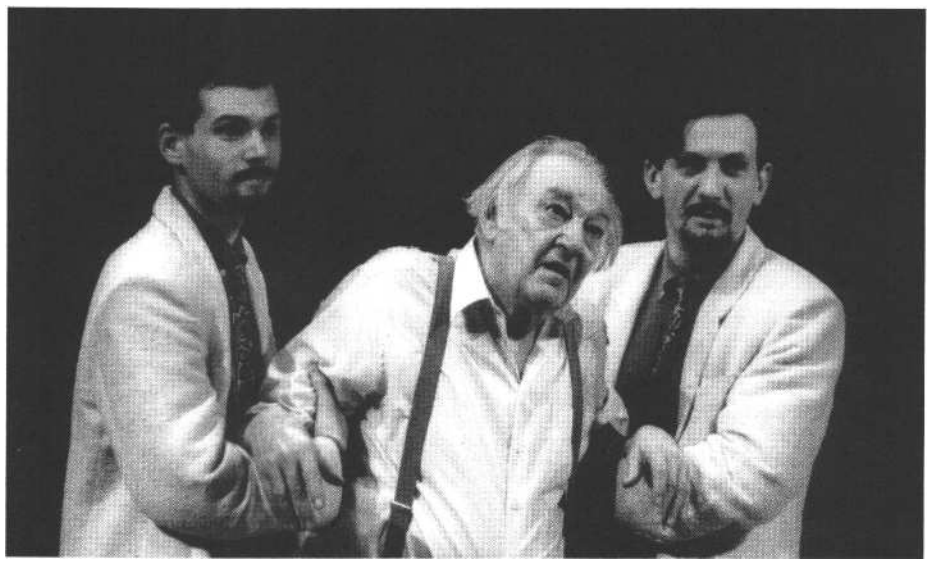
Úgy tűnik, Bruck Jánosnak a nézők egy részének színpadra ültetésével nem az volt a célja elsősorban, hogy őket félig-színésszé, azaz a játék alkotóelemévé tegye. Ehhez jobban át kellett volna dolgoznia szöveget, amely amúgy nem sok utalást tartalmaz a tömeg jelenlétére és fontosságára vonatkozóan. Tehette volna például azt, hogy a nézőket nem széksorokba ülteti, hanem mondjuk mindenkit enged szabadon mászkálni a színen mint „tömeget". Nem ez történt.

Más oka lehet e színpadi nézőtér kialakításának, amely mindjárt az előadás kezdete előtt jobban felcsigázta az érdeklődést, minta korábbi Nemzeti-produkciók. (Valljuk be: „meglepődni" az utóbbi időben nem a Hevesi Sándor térre jártunk. Semmiképpen nem akarok ezzel belemenni a színház körül folyó régi vitába, amely kétségkívül nem csak színházesztétikai érveket hozott fel, de ismerjük el, ennek a helyzetnek a kialakulásáért felelős a Nemzeti egy-két korábbi előadása is.)

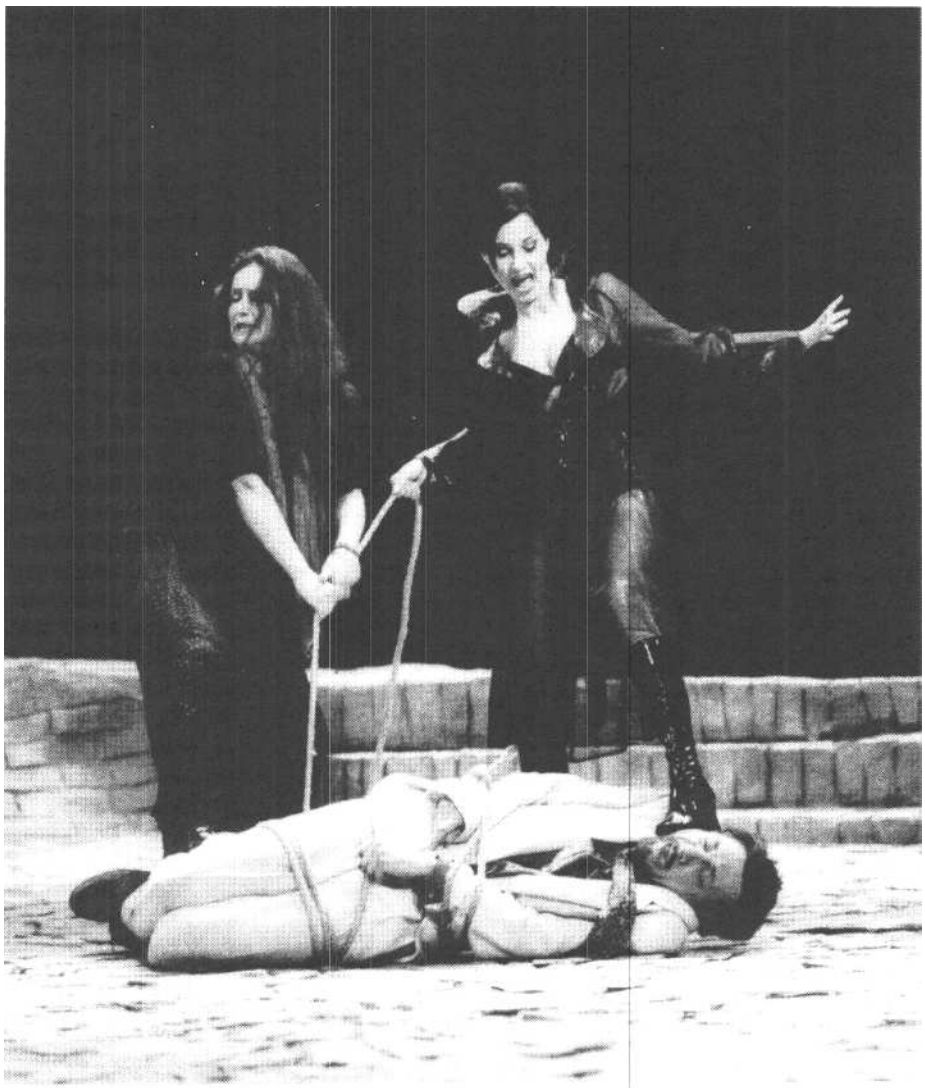
A játéka két egymással szembefordított nézőtér tekinteteinek össztűzében jön létre. Az előttünk folyó játék szemlélése mellett kedvünkre szemezhetünk a lent ülőkkel (és viszont). Az előadás jobb pillanatai így értelemszerűen arról ismerhetők fel, amikor erre nem jut időnk. A két nézőtérnek köszönhetően egy színházteremben, egy időben kétféle előadás zajlik: egy nagyszínházi és egy kamara.

A két irányba nyitott színpad a színészek mozgását érthetően kissé mesterkéltté teszi: oldalazgatnak, nem mindig tudják, merre is mondják mondandójukat. A legjobb még az, amikor mernek háttal állni a színpadon ülő nézőknek, ilyenkor viszont nem mindig hallani a szöveget. A kétféle nézőközönség eltérő elvárásait és helyzetét a játékmódok kialakításánál nem tisztázták kellőképpen, így ritkán érzékelhető következetesség az intimebb és a harsányabb megnyilatkozásokban. Sok esetben mintha csak azért mondanának dolgokat az egyik irányba, hogy az ott ülő nézők is kapjanak valamit a játék frontjából, ne kelljen mindig hátakat és oldalakat nézegetniük.

Széles Tamás (Szirakúzai Antipholus), Sinkovits Imre (Égeon) és Végh Péter (Efezusi Antipholus)



Peremartoni Krisztina (Luciana), Végh Péter és Auksz Éva (Kurtizán) (Németh Juli felvételei)



A két nézőtér legnagyobb jelentősége véleményem szerint, hogy jótékony pedagógiai hatást gyakorol a színészekre, akiket mintha a szokásosnál jobban megfegyelmezne ez a két irányból is áradó figyelem.

Leszámítva a vígjáték világából kicsit kilógó komor hangú keretjátékot, amelyben a gyerekeit kereső apa a kivégzés közelébe kerül, bonyolult és valószerűtlen kergetőzés folyik a színen két ikerpár folyamatos összecserélése miatt. Játék ez a javából, csak az lehet, hiszen amúgy ki hinné el ezt a sok-sok véletlent. A Szirakúzából érkezett, testvérét kereső idegen pont ugyanazt a ruhát és ábrázatot viseli, mint az efezusi úr, aki persze a szirakúzai testvére, és ráadásul az efezusinak pont a másik szolgájának ikertestvére a szolgája. Ugye világos. Coleridge szerint nem is a vígjáték, inkább a bohózat tulajdonsága ez a nézőtől a valószerűtlenség feltétel nélküli elfogadását megkövetelő felépítés, amely magát az egész játékot is jellemzi. Shakespeare ugyanis minden történést kizárólag a darab belső logikájával magyaráz. A „valóság" törvényeit szándékosan hagyja figyelmen kívül, hogy az így létrehozott, hangsúlyozottan fiktív világban eljátsszon egy kicsit a „ki is vagyok én" kérdésével. Az állandó összecserélések miatt a szereplők gyakran más bűnéért bűnhődnek, más erényéért kapnak dicséretet, s ez segít nekik az önazonosság megtalálásában.

Mindezek után kérdéses, mennyire szükséges egy ilyen mérnökileg megszerkesztett, valószerűtlen játékba aktuális politikai vonatkozásokat bevonni. A láncra fűzött apát (Sinkovits Imre) a nagy nézőtérről kísérik fel a színpadra, hogy elmondja a darab alaphelyzetét vázoló monológot elvesztett ikerfiairól és azok ugyancsak iker szolgáiról. Előzőleg a Vujicsics Együttes vészjósló balkáni dallamai már megadták az alaphangulatot, most azonban a kommandósok és a herceg (Szakácsi Sándor) öltözékéből rögtön nyilvánvalóvá válik, mihez is „aktualizálta hozzá" Bruck a darabot. Bár Shakespeare darabjai általában elbírják a korunkhoz való külsődleges közelítést, a délszláv háború felidézéséről itt ismét csak az juthat eszünkbe, vajon miért kell megint ilyen közvetlen politikummal rövidre zárni a néző gondolatait és a dráma értelmezési lehetőségeit? A régi darab és a mai néző közé hidat verő élő színház fogalma véleményem szerint nem egyenlő az ilyen olcsó politikai utalgatással. A háború árnyékának felidézése itt legföljebb az eredeti darab mögé feszített tragikus háttér pótlására és elevenné tételére szolgálhatna, de ez a balkáni utalás zavaró módon telepszik rá az előadás egészére.

Sinkovits Imre megfelelő drámaisággal ecseteli kitaszított, reménytelen helyzetét, és ismét bebizonyítja, hogy hatásossá tudja tenni Shakespeare ezúttal Nádasdy Ádám által magyarra költött verseit. A hosszú és bonyolult monológ rögtön az előadás legelején elaltathatja a nézői figyelmet, szükség is van tehát itt Sinkovits jó értelemben vett rutinjára. Egy-két üresjárattól eltekintve egyébként összehangolt társulati munkát látni a színpadon. Ennek ugyancsak a színház korábbi előadásait tekintve van jelen-tősége, minthogy azokban ritkán sikerült megalkotni a dialógusok működő hálózatát.

Bár Shakespeare szövege jól megírt figurákat kínál eljátszásra, nem is annyira az alakítások, mint inkább a karakterek és a helyzetek teremtik meg az előadás egészének alapvetően derűs hangvételét. Az Efezusi Antipholust játszó Végh Péterben szerencsés módon érvényesül a kicsit agresszív digó nőcsábász alakja és egyszer smind annak paródiája, ahogy akaratos kiskakasként masírozik fel-alá a színen, és próbálja megérteni a számára érthetetlen történéseket (lehet, hogy a szinkronhang miatt mások számára is átszűrődik valami a dallaszos Cliff figurájából?). A szolgáját alakító Kocsis György naiv harsánysága a gyermekmatinék bohócára emlékeztet, és egy idő után éppen végletes túlzásai válnak szórakoztatóvá. Amikor például a kulcslyukba szellent, hogy harci gáz bevetésével űzze ki az asszonyokat és vendégeiket a házból, az az adott helyzetben már nem is ízléstelenség, hanem az alak és a körülmények által indokolt vaskos tréfa. A Szirakúzából érkezett Antipholust és Dromiót játszó Széles Tamás és Bede Fazekas Szabolcs kevesebb egyéni színt tud felmutatni a nem éppen rájuk illő szerepekben.

Adriana, a feleség szerepe az elégedetlenség és a féltékenység vonásain kívül az asszonyi szolgaság ellen lázadó új nőtípus tulajdonságait is felmutatja. Varga Mária nem relativizálja az általa játszott neurotikus Adrianát, nem viszi el

ironikus felhangokig, és így az alakításban elég kevés a komikum. Ez egyébként nem követelmény, itt ugyanis inkább csak egy vígjátéki környezetbe „tévedt" komolyabb, realista szerepről van szó.

Bár az előadáson kétségkívül nem dől a nevetéstől a közönség - a shakespeare-i elméncségek, főként a szolgák agyafúrt szócsavarásai nem is igazán alkalmasak erre -, a Nemzetiben mégis derűs és játékos alaphangulatot sikerült kialakítani. Az ikrek állandó összecserélése által kiváltott helyzetkomikumot szerencsésen kiválasztott mellékszereplők egészítik ki, akik nem igazán szöveges részvételükkel, inkább puszta megjelenésükkel érnek el komikus hatást. Ezeknek az alakoknak az az egyszerű titkuk, hogy gegekként csak rövidebb ideig vannak a színen, és finoman egyensúlyoznak a paródia határán. Ilyen Luca, a szolgálólány (Soltész Erzsébet), akiről előzőleg nagyon csúnya dolgokat mond a szirakúzai Dromio (a legfinomabb még az, hogy olyan, mint a földgolyó, azaz a fejétől a talpáig nem szélesebb, mint egyik csípejétől a másikig, ezt követi aztán a rajta található „országok" részletezése). A Második Kereskedő szerepéből (Mihályi Pál alakítja) szerb háborús maffiózót csinált Dőry Virág jelmeze, és hát ne feledkezzünk meg a már emlegetett Auksz Éváról sem, aki fekete bőrökbe öltöztetett vampként jelenik meg, csak a szarvacskák hiányoznak a fejéről, hogy igazi (kis)ördöggé váljon. A „csúcs" azonban ebben a kategóriában Fonyó István Dr. Csipet szerepében. Ilyen idétlen kinézetű figurát szinte csak rajzolni lehet. Mint rémlátomás tűnik fel összeborzolt hajjal, kötéssel a fején, tébolytól átfűtött tekintettel a habókos vajákos. Mond is valamit, de az ilyen vizuális sokk után igazából már senkit sem érdekel.

A hangulat alakításában fontos szerepet játszik a színpadon álló Vujicsics Együttes zenéje. A balkáni dallamok egyszerre derűs és feszült atmoszférája illik a darab világához. A *Tévedések vígjátéka* a legrövidebb darab a nagy brit munkásságában - és az előadás hatásossága ennek a tömény rövidségnek is köszönhető. Az ikrek és a szülők egymásra találásakor igazi lagzihangulat kerekedik a színen. A színpadon helyet foglaló bátor nézők ekkor nyerik el jutalmukat, a széksor ugyanis befordul a hátsó fal felé, ahonnan közelről élvezhetünk egy kis tűzijátékot. A színpadon táncoló szereplők arcán igazi felszabadultság látszik, és a felspilázott finálé végül minket is magával ragadhat. Az előadás jó végkicsengését nem a formai megoldások skálája, inkább az akadályokat áthidaló társulati önbizalom és jókedv határozza meg.

William Shakespeare: Tévedések vígjátéka (Nemzeti Színház)
Fordította: Nádasdy Ádám. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Dőry Virág m. v. *Zene: Vujicsics* Együttes. *Rendező:* Bruck János m. v.
Szereplők: Szakácsi Sándor, Sinkovits Imre, Végh Péter, Széles Tamás, Kocsis György, Bede Fazekas Szabolcs, Tolnai Miklós, Huszár László, Fonyó István, Kovács Zoltán, Mihályi Pál, Botár Endre, Béres Ilona, Varga Mária, Peremartoni Krisztina, Soltész Erzsébet, Auksz Eva.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

SZÍNHÁZI KALAUZ

GRABBE: TRÉFA SZATÍRA IRÓNIA...

Novák Eszter legújabb rendezésének utolsó jelenetében található egy mulatságos, ám roppant hangsúlyos mozzanat, amely az addigi és az azt követő - sokkal inkább teátrális, mint dramatikus -történésekhez határozott interpretációs lehetőséget kínál. Az Iskolamester (Schlanger András) bejelenti a nagy mutatványt, nevezetesen, hogy Christian Dietrich Grabbe Petri György által fordított *Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem* című darabjának új színházi előadásában a kalitkába zárt Ördögöt játszó Magyar Attila megeszi Konsztantyin Sztanyiszlavszkij *A színész munkája* című könyvét. Mivel azonban váratlanul megjelenik az Ördög öreganyja, nem derül ki, hogy vajon az Ördög (és az említett színész) túlélné-e a pszichológiai realista játékstílus „Bibliájának" megemésztését, de a kísérletre való felhívás (az előadás ön reflexív mozzanataként értelmezve) így is deklarálja az egyik legerősebb színházi tradíciótól való távolságtartás igényét. Ezt erősíti továbbá a domináns jelrendszerként felfogható térkoncepció is, mivel az egyes jelenetek olyan (viszonylag üres) terekben játszódnak, ahol mindig látszanak a színház falai, berendezései, technikai eszközei stb. (A díszlet Antal Csaba munkája.) Az Iskolamesternél, a kastély(ok)ban, illetve a szabadtéren játszódó események ugyanis három helyen, az Új Színház nagyszínpadán, a stúdiószínpadon és annak büféjében zajlanak. A nézők hol három oldalról, hol pedig két szimmetrikus félkör alakban állják és ülik körül a szórványosan bedíszletezett játéktereket, amelyek korántsem felidézni, hanem csak jelezni kívánják a különféle helyszíneket. Elég ehhez itt egy asztal és három sor iskolapad, ott egy kályha és néhány kárpittal bevont (karos)szék, amott pedig a büfépulthoz épített fél domb. Az előadás tehát lemond az illúzióteremtésről, és helyette az illúzió létrejöttének előfeltételeit próbálja tudatosítani oly módon, hogy beemeli a nézőt a játék terébe, és *látszólag* annak részesévé teszi.

A közönség helyszínről helyszínre történő vándorlása - amely egyebek mellett a Stúdió K egykori Woyzeck-előadását is emlékezetessé tette - idegenvezetésszerűen történik, akárcsak Peter Stein híres berlini *Ahogy* tetszik-rendezésében. Az előtérből piros esernyővel utat mutató Marika (Nagy Mari) kalauzolja a nézőket végig a színházon, az első jelenet előtt pedig felhívja a figyelmet az egyik folyosón látható „panoptikumra": a játszó színészeken kívül egy díszítő, egy nézőtéri felügyelő, valamint a súgó és az ügyelő áll bábumereven a fal előtt, és kis tábla hirdeti mindegyikük nevét vagy beosztását. A „célállomásként" szolgáló (meglehetősen szűk) terek aztán hasonló fizikai közelségbe hozzák a nézőket a színészekkel, akik többször is tudomást vesznek a közönség jelenlétéről. Az Iskolamester például megkérdezi, hogy milyen nap van, majd megénekelteti a nézőket; Mordax gróf első megjelenésekor az Ördög beránt egy nézőt a fotelba, ahol addig ült - korábban meg egy másikkal kidobatta a Gottliebchen által összetákolt keresztet; ugyanő utal arra, hogy zsúfolt a szoba, amelyet a kastélyban kapott; a Kovács pedig a nézők közé szaladva megkér valakit, hogy hajtsa félre a fejét, mert nem látja az Ördög lólábára újonnan felszerelt patkót. Majd ismét egy nézőt (jobban mondva egy „beépített" színészt) kér meg az Iskolamester, hogy adjon neki snapszot cukorral; egy másik jelenetben pedig Mordax vonszolja ki őt a fejénél fogva. Az előadás tehát többször is hangsúlyozza a játék és a közönség színházi szituáltságát, ám az egyes történések mégis teljesen függetlenek a befogadótól, aki a fizikai involváltságon (a néző- és játéktér közötti határ feloldásán) túl semmiképp nem válik a cselekmény aktív részesévé. Pontosan érzékelteti ezt az a jelenet, amelyben Mordax megöli a tizenhárom szabólegényt: a közönség az eléje húzott nejlon mögül nézi végig a gróf „agóniáját" (némileg emlékeztetve Kurtha/Priamus öngyilkosságára a Csányi János-féle *Szentivánéji* álomból), amelynek során az - extrém mozdulatok közepette -vörös folyadékkal teli kis zacskókat nyom szét a testén. Hiába jelenti be ezután véresen és kifulladva, hogy a nézők cin-

Iskolamester: Schlanger András

kostársai lesznek Liddy kisasszony elrablásában, ahogy aztán feleslegesen visz fel Mollfeles is tizenkét nézőt a stúdiószínpad körfolyosójára - a (kínosan hosszú és unalmas) jelenet hatástalan marad, mivel a passzív szemlélődésen kívül nem oszt semmiféle „szerepet" a befogadóra: nemcsak hogy cinkosi kinevezését teszi értelmetlenné, de valódi perspektívaváltás híján még az érzékelés vagy a megértés speciális pozíciójába sem helyezi.

A térkoncepció mellett a teatralitás „kitakarása" olyan jelzéseken keresztül valósul meg, amelyek a dramatikus események idejét az előadás idejére, a szerepjátszást pedig konkrét színészi teljesítményekre vonatkoztatták. Az Ördög például csak akkor akarja Liddyt megszerezni Mordaxnak, ha az - amellett, hogy megöli a szabólegényeket, és a legidősebb fiát filozófusnak taníttatja- előadás után hajlandó felszedni a padlót borító vaslemezeket. Továbbá az Iskolamester egyszer kiesik a szerepéből, és megkérdezi magától: „Hogy is van ez?", sőt az Új Színház igazgatójának személyét is tudatunkba idéző „székely" szót kiejtve gyorsan hozzáteszi: „Ezt a nevet ne halljam többet!" Amikor a Báró kötélen vezeti, szalmával szórja le, ügetteti, majd megkorbácsolja a pórul járt Wernthalt és Mordaxot, a Wernthalt játszó Fazekas István hirtelen feláll, és dühöngve kirohan (akárcsak a játék abszurditása miatt felháborodott Medve/Újlaki Dénes a Zsámbéki Gábor-féle *Übü* királyban), a Báró/Dengyel Iván pedig értetlenül néz a vádló tekintetű Mordax/Horváth Csabára. Az előadás legvégén aztán a többi szereplő a pokolba visszatérő Ördög után kiabál: „Ati! Gyere vissza! Most jön a taps!" A „színház a színházról" aspektusának az előadás értelemhorizontjába történő bevonása azonban alapjában véve esetleges marad, mivel a teátrális dimenzió nyílt vállalása nemigen töri fel a produkció zártságát és a dramatikus történések jelenre vonatkoztatottságának hiányából fakadó idegenségét. Az előadás aktuális létét tehát nem a nézőknek a játékban való részvétele, hanem magának a játéknak a determinált, ám kontingensnek tűnő szabályai biztosítják.

Az előadás felszíni nyitottsága mögötti „zárt világ" virtuális létezése jól érzékelhető például Marika szerepének változásaiból. A közönség csoportját irányító, figyelmüket néhány eseményre (mondjuk, az Ördög fáklyafogdosására) felhívó és az előadáson kívül álló pozícióját félszeg gesztusokkal jelző idegenvezetőt már az első jelenetben „magába emeli" a játék: az Iskolamester brutalitása elől megfutamodó Gottliebchen (Horváth Csaba) helyett ő szalad bele abba a hálóba, amelyből aztán csak fizikailag szabadul ki, hiszen a további jelenetekben végleg neki kell Tobias mester bugyuta fiát játszania. Hol kiskosztümben kíséri a nézőket, hol pedig barna nadrágban és abból kilógó ingben vesz részt a cselekményben. A felemás helyzetet bonyolítja továbbá, hogy az „igazi" tar fejű és kantáros rövidnadrágot viselő Gottliebchen a kastélybeli jelenetben egyszer átszalad a színen, az Iskolamesternél játszódó lerészegedési jelenetben pedig végig ott ül Marika/Gottliebchen mellett, és Unicumot iszik. Létezőként tételeztetik egy öntörvényű dramatikusvilág a maga meghatározott szereplőivel együtt, egy világ, amelybe Marika csupán úgy kerülhet be „kívülről", ha elkezdi valamelyik szereplő „sorsát" élni. A figura „életét" aztán persze végig kell játszani: Marika csak azután tud kilépni Gottliebchen szerepéből, hogy Molfells helyett részegen „önmagát" lövi agyon. A Gottliebchen mellett Mordax grófot is játszó Horváth Csaba ekkor nyílt színen átöltözik, a „holtan fekvő" Marika/Gottliebchen helyett pedig a súgó irányítja a nézőket a lopsbrunni vadász-

Hajdú István (Patkányméreg) és Magyar Attila (Molfells)

kastélyba, azaz a harmadik emeleti stúdiószínpadra. A dramatikus világ egyes figurái tehát annak ellenére önazonosak maradnak, hogy a színészek néha kilépnek szerepükből, és megjegyzéseket tesznek a színházi helyzetre. Továbbá egy-egy színész játssza ugyan az Ördög és a naivan hősies Molfells (Magyar Attila), a bátor Liddy és az Ördög öreganyja (Tóth Ildikó), a dzsigolós Wernthal báró és a Kovács (Fazekas István) szerepét, ám a játék nem teremt kapcsolatot a különböző szerepek között, amelyeket a színészek mintha csak felöltenének, ahelyett, hogy különféle jelek révén „ott és akkor" létrehoznának. (A figurák előadáshoz képest *a priori* létezésének képzetét erősíti egyébként a panoptikum is.)

Mivel a dramatikus szöveg nem a kauzális dramaturgia alapján építkezik, „cselekménye" meglehetősen szimpla és sovány, a rendezés a játékban szereplő karakterek kidolgozása felé fordult - ezeket azonban a színészeknek különböző színvonalon sikerül „megragadniok". A legárnyaltabb alakítás Magyar Attiláé, aki mind az Ördög, mind pedig Molfells szerepében elsősorban mimikus és paralingvisztikus jelekkel mutatja meg az átmenetet a gyűlölet és a kiszolgáltatottság, valamint a közönyös kiábrándultság és a naiv lelkesedés között. Talán ő az egyet-len, akinek sikerül nem pusztán komikus, hanem ironikus figurá(ka)t teremtenie, azaz a szerepjátszás modalitását is folyamatosan érzékeltetnie. Egy-egy „jellemvonás" pontos megrajzolásával kelti életre Schlanger András (széles gesztusokkal és nagy hangerővel) a részeges Iskolamester, Fazekas István (lelassított vagy felgyorsult mozgással) az unott Wernthal és a munka közben egyfolytában locsogó Kovács, Hajdú István pedig (túlzó mimikával) a végtelenül hiú esztéta, Patkánymére alakját. Többnyire színtelenre sikerült viszont Dengyel Iván Bárója, Horváth Csaba Mordax grófja, Tóth Ildikó Liddyje és Nagy Mari Marika / Gottliebchen-alakítása. (A Zeke Edit által tervezett ruhák jellegtelensége pedig csak elősegíti az egyes figurákra irányuló nézői figyelem gyengülését.) A már említett szerepösszevonások dramaturgiailag megalapozottak (illetve praktikus szempontból érthetőek) ugyan, de teátrális funkciójuk és hatásuk a figurák létrejöttének, valamint a szerepjátszás egyes fázisainak redukált megmutatása miatt igen vitatható marad. Sőt megfogalmazódhat a kétely, hogy vajon Novák Eszter rendezése játékstílus tekintetében módosít-e egyáltalán a realista színház horizontján.

A produkciónak a játékszituációra történő helyenkénti reflexióihoz hasonlóan esetlegesek maradnak azok az asszociációk is, amelyeknek más színházi előadásszövegekre való utalásként kellene beépülniük a befogadók tudatába. A fentebb idézett előadásokon kívül eszünkbe juthat (az Ördög és Patkánymére szavalásáról) a Székely Gábor-féle *A mizantróp;* (a nézők elé húzott nejlonról) a Mohácsi János-féle *Tom Paine; (az* utolsó jelenet cirkuszi és revüszerű képeiről, a szétpukkanó vérlabdákról és a függöny mögött játszódó jelenetekről) a Hargitai Iván-féle *Merlin avagy a puszta ország;* a dombról Szikora János hét évvel ezelőtti Carmen-rendezése, Csík György díszletével. Ezek viszont nem tekinthetők olyan pretextusoknak, amelyeknek játékba hozatala a színházi intertextualitást „gazdagítaná", vagy határozott irányba terelné az értelmezést. Az új színházi *Tréfa, szatíra, irónia* és *mélyebb értelem* tehát legfeljebb csak megidéz bizonyos előadásokat, amelyek ugyan mögötte állnak, de nem épülnek bele. Ez pedig fokozza az előadás kontextualizáltságának hiányát, hiszen Grabbe dramatikus szövegének nincs magyar előadásokban konkretizálódó recepciótörténete, ezért Novák Eszter rendezése nem képes más értelmezésekhez viszonyítva meghatározni saját interpretációs pozícióját. Kontextust csupán olyan, *par excellence* teátrális problémákat előtérbe állító és a színházi hatásfolyamat alapjaira rákérdező előadások jelenthetnek, amelyek az elmúlt két-három évadban váltak egy „új" színházi látás-mód szempontjából meghatározó jelentőségűvé - ezekhez képest viszont korántsem „hoz újat" ez az előadás.

A Grabbe-ősbemutató legfőbb gyengesége azonban mégiscsak abból fakad, hogy a befogadónak voltaképp semmi köze ahhoz, amit a játékban érzékel: az előadás csupán fizikailag mozgatja meg, ám a történéseket még a teatralitás szintjén sem hozza közel a játékban való színészi és nézői részvétel jeleníthez - ehhez legalábbis nem elég az autószereléshez szükséges csillagkulcs említése, az ördögfogásban szerepet játszó kotonok feltűnő maisága vagy a Liddy által használt szőrtelenítő lapocskák. A rendezésből hiányzik az a végiggondolt értelmezés (és most nem a precíz szövegelemzésről van szó), amely egy vagy több határozott szálra fűzné fel az eseményeket. Természetesen nem valamiféle koherenciát kérek számon az előadáson, sőt még csak nem is a többnyire esetleges történések mögötti „miért?"-ek megválaszolását hiányolom, csupán a majd' négyórás produkció meglehetős hatástalanságának és kevéssé élvezetes voltának okait próbálom feltárni. Egyszerű volna persze azt az értelmezést elfogadni, miszerint az előadásnak éppen a Petri György által Grabbe egyik kulcsfogalmának tartott *középszerűséget* tökéletesen sikerült magáévá tennie, mint ahogy amellett is lehetne érvelni, hogy Novák Eszter rendezése a címben említett „mélyebb értelem" dekonstrukcióját hajtja végre. Az új színházi előadás ugyanis folyamatosan játszik a többértelműséggel: a természetbúvárok színes búvárszemüveget viselnek; az Ördög a kastélyszobába lépve kijelenti, hogy „Utálom a huzatot", miközben lerángatja a

Magyar Attila, Nagy Mari (Marika-Gottliebchen), Schlanger András és Hajdú István (Koncz Zsuzsa felvételei)

piros fotelt borító sárga vásznat; Molfells a mentőakcióban használt kötelet a Bárónak adja, mondván: „lekötelezem magam önnek, Báró úr." Ezek a (szó)játékötletek feloldják a metaforikus és nem metaforikus jelentés dichotómiáját, és a különböző jelentések váratlan egymásba csúsztatása révén egyértelműen komikus hatást érnek el. (Jó példa volt erre a Novák Eszter-féle *Figaro* házasságában az elájuló szereplő által követelt repülősó és a zsinórpadlásról aláhulló „SÓ" feliratú zacskó.)

Mivel az ehhez hasonló mozzanatok a mélyebb és a felszíni értelem közötti határ feloldását sugallják, még az a gondolat is megfogalmazódhat, hogy „pofonegyszerű blődlit" látunk, amely mögött felesleges mélyebb értelmet keresni. A színházi előadásszövegben ugyanis minden felszíninek nevezhető, hiszen mindazt, amit a befogadó értelmez és többértelműsít, először konkretizálva jelenik meg. Radikálisan megfogalmazva: a színházban nem létezik olyan értelem, amely a befogadói aktushoz képest *előzetesen* adott volna. Ez a gondolatmenet persze allegorézisnek bizonyul az előadás „érzéki jellegének" kidolgozatlansága és koncepciótlansága miatt. Sőt éppenséggel az az eset áll elő, amikor a dramatikus szöveg - némely posztmodernnek is tekinthető jellegzetessége miatt (például Grabbe figurájának a szereplők közé emelése, az írott szerepek „papírszagúságának" hangsúlyozása, a szerepeket játszó színészek név szerinti említése stb.), amelyek azonban az előadásban jóformán elsikkadnak - jóval izgalmasabbnak és élvezetesebbnek bizonyul a rendezésnél.

A közönséggel való kapcsolat folyamatos fenntartása, illetve színészek és nézők előadást záró közös puncsivászata sem teszi tehát az Új Színház előadását valóban nyitottá: a színházi aktivitás konstitúcióját vizsgáló, a történetképződéshez nélkülözhetetlen tényezők (szöveg, színész, néző) pozícióját újraértelmező, a teátrális megkomponáltságot saját folyamatszerűségében érzékeltető produkcióvá. (Jóllehet az előadásban „benne van" egy másik, a reprezentáció problémáját fentebb taglaló értelmezéssel kontesztáló értelmezés lehetősége is, ám - véleményem szerint - nem válik meghatározóvá.) Valójában olyan, mint egy régi színházi kalauz átdolgozott változata, annak teljes újraírása helyett: akármelyik részébe tekintünk is bele, nem szabadulunk attól az érzéstől, hogy az egészet már túlontúl jól ismerjük.

Christian Dietrich Grabbe: Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem (Új Színház)
Fordította: Petri György. *Díszlettervező:* Antal Csaba. *Jelmeztervező:* Zeke Edit. *Dramaturg:* Kárpáti Péter. *Rendező:* Novák Eszter.
Szereplők: Magyar Attila, Schlanger András, Fazekas István, Hajdú István, Dengyel Iván, Horváth Csaba, Nagy Mari, Tóth Ildikó.

CSÁKI JUDIT

IRINA ÉS ANIMA

KÉT KISS CSABA-ELŐADÁSRÓL

Előre kell bocsátanom, hogy nagyon nem volt kedvemre való az az előadás, amelyet Kiss Csaba Shakespeare *Macbeth* című darabjából rendezett. Nem az zavart, hogy „hozzányúlt" a klasszikushoz - a Vígben ebben az idézőjeles értelemben például nem nyúltak hozzá, még az erdő is elindult, annyira „hűek" maradtak, és az még kevésbé tetszett -, hanem az, hogy úgy éreztem: *csak* elbánt vele. Amit csinált-meghagyott belőle, annak a magva nem más, mint az eredeti drámáé, csak lefokozva, padlásra alkalmazva, megpuhítva. Azaz: nem keletkezett semmi olyasmi, ami a „trancsírozást" hitelesítette volna.

Azért mondtam ezt most el - sommásan és árnyalatlanul -, mert ezzel a Csehov-féle előadással a helyzet éppen fordított. Ha fontos lenne, lehetne nevet is adni annak a színházi műfajnak, amelyben Kiss Csaba ezúttal utazott: végső soron ez is „stílusgyakorlat". Abban az eredetiben persze valóban stílusok váltakoztak, ebben a Kiss Csaba-félében pedig a helyzetek, mégis inkább stílus-, mintsem helyzetgyakorlat; ez az utóbbi tananyagízű szó mindjárt a produkció lényegét csapná agyon.

Es ha már jól belebonyolódtam ebbe a műfajmeghatározásba - amiről ráadásul előrebocsátottam, hogy nem is fontos -, „futok a pénzem után". Mert valaminek a meghatározása tényleg fontosnak látszik itt, de ez a valami nagyobb lélegzetvételt kíván, több pontos mondatot.

De mi lett a nővel? - ez a produkció címe, amelyben három színész Csehov-novellákból szerkesztett trialógussorozatot ad elő. A nő - Irina Bikulina, akiről sok mindent megtudunk; azt nemigen, hogy mi lett vele; meghalt, ha igaz, kalandos és színes, ámde rövid élet után. A három színész három zenészféleséget játszik, akik éppen Bikulina (miért nem Bikulin?!) bankár estélyére igyekeznek; nem sietnek, beszélgetnek, anekdotáznak. Főleg Irina Bikulináról folyik a szó - a játék kevésbé.

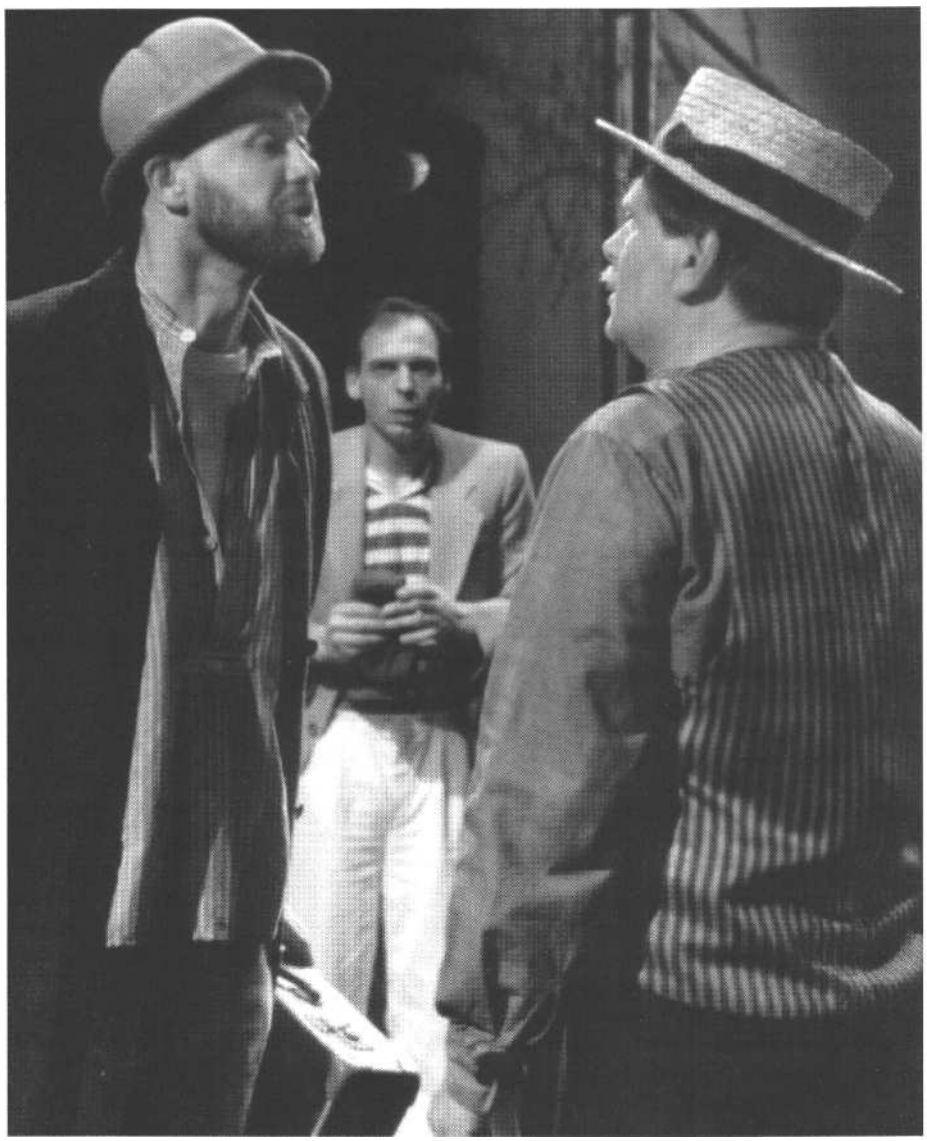
A fellelt drámaiság

Van egy Csehov-novella, *Sebészet a* címe. Arról szól, hogy a távol lévő fogorvos helyett a felcser próbálja meg kihúzni a sekrestyés fájós fogát - és beletöri. A sekrestyés dühös, káromkodik, a felcser meg leparasztozza.

Van egy másik novella, annak meg *Általános műveltség a* címe. Pjotr Iljics, a szegény fogorvos panaszkodik kollégájának, Oszip Francicsnak, a „kövér, zsíros németnek", hogy rosszul megy a sora. Mire az kioktatja, hogy az „általános műveltség" hiánya a bajok igazi oka; az általános műveltség pedig ez esetben nem más, mint a megfelelő látszat, stílus, külsőségek megteremtése.

Kiss Csaba rendezésében van egy jelenet, melynek egyik főszereplője az a szegény „odesszai fogász", egy bizonyos „Misenyka", akibe - végül, Szívből, igazán - Irina Bikulina beleszeretett, és nyomorban éltek, míg az asszony meg nem betegedett, a férfi pedig rá nem kényszerült, hogy kölcsönért menjen gazdag kollégájához, Oszip Francicshoz. Aki - hogy „meg ne sértse" hajdani jó barátját - kölcsönt nem ad ugyan, de a külsőségek fontosságáról szóló hosszadalmas tiráda után megkéri szegény kollégáját: húzná már ki helyette a kint várakozó hajógyáros fogát. Es akkor a fog beletörik.

Csakhogy. Az elsőként említett novellában a helyzetnek az kölcsönöz - közel sem fekete karakterű - drámai erőt, hogy az alkalmatlan és kritikátlan segéderő a hozzáértés látszatát megteremtendő, tudományoskodó blöffökkel ostromolja és győzi le a szerencsétlen pácienst, minekutána természetesen csődöt mond, és természetesen nem okul belőle. A másodikban - ez sem a sötét tónusúak közül való - gúnyos pamflet kerekedik a külsőségek leltárából; színi műfajt keresve hozzá, ez leginkább monológ lehetne. Kiss Csaba előadásában viszont az összefüggésekbe ágyazott történet tragikus végkifejlet felé kanyarodó epizódja ez, melyben a szerelméért aggódó szegény fogász kétségbeesésében olyasmit tesz, amit egyébként nem tenne. Több olyasmit is: megalázkodik üresfejű, de gazdag kollégája előtt, belemegy egy képtelen ajánlatba, majd csődöt mond. Maga a kudarcos foghúzás - a bohózati kontextus kellős közepén - két szerencsétlen ember párbajszerű küzdelme az életért: az egyik szerelme életéért, a másik a fájdalommentes életért harcol. Ráadásul: a következő *(A diplomata* című novellából ideszer-



Horváth Lajos Ottó (Aljosa), Honti György (Jura) és Gyabronka József (Gyabkin) a győri előadásban (Benda Iván felvétele)

kesztett) epizód már az asszony halálhírét hozza; amúgy ez is bohózati gyökérből lett csehovi típusú dramolett.

Ennyiből is látható: Kiss Csaba nem pusztán ollóval dolgozott, amikor összeszerkesztette ezt a színpadi játékot. Sőt. Megírta a Csehovtól kölcsönzött motívumokból, de új centrumot alkotott mindegyik jelenetben, egyetlen elemet emelvén át *változatlanul a* Csehov-novellákból: azt a bizonyos, senki máséval össze nem téveszthető, speciális és unikális, jellegzetes csehovi drámaiságot, amely- műfajtól teljesen függetlenül - minden írásban, a drámától a jegyzetig, még az író rengeteg levelében is, megtalálható.

Ez a drámaiság a legerősebb szervezőerő Kiss Csaba művében és rendezésében is. Itt viszont az ő „találmánya" -fogékony leleménynek mondani talán pontosabb lenne. Ennek a fogorvosos epizódnak a súlypontja például Csehov szövegén kívül, de ezen a bizonyos drámaiságon belül található. De ugyanez a helyzet a többi epizóddal is: az „orvosossal" például, nekem ez a kedvencem; ebben feldereng ugyan az *Ellenségek* című novella, A *tükőr című* novellának-és bizonyára másének is, ha emlékeznék rá - egyik-másik kacskaringója, még távolabbról Goethe *Villik*irályának koromsötétt ragikuma is, de Kiss Csaba önálló és önmagáért a színműben erőteljesen helytálló minidrámává szerkesztette.

Ennek a drámaiságnak lényeges eleme, hogy benne a történés és a helyzet sajátos viszonyt alkot: utóbbi adja az előbbi súlyát, és nem - mint az szokásos - fordítva. (Lehetséges, hogy ez *általában a* Csehov-drámák jellegzetessége.)

Visszatérve a fogorvosepizódra: a küzdelem, a két szemben álló szerencsétlen ember, és nem a beletört fog a drámai centrum. A fog beletörése következmény, amelynek *szükségszerűen, a* helyzetből fakadóan meg kellett történnie.

Egyszer és sokszor

A fentiek után hihető vagy sem: *a De mi lett a* nővel? szórakoztató, mulatságos, derűs előadás (akárcsak Csehov vígjátékai). Az első számú tartalmi kérdésen, a fentebb körülírt, de csak most kimondott szellemi *koherencián* kívül a színészek örömjátéka és a rendezés jó ritmusérzéke teszi azzá.

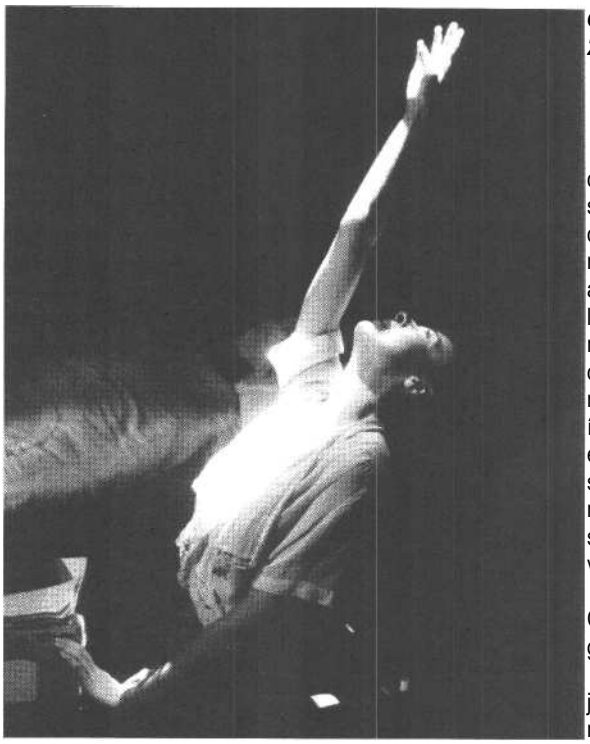
A három alkalmi csehovi alak - akik Bikulina estélye helyett igyekezhetnének éppen *a három* nővérházába is, igaz, inkább maszkban akkorkapor egy-egy stílusos „félprivát" nevet: Horváth Lajos Ottó Aljosa, Honti György Jura, Gyabronka József Gyabkin. Szerepel még egy nagy-bőgőtok is, ő néha Bikulina, máskor börtön. Ezek osztják el az egyes jelenetek szerepeit egymás közt - úgy tesznek persze, mintha..., és ennyi-ben a színházcsinálást is eljátsszák, parányi, de tényleg csak parányi idézőjelet biggyesztve a játék köré.

A váltások simák, szinte természetesek. A jelenetek-terjedelemtől, pontosabban időtartamtól függően - mélyebb és felületesebb szerepformálásokat tesznek lehetővé; a „felületes" ezúttal annyit jelent: vázlatos, körvonalakkal megrajzolt skicc. Horváth Lajos Ottó orvosai - a szegény fogász meg a kisfiát gyászoló, megalázott doktor - igazán megrendítő figurák, Honti György pórul járt nagybőgősében az örök balek villan fel, Gyabronka bankárjában (a fogadásepizódban) a megrendülés, az ugyancsak általa játszott fogfájós hajógyárosban a fájdalomtól kiszolgáltatottá váló, cseppet sem nevetséges szenvedő ember. A rengeteg minialakítás túlnyomó része pontos és hatásos. A leplezetlen játék, az egyszeri (noha sokszori), tűnékeny (noha ismételt) színházi varázslás magával ragadó.

Animus és Anima

Úgy hozta a véletlen, hogy egymás után két estén is Kiss Csaba-produkciót láttam. Mielőtt másodszor is - ezúttal a Bárkában tartott vendégjáték alkalmával - megnéztem volna a győri Padlásszínház előadását, *az Animus és Anima* című, Kiss Csaba által írott darabot láttam a Shure-ban, Tordy Géza rendezésében.

Ez az *Animus és Anima* egy másik, mostanában nagyon is és egyre inkább „in" (azaz divatos)



Gizella: Szabó Viktória (Koncz Zsuzsa felvételei)

ír ó, Csáth Géza művéből készült, *az Egy elmebeteg nő naplójából*.

Az előadás bizonyítja: sikerült darabot kerekíteni belőle. Ez a darab arról szól, hogy Gizella, a cseppet sem átlagos - mert érzékenyebb, műveltebb, érdeklődőbb - leány nem nagyon akar férjhez menni az anyja által kiválasztott jómódú, de nagyon unalmasnak látszó özvegyemberhez, viszont nagyon beleszeret a beteg anyjához kihívott orvosba, aki azonban nem nagyon akarja elvenni őt. És még a háttér is izgalmas: egy tragédia folytán megtagadott vallás, egy lázadó anya és egy kiszolgáltatott leány küzdelme.

Lélekpróbáló. Bele lehet őrülni. De eddig - mint darab - szimpla, játszható, érthető. Tordy Géza mint rendező eddig meg is birkózott a művel - és, ha jól sejtem, Kiss Csaba drámaírói ereje is eddig tartott.

Mert amikor megjelenik a rejtélyes Animus - egy „pasztell" vagy annál is erőtlenebb színészi alakításban egy fekete ruhás alak oson a színre, és válogatott ocsmányságokat (értsd: lelki kínzásokat) vagdos a törékeny és fogékony Gizella fejéhez -, akkora darab kisiklik az addig simának látszó vágányról, és színpadi összefüggések nélkül gomolyog mindenfelé. Alighanem író és rendező a megőrüléshez vezető út stációit jelölte volna ezekkel a jelenetekkel, amelyek azonban inkább zárójelbe tennék az addig nagyon is átlátható darabot, és egy másikat kezdenének. Ha...

Ha a színészek - nyilván a rendezőtől nem függetlenül - nem játszanák tovább és végig azt az előző darabot, a férjhez menés körül bonyolódót. De tovább játsszák - ettől aztán a szegény Animus (és Gizella lelkének rejtett, őrülés felé tartó mélyrétegei) még idegenebbek a dráma világában, bár természetesen nem lennének idegenek az eredeti író, Csáth világában. Eb-ben az esetben azonban nem jött létre az a szellemi találkozó, melyből empátia révén ugyan-olyan stílusos ráérzés születhetett volna, mint a Csehovval való randevúból.

Ezen az előadáson ugyanis Csáth Géza szellemét - avagy, legyünk stílusosak, lelkét - legin-

kább Dévényi Rita jelmezei és fő-ként díszlete idézik meg. (Igaz, Dévényinek éppen Csáthban van már rutinja - *A varázsló álma* című film látványvilága is emlékezetes!) A mattfehér, szürkésfehér bútortöredékek, a fenn lebegő csipkedarab, a gyönyörűségesen bevetett ágy, a kopottas, de atmoszféradús textíliák egy valaha szép, lebomló, eredeti funkciójától mind messzebbre kerülő otthon képzetét keltik.

A színészek viszont jól játsszák mindazt, ami jól játszható. Tímár Eva remekül adja az egyszerre lázadó és zsarnok anyát, aki betegségével és boldogtalanságával zsarolja a lányát. Balikó Tamás a Gizella vágyaiban megváltói szereppel felruházott orvost pontos gesztusokkal visszafogottnak, tétovának mutatja, és még a figura rejteni kívánt belső drámájából is felvillant valamit. Kerekes József a vagyonos özvegy kérőben éppen azt játssza amilyennek Gizella látja a férfit; ez az illusztrációjelleg azonban sem nem bántó, sem nem durva.

Ami Szabó Viktóriát illeti - egy ideig nem szabadna (hogy finoman fogalmazzak) idegileg labilis nőket játszania. Ez a szerepkör nagyon eltalálta az előző bemutatóban *(Isten Ágnese), s* hogy ebben az előadásban is illúziókeltő, részben bizonyára ennek köszönhető. Mielőtt azonban a szerepkör alkattá válna, hasznos lenne más, szintén tehetséget próbáló feladatokkal megbízni. Gizellája egyébként - egyszerűen rendben van.

Jakab Csaba nem segít - ki tudja, mennyit segíthetne - azon, hogy ez a falon át közlekedő Animus megtalálja helyét ebben a produkcióban. Őt a rendező sem találta ki; az absztrakció színrevitele Tordyétól eltérő jártasságot kíván. Így aztán mindössze a kurta-furcsa vég, a levegőben maradó, lebegtetett hang helyett egy torz effekt zárja az amúgy hagyományos előadást. Némi zavart csend után azért kapcsol a közönség: tapsolni kell.

Kiss Csaba: De mi lett a nővel? (Győri Padlásszínház)
Díszlet-jelmez: Csanády Judit. *Rendezte:* Kiss Csaba.
Szereplők: Horváth Lajos Ottó, Honti György, Gyabronka József.

Kiss Csaba: Animus és Anima (Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdió).
Dramaturg: Magyar Fruzsina. *Díszlet-jelmez:* Dévényi Rita. *Zene:* Kamondy Ágnes. *Asszisztens:* Koór Gabriella. *Rendezte:* Tondy Géza.
Szereplők: Szabó Viktória f. h., Tímár Éva, Balikó Tamás m. v., Jakab Csaba, Kerekes József.

Tímár Éva (Margit) és Balikó Tamás (Orvos) az Animus és Animában

KISS GABRIELLA

AMI MEGEMÉSZTŐDÖTT

MÁRTON LÁSZLÓ: ANATÓMIAI TEÁTRUM

Egykor föllázadt a has ellen a / Test minden tagja, s azt így vádolák: / Hogy mint egy örvény vesztegel maga / Ottan középütt, renyhén, tétlenül, / Az ételt egyre nyelve s társival / A munkát meg nem osztva, míg a többi / Lát, hall, gondolkodik, tanít, megy, érez, / S így kölcsönös segélyadással a / közjóratörekszenek, az egész / Testnek javára" - így hangzik a Livius által lejegyzett mese Shakespeare tragédiájában, a *Coriolanusban,* s a legkülönbözőbb irodalmi, zenei idézetek játékában jön létre Márton László A *tagok szerinti szépség* című drámájának át-, illetve újraírása, esetleg folytatása a Kolibri Pince évadnyitó bemutatójában. *Az Anatómiai teátrum* rendkívül expresszív képpel kezdődik: a munkásgyászinduló dallamára élesen villogó fehér fényben hat műtősruhába öltözött alak (a későbbi szereplők) állja körül a nézők közé elhelyezett alumíniummosogatót, ahonnan vészjóslóan emelkedik fel és kezd csöpögni egy fehér rongy: a tüdő (az elszálló lélek). Így pusztul el aTest, amelynek gyilkosai, a testrészek először próbálnak meg szabadon „élni" és „életben" maradni.

A tagok élő és holtvoltának relativitását, illetve (legalábbis a történteket racionálisan figyelő néző számára) a kiinduló helyzet paradoxonát az élő színészi test és a színpad fölött futó sodronyokra felfüggesztett bábok (Orosz Klaudia fantáziadús munkája) összjátéka érzékelteti. A művi világot egy emberi csontváz fehér alapon stilizált részei: malacfej, sarkantyús láb, csipkekesztyűs kéz, vörös erekkel átszőtt szív, hosszú bélcsatorna és a műtőasztalon felénk fordított szájjal fekvő, zsákra emlékeztető gyomor népesítik be. A zsarnok halálát és a központi vezetés szükségességét a Fejnek az egyik műtős (Bodnár Zoltán) által mozgatott bábja jelenti be; gépi hangja akkor válik természetesen emberivé, amikor a közös ellenség, az ékszerező és valutázó Gyomor (Kormos Gyula) bűneit sorolja fel, aki eközben - a műtő alatt - jóízűen elrágcsálja a darab egyet-len természetes kellékét, egy piros almát. A számonkéréshez csatlakozik a többi testrész is, amelyeknek bábokkal jelzett nembeliségét a jel-mezek és a mintegy belépőként elhangzó zenei idézetek konkretizálják (Novák János munkáját Kocsis Gábor remek zongorajátékában élvezhet jük): Marci bácsi bordalára, sarkantyús csizmában bokázva, illetve bányászcsizmában, munkásruhában, füle mögé dugott cigarettával jelenik meg a Láb (Németh Tibor) és a Bélcsatorna (Szívós Károly); a tarka miniszoknyás Kéznek (Tisza Bea) „Nem kell más, csak egy albérlet", a vörös estélyibe öltözött Szív (Farkas Éva) szavait pedig *a Porgy és Bess* szerelmes dallama kíséri. Az „összefüggés" helyett az „összeütközést" előnyben részesítő „tagtársak" vezetőt választanak, ám az (immár szmokingba öltözött) látni és gondolkodni egyedül képes Fej csak a Gyomor tanácsaira támaszkodva tudja megszerezni a hatalmi pozíciót és a Szív kezét. A szerelmi vetélytársat, az ellene szavazó Bélcsatornát (ahogy a későbbiek során valamennyi tagot) elnyeli az előadás végére degeszre növő Gyomor, aki strandpapucsában és barna mackójában a megváltozott körülmények között is otthonosan mozogva, az első perctől fogva kezében tartja a dolgok irányítását.

A rendezés hangsúlyosan a rendszerváltás (és nem a műsorfüzetben ígért „szenzualista bölcsesség") horizontjából értelmezi a parabolát: a színpadi alakok a szocialista társadalom osztályait, rétegeit, magatartástípusait (munkás, paraszt, értelmiségi, a dolgozó kisember, felkapaszkodott politikusné, haszonleső élősködő) képviselik, ahogy a színpadi történéseket is a testrészeknek az elmúlt negyven év nyomtalanul eltűnt politikai áldozataira emlékeztető meggyilkolása tagolja. A Gyomor az MSZMP hajdani első titkárának hanghordozásában győzködi a Fejet, aki az ő tanácsára vonul vissza rövid (kényszer) pihenőre, mialatt megtörténik az ellenséges elemek likvidálása. A vezető politikus a Szózat hangjaira érkezik vissza, és a darab végén az atombombák kulcsaként emlegetett Szikra gyufával pusztítja el önmagát (bábját). Csak a nézőn múlik, hogy megérti-e az utalásokat, felismeri-e a munkásmozgalmi indulókat. A kereszt alakú színpad, amelyről a Tagok a Test halála után sem léphetnek le, illetve egyes effektusok (a Tagok eltűnését, a Test halálát villódzó fényjel és a csöpögő „lélek" magasba emelkedése jelzi, a Gyomor és a többiek viszonyának változását pedig eltérő intenzitású lábdobogás kíséri) néhaméha felvillantják a példázat általános jellegét. A Ruszt-féle szertartásszínház kellékeinek és magának a bábhasználatnak a lehetőségeit azonban a rendezés az absztrakciónak és a tipizálásnak csak ezen a(z alacsony) szintjén használta ki.

Az, hogy az előadás inkább tekinthető jó szórakozásnak, mint „keserű példázatnak" - leg-

Kormos Gyula (Gyomor) és Tisza Bea (Kéz) (Kádár Kata felvétele)

alábbis az általam látott két előadás közönségreakcióiból erre lehet következtni -, a remek nyelvi játékoknak és a rendkívül dinamikus, szuggesztív színészi munkának köszönhető. A társulat minden tagjának vannak olyan pillanatai, amikor a figyelem a játék mikéntjére, magára a színészi megoldásra irányul. Különösen az esetenként kiváló hangmoduláció (például a beszéd és a stilizált ének közti finom váltások), illetve az olyan egyszerű mozgáselemek tűnnek fel, mint például a Láb és a Kéz műviségében megkapó futkosása. Éppen ezért sajnálatos, hogy az előadásnak azok a részei, amikor a színészek bábjaikból kinyúlva (a szavakat kísérve) csak kézfejükkel kommunikálnak egymással, ötlettelenek és megoldatlanok, pedig remek lehetőség kínálkozna a finoman kidolgozott és humoros hatású test- és jelbeszéd kialakítására.

Márton László: Anatómiai teátrum (Kolibri Pince)
Zene: Novák János, Kecskeméti Gábor. *Bábok:* Orosz Klaudia. *Rendezte:* Ruszt József.
Játsszák: Bodnár Zoltán, Farkas Éva, Kormos Gyula, Tisza Bea, Szívós Károly, Németh Tibor.

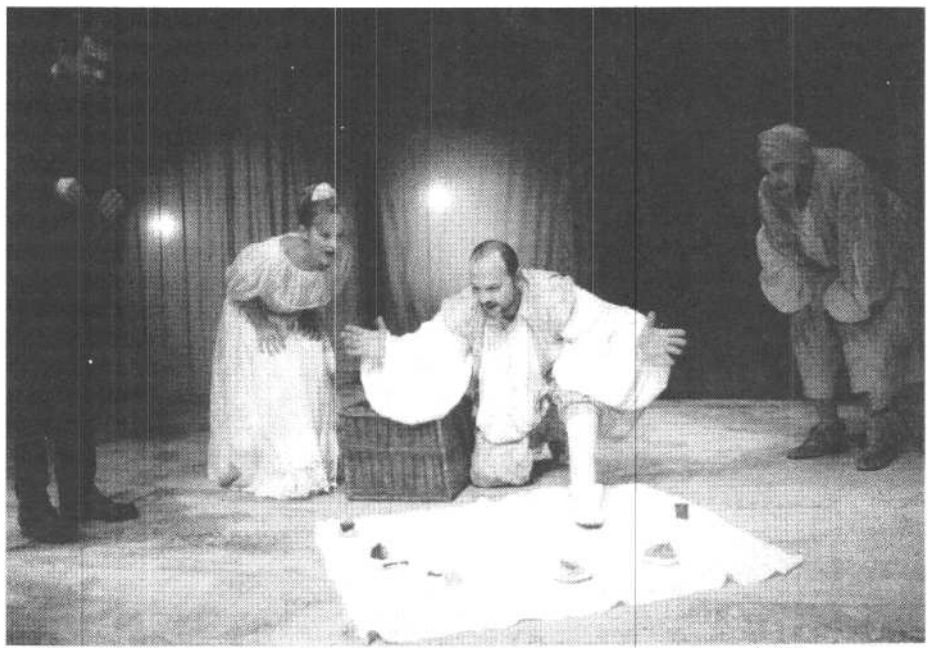
SEDIÁNSZKY NÓRA

EGY MÍTOSZ ALKONYA

NAGY ANDRÁS: DON JUAN...

Egyetlen nagy kérdés motoszkál a fejemben (a sok kicsi mellett), mialatt Nagy András *Don Juan, a sevillai, a kővendég és a szédelgőcímű* drámáját nézem a Merlin Szín-házban a Thália Társaság előadásában: lehet-e, érdemes-e ma, a XX. század végén, egy új korszak küszöbén színművet írni Don Juanról, tudunk-e még bármi olyasmit leírni, elmondani ezzel a történettel kapcsolatban, amit korábban nem mondtak el? A kérdés azért is tűnik helyén-valónak, mert Nagy András szellemes és okos, kitűnő verbális humorral rendelkező munkája nyilvánvalóan az egyik legtiszteletreméltóbb kudarc a Don Juan-(fiktív és szak)irodalom tengerében. Elmélyülten gondolkodó szerzőről tanúskodik, aki vélhetően olyan tárgyról írt darabot, amely már régóta kedves a szívének (amint azt a *Don Juanhoz* hasonlóan *összművészeti* ihletésű „one woman show"-jából, az Almából is tudjuk, különösen izgatja a *csábítás* témaköre, illetve azok a személyiségek, akik a csábítás művészetén keresztül kérdeznek rá a létezésre, próbálnak megtudni valamit saját létbevetettségükről). A darab irodalmi-zenei utalásai világossá teszik, hogy a szerző mindent ismer, mindenről tud, ami az elmúlt három évszázadban a sevillai szédelgővel kapcsolatban napvilágot látott. Lehet, hogy épp ez a baj, itt keresendő a „minden a helyén van, a megközelítésmód árnyalt, a megvalósítás elegáns, de az egész valahogy mégsem működik" érzésének a forrása. Nagy András talán túlságosan is sokat olvasott és gondolkodott; túl sokat bízott az intellektusra és keveset az intuícióra, pedig a szigorúan intellektuális megközelítés a Don Juan-mítosz esetében óhatatlanul elszegényítéshez vezet, mert ennek a mítosznak a szó mágiáján túl az *érzetek* és *képek* mágiája is eredendően sajátja. Nagy András nyelve kétségkívül képekben gazdag, izgalmas és invenciózus, élvezet hallgatni - ha azonban egy Don Juanról szóló drámában a képiséget kizárólag (vagy főként) a verbalitás hordozza, akkor óhatatlanul hiányérzetünk támad, mert valódi *érzékletesség* és *dinamizmus* helyett csupán az érzékletesség *absztrakciójában* részesülünk.

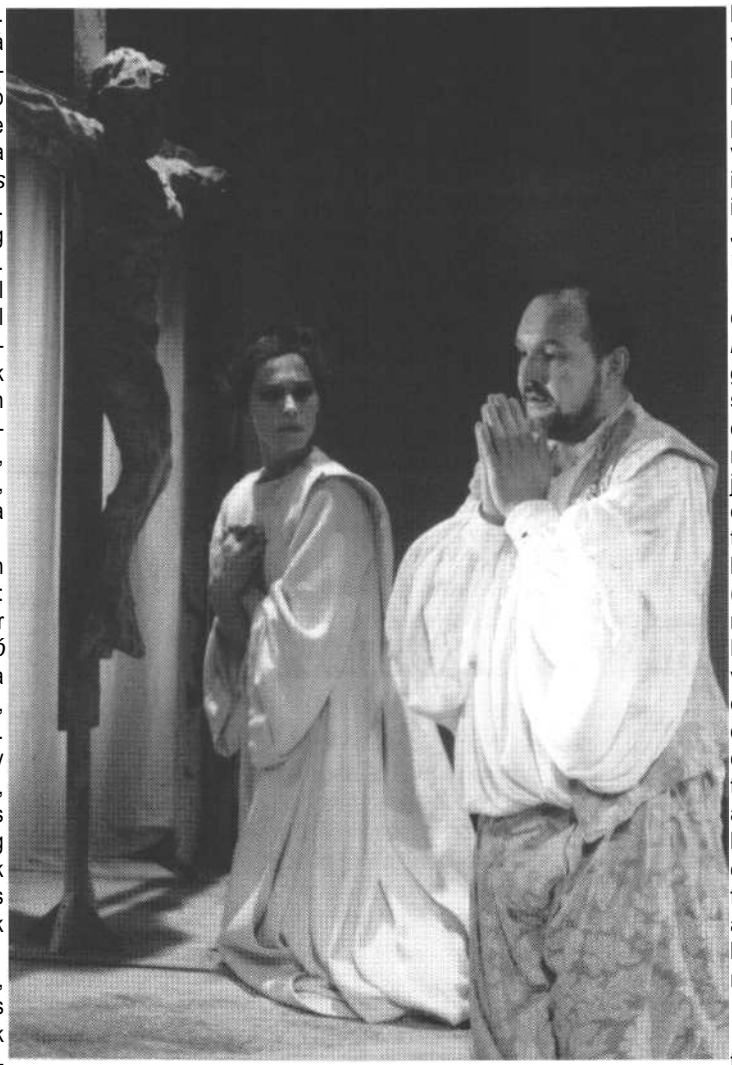
Don Juan, az Örök és Univerzális Csábító képe olyan régóta él az európai köztudatban, hogy az az érzésünk, mintha örök időktől fogva létezne. Pedig csak valamikor a XVII. század derekán jelent meg a kultúrtörténetben ez a két archetípust *(a nőhódítót* és a *halottgyalázó-istentagadót) is* magában foglaló, ambivalens és lenyűgöző személyiség, hogy alig százötven év alatt szédítő karriert fusson be minden létező színházi, irodalmi és zenei műfajban. (A képzőművészet csak azért maradt semleges terület a számára, mert a sevillai egyik leglényegesebb attribútuma, a mozgás, még inkább a *folytonos energiaáramlás* a festészet vagy a szobrászat eszközeivel kevéssé megragadható.) Don Juan nagy korszaka (ekkor készül a legtöbb variáció a témára) a XVII., még inkább a XVIII. század. Ekkor születnek azok a művek, amelyek mind a mai napig meghatározóak közös Don Juan-képünk szempontjából: Tirso de Molina, Moliére és Mozart alkotása. Minden ezután készült vagy készülő Don Juan-dráma, -novella, -zenemű és -film velük száll vitába, rájuk reflektál, a fenti darabokhoz képest vagy az *ő ellenükben* állít valamit. Furcsamód azt az alapvető viszonyítási pontot, amelyet Mozart operája vagy Moliére tragikomédiája képvisel, egyik feldolgozásnak sem sikerült meghaladnia, bármilyen izgalmasak, érdekesek is egyébként. Ritkán tartjuk őket egyértelmű remekműveknek, s amikor Don Juanról beszélünk, mind a mai napig sokkal inkább Tirso de Molina, Moliére vagy Mozart hősére gondolunk, semmint Puskinéra, Byroné-



Bregyán Péter (Masetto), Kubik Anna (Zerlina), Újvári Zoltán (Don Juan) és Szirtes Gábor (Sganarelle)

ra vagy akár Montherlant-éra. Mintha az egyre bizonytalanabbá váló világban, egyre viszonylagosabb, egyre inkább devalválódó értékek között nehezebb lenne megragadni az *immoralitás*, a *relativizmus* és a *szkepszis* kétségbeesett hősét, mint a XVIII. századnak a többség számára még biztos fogódzókat kínáló közegében. Talán úgy is fogalmazhatnánk: minél inkább egy illúziótlan, varázsától megfosztott világban élünk, minél inkább kor- és sorstársunkká válik Don Juan, minél közelebb van hozzánk, annál nehezebb beszélnünk róla - s ha mégis meg-tesszük, jóval kisebb hatásfokkal tesszük, mint tette egykor Tirso de Molina vagy Moliére.

Éppen ezért a XX. század csupán látszólag kedvez a témának: mindenkinek, aki Don Juanról akar írni, meg kell küzdenie a *demitizáció* problémájával. Napjaink Don Juanja már nem hős, nem mágikus figura, még kevésbé megfejtésre váró titok. Freud-nak hála, valószínűleg egy kicsit túl sokat is tudunk róla ahhoz, hogy ugyanolyan szenvedéllyel és lelkesedéssel közelítsük meg alakját, mint amikor még csak sejtéseink voltak, áttételeken és metaforákon keresztül fogalmaztuk meg, mit is jelent a szá-munkra. Mindent agyonbeszélő, információ-túl-tengésben és jólértesültségben szenvedő korunk sokkal inkább a Don Juan-disszertációknak és -elemzéseknek kedvez, semmint vele kapcsolatos új drámák írásának. Nagy András műve is ezzel a problémával küzd: *mindent* elmond Don Juanról, amit 1997-ben tudni lehet róla, és ezzel óhatatlanul is elszegényíti azt a történetet, amely-nek varázsa többek között megfoghatatlanságában, az *elhallgatásban, a kimondhatatlanban* rejlik. Már volt szó a beszéd központi - és szerintem ezáltal tökéletesen téves - szerepéről: Don Juan számára csakugyan fontos a beszéd, a szöveg mint az önkifejezés egyik eszköze, de ugyanakkor azt is tudja, hogy „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell". Ahelyett, hogy valódi szituációkat és akciókat látnánk viszont a színpadon, okos, fanyarul szellemes fejtegetéseket hallunk Don Juanról, arról, hogy kicsoda is ő valójában, a férfi-nő viszonyról, Istenről, életről, halálról és így tovább. A színpadi történések hangsúlyozottan a régi Don Juan-klisék ironikus imitációi, ebből azonban még nem születik valódi dráma.



Varga Mária (Elvira) és Újvári Zoltán (Ilovszky Béla felvételei)

Érvényes, bár gyakran kissé közhelyes igazságokat hallunk a szereplők szájából, mint például azt, hogy az élet nagy bábjáték, amelynek mozgatója (talán) az Isten, ezeket az igazságokat azonban sehol sem hitelesíti érvényes, jelen idejű színpadi valóság. Donna Anna, Elvira, Sganarelle folyton „jókat mond", ahelyett, hogy igazi, konfliktusos viszonyba kerülne Don Juannal, pedig a színpadon mindig több hitele van a hatásosan felépített, igazi feszültséget hordozó jelenetnek, minta drámai formába bújtatott filozofikus értekezésnek, legyen bármily elegáns és stílusos. A másik alapvető gond az, hogy a darab Don Juanja sok mindent azért mond és gondol, mert a hagyomány így írja elő (nem véletlen a rengeteg, különben frappáns, szórakoztató utalás az elődökre, főként Mozartra). A különböző elemzések következtében mára szinte tényként kezelendő, hogy a hős a csábításon keresztül valójában az életéből kétségbeesetten hiányolt értelmet keresi, létezésének céltalanságát, ürességét próbálja leplezni, az adott színpadi valóság azonban - előzetes ismereteinken kívül - semmivel sem indokolja meg, miért éppen ilyen Don Juan, és miért gondolkozik éppen így.

Új Don Juan-kép helyett tehát csupán a sok régebbi alapján készült *mechanikus vázat* kapunk, gondolkodásra, belefeledkezés-re sem *csábít* semmi, egyrészt, mert a darabban már minden olyan megállapítás elhangzott, amelyhez - jó esetben - nekünk kellett volna eljutnunk; másrészt, mert nincs történet, cselekmény, amelybe belefeledkezhetnénk. Nyilvánvaló (vagy legalábbis mi a mai fejünkkel nyilvánvalónak tartjuk), hogy amikor Don Juan elcsábít egy apácát, vagy vacsorára invitál egy halottat, akkor egy feltételezett univerzális Rendnek dob kesztyűt, mint ahogy az is evidens a számunk-ra, hogy a nők testén át „Istenhez akarja átszeretkezni magát". Attól azonban, hogy ebben a darabban ez egyértelműen ki is mondatik, és a fenti olvasatot nem csupán az alkotás egésze *sugallja,* még nem lesz feltétlenül „modernebb" a mű, mint a nagy elődöké - legfeljebb kevesebbet bíz a fantáziánkra.

Csiszár Imre rendezése láthatóan nem törekszik a darabból hiányzó érzékletesség „pótlására", a rendelkezésére álló eszközöket - látvány, zene - inkább a darab szövetén átsugárzó irónia felerősítésére használja. A történet szereplői ebben az értelmezésben kivétel nélkül elrajzolt karikatúrák, kellően pontos körvonalak nélkül. Fáradt bábjátékot, unalmas, sem a szemet, sem a szívet nem gyönyörködtető marionetteket látunk egy olyan jellegtelenné stilizált játéktérben, amely a hagyományos Don Juan-helyszínek (Donna Anna erkélye, templom, erdő) felidézése ellenére sem képes atmoszférát teremteni, még puszta illusztrációnak is kevés. (A díszlet Szlávik István munkája.) Szakács Györgyi jelmezei ezúttal is pontosak, szépek, ám önmagukban nem értelmezhetők. Don Juan Tenorio „valós" korára, a Csiszár Imre által homályosan a „mítosz idejének" nevezett *siglo de oróra* nem utalhatnak, hiszen a színpadi történés gondosan kerül minden konkrétumot, a realisztikus ábrázolásmódtól

is távol vagyunk; ahhoz viszont, hogy valóban stilizációról legyen szó, tudnunk kellene, pontosan mit is stilizálnak, azon túl, hogy egy Don Juan-darabban általában „valahogy így", azaz kicsit spanyolosan, kicsit klasszikusan szoktak öltözni a szereplők. (Értsd: mantilla, spádé, köpeny, fekete kelmék, apácaköntös stb.) Ráadásul az előadás még inkább „varázstalanít", mint Nagy András szövege, valószínűleg innen is ered a képek enervált sablonszerűsége, bár a második részben két olyan mozzanat is van, amikor némi feszültség, *a különösség* és a *titok* atmoszférája lopakodik be az addig a maga hűvös józanságában, játékos unalmában korrekt előadásba: Don Juan és Elvira második találkozásakor, illetve annál a valóban lírai-poétikus jelenetnél, amikor a három asszony, Don Juan lakomájára tartva, útközben összetalálkozik, és öltözködés, szépítkezés közben mintegy félálomban, hangosan gondolkodva életük nagy szerelméről mesélnek, nem is a többieknek, inkább önmaguknak, anélkül, hogy észrevennék: ugyanarról a férfiról van szó. A jelenetet szürreális hangulata, álom és valóság közötti sajátos lebegése emeli az egyébként meglehetősen „gyalogos" empátiával készült előadás fölé.

A címszereplő Újvári Zoltán egyértelműen rossz választás az események „mozgatott" mozgatójaként. Nem azért, mert nem klasszikus férfiszépség -valóban *nemez* Don Juan lényege, a csábítás virtuozitása aligha függ a vonások szabályosságától -, hanem mert hiányzik belőle az a sajátos, lenyűgöző szuggesztivitás, a személyiség minden létező korlátot szétfeszítő ereje, amely Don Juant mindenki életében hívatlan főszereplővé, központi figurává teszi, függetlenül attól, hogy éveket vagy csak egy órát töltött el vele. Bár a szemünk előtt játszódnak le az események, nem érjtük, miként sikerült ilyen fontosságra szert tennie, s hogy életének-halálának nemcsak e világi, de transzcendens tétje is van. Es miután ezúttal is olyan centrális szerkezetről van szó, amelyben döntő jelentőségű a főszereplőhöz való viszony, a többiek is megsínylik a szó szoros értelmében központi személyiség hiányát. Az elcsábított, majd elhagyott nők közül Varga Mária elfojtott szenvedélyektől vibráló apácája emelkedik ki. Pontosan érzékelteti az utat, amelyet Elvira jár be a magába zárkózástól a „kinyílásig", egy teljes asszonyi sors vállalásáig, annak minden magaslatával és mélységével együtt. (Valószínűleg nem véletlen, hogy éppen annak a két jelenetnek van ereje és intenzitása, amelyben ő fontos szereplő.) Kubik Anna Zerlinája, Igó Éva Annája túlságosan is egysíkú: az előbbi a ki tudja, hányadik variáció az életreváló, kikapós parasztlány figurájára, és ezúttal Anna sem több groteszk karikatúránál: első megjelenésekor még van néhány frenetikus pillanata, de azután egyre jobban elszürkül. A férfiak táborából Szirtes Gábor Sganarelle-jét érdemes megemlíteni minta legélettelibb alakot ebben a sajátos Don Juan-panoptikumban, neki köszönhető az előadás néhány igazán mulatságos pillanata. A többiek - Ottavio, a Komtur, Masetto - mindössze szükséges kellékei egy olyan előadásnak, amely csupán hivatkozni tud egy nagy mítoszra, tartalommal, főként új tartalommal azonban nem tölti meg.

Nagy András: Don Juan, a sevillai, a kővendég és a szédelgő (Thália Társaság, Merlin Színház)
Díszlet: Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Márta István. *Rendező:* Csiszár Imre.
Szereplők: Újvári Zoltán, Bitskey Tibor, Igó Éva *m. v.,* Mécs Károly, Szirtes Gábor, Varga Mária, Kubik Anna, Bregyán Péter, Széles Anna, Meszléry Judit.

KOVÁCS DEZSŐ

FRIZSIDERKAPITALIZMUS

KÉT MILLER-BEMUTATÓ

Kétféle úton látszik haladni a rendszert váltott magyar színház: az egyik irányzat - némi leegyszerűsítéssel szólva- kitartóan menetei a kereskedelmi színjátszás flitteres lépcsőfokain, és zenés-szórakoztató bulvárprodukciókkal igyekszik meghódítani a mindinkább kikapcsolódásra, elvarázsolódásra és intenzív szórakozásra vágyó publikum kegyeit. Ki akarja szolgálni a nézőt, és az már csak egy-egy társulat igényességén, felkészültségén, tehetségén - és persze finanszírozottságán - múlik, hogy milyen színvonalú produkciókkal akar-ja megnyitni a nézők pénztárcáját, hiszen fölismerte, hogy a színház ugyanúgy szolgáltatás, mint bármi mása szabad piaci világban, amely a kereslet-kínálat törvényei szerint forgalmazható.

A másik irányzat ugyanilyen kitartással - megint csak leegyszerűsítve - a drasztikusan romló feltételek közepette is társadalmi érzékenységű színházat akar létrehozni, olyan produkciókat, amelyek esetében nemcsak a *mit és a hogyan* többnyire esztétikai köntösben jelentkező problémái z izgalmasak, hanem *a kinek, a miért s a milye világképpel* erkölcsi-művészi kérdésfeltevései is. A két irányzat között persze széles átjárhatóságú folyosó nyílik (nem beszélve a nehezen definiálható alternatív színházak tömeges megjelenéséről) - a műfajok, műformák, stílusok és formálásmódok gazdag sokszínűségében artikulálja magát újra meg újra az ezredvég színháza.

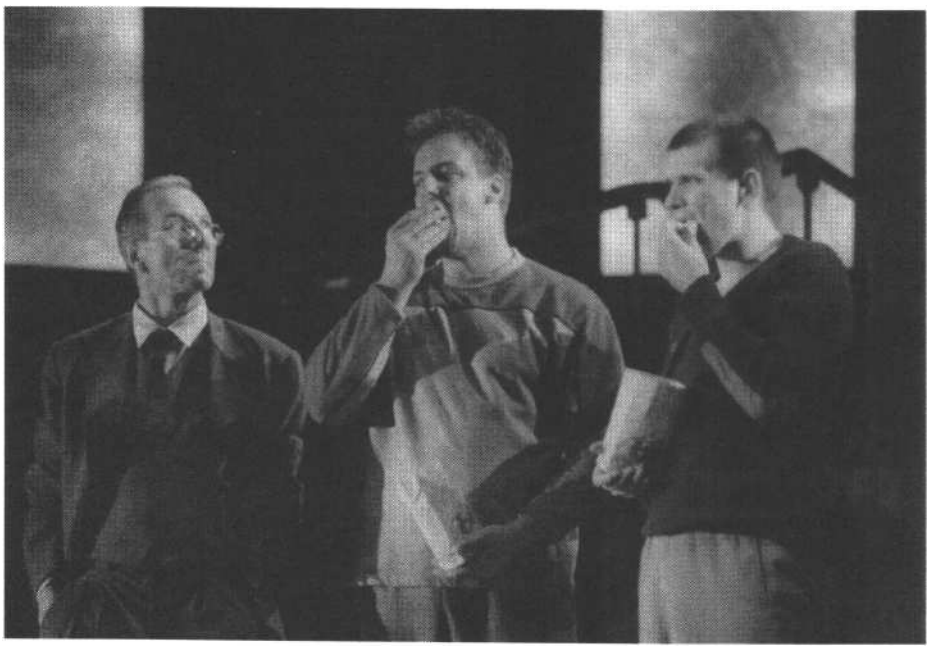
Kaposvár nyolcvanas évekbeli nagy korszakának ellen(zéki) színháza főképp társadalmi relevanciájával jelölte ki e társulat helyét, szerepét a rendszerváltás évtizedére (ami persze egyszer-re jelentkezett művészi és stiláris megújulás-ként), miközben egy pillanatra sem mondott le a legszélesebb közönségrétegeket megszólító tradicionális műfajokról és műformákról - az operettjátszástól a legkülönfélébb zenés és szórakoztató műfajokig.

A fenti eszmefuttatást két vadonatúj Miller-repríz inspirálta; úgy látszik, Kaposvárott s a József Attila Színházban is a hatvanas évek sikerdarabjaiban vélik megtalálni a kornak adekvát társadalmi drámákat.

Az ügynök halála

Kaposvárott realista játékot formáinak Miller darabjából. Ha nem születik új magyar dráma (?), amely a jelen idő, drasztikusan átalakuló és brutalizálódó világunk konfliktusait tudná érzékenyen megjeleníteni, elővészik a hajdani amerikai sikerdarabot, *Az ügynök halálát.* A század közepén született dráma, a milleri vízió az elüzletiesedő világról, az úgynevezett fogyasztói társadalom erkölcsi csődjéről akár még alkalmas is lehetne a kibontakozó korai kapitalizmus gyötrelmes drámáinak, emberi frusztrációinak megjelenítésére. Újsütetű társadalmi dilemmáink *szerkezete,* a sokszor megidézett eredeti tőkefelhalmozás egzisztenciális és pszichikai léthelyzetei számos ponton érintkeznek a harmincas évek Amerikájának válságkorszakáéval. (Az előzményekben, a hagyományokban, az érzékelésmódban s a kiútkeresés stratégiáiban persze fényévnyiek a távolságok.)

Mivel házal Willy Loman évtizedek óta? - kérdi Miller a negyvenes évek végén született darabban. Csak az az ember életképes, aki érvényesülni tud? - kérdezhetné a rendező, amikor Miller darabját viszi mai színpadra. Znamenák István, a kaposvári előadás rendezője azonban nem aktualizál, hűséges akar maradni a szöveghez, a milleri dramaturgiához s a drámatörténeti idejéhez. Időutazásra invitálja hát mai nézőjét. Igaz - az előadás legalábbis erről tanúskodik -,



Kovács Zsolt (Willy Loman), Lecső Péter (Biff) és Keszég László (Happy) Az ügynök halálában

képzeletét nemigen gyújtotta fel a dráma. Üzembiztos megoldásokra törekszik. Lebonyolítja a játékot, jól-rosszul, kisrealista-naturalista hagyományokat követve. Aprólékosan bíbelődik az éppen színen levő szereplő mozgásaival, szituálásával, de nemigen törődik az összjátékkal. Fölmondja és nem értelmezi a drámát, így aztán a játékban könnyen elsikkadnak vagy elhalványulnak az emberi viszonylatok. Kidolgozatlanul maradnak a drámai szituációk. Nem eléggé motivált például Willy élethazugságokra légvárakat építő öncsalási mechanizmusának pszichológiai működése, miként az sem, miért hiszi olyan makacsul, hogy fia, Biff, megveti és gyűlöli őt.

Znamenák rendezésében nem elcsigázott, kimerült, idősödő apa érkezik haza az amerikai átlagpolgár amerikai átlaglakásába, hanem kicsit flegma, kicsit cinikus és megzavarodott, de még erőteljes, javakorabeli férfi. Kovács Zsolt Willyje inkább mintáz kigolyózott középkorút, mint hajlott korára kifacsart öregembert. Az életkornak persze nincs túl nagy jelentősége a figura megjelenítésében, de a középnemzedékivé transzponált apa s fiatal felnőtt fiai drámai összecsapásából könnyen elillan a Miller által érzékenyen megrajzolt feszültség. A fiúknak nem egy, a halállal farkasszemet néző, mindennel leszámoló, összeroppanó öreggel kell megmérkőzniük, hanem érett férfival, aki akarnok zsarnokként próbálja rájuk erőltetni életvezetési szokásait, mániáit. Kaposvárott nem arról „szól" *Az ügynök halála,* hogy Willy Loman összeroppan az egzisztenciális kiúttalanság terhei alatt, s fiai szeretetében véli megtalálni a feloldozást totális életkudarca alól, amelyet végül önkéntes halálával hitelesít. Családi perpatvarrá, férfiak kakaskodásává és iszapbirkózásává redukálódik a társadalmi fogantatású sorstragédia. Ráadásul a másfajta szerepkörökben lubickoló, kiváló Kovács Zsolt sem talál igazán hangot Willy figurájához: szétterpesztett karjaival, szélesen hadonászó, szüntelenül prédikáló mozdulataival és hanghordozásával egydimenzióssá fokozza, merevvé és statikussá teszi a figurát, amivel leginkább Willy összeroppanásának pszichikai folyamatait, az öncsalás, a szín-lelés, a mazochista élveboncolás alakváltozatait hitelteleníti: nem győzi színészi hajlékonysággal az ügynök figurájának lélektani drámáját. Izgágaságában is elmosódott arcélű, indulatosságában is szürke marad. Igaz, a rendező sem segíti értelmezni, kibontani figurájának rétegeit.

A szereposztás elég felemásra sikeredett, s a színészek összjátéka ezúttal meglehetősen hullámzó képet mutat a Csiky Gergely Színházban. A mezőny legjobbja egyébként Lecső Péter Biffje: szenvedélyes, erőteljes, robbanó érzelmektől átfűtött és valódi frusztrációkkal szembenéző férfi, aki nem akar kinőni a kamaszkorból. Kialakulatlan személyiség, aki ugyanakkor már ösztönösen érzi, hogy kisembersors jut osztályrészéül. Önmagával meghasonlott személyiség, mert hiszen érzi, tudatosítja és le is reagálja önnön jelentéktelenségét, azt, hogy nem tud megfelelni környezete elvárásainak. Nemcsak pontosan tudja, mennyit ér (az adott társadalmi konstellációban vajmi keveset), hanem szenved is önnön jelentéktelenségétől. Férfikorba érkezett fiút mintáz a helyi rögbicsapatból, aki nem tud felnőni, holott már felelősen kellene rendelkeznie sorsáról. Le-cső Biffje sorsdrámaként éli meg a peremvidekre sodródottak, a fogyasztói társadalom alján evickélők kisszerűen megalázott létét. Viharos „elő-életét", kudarcai és bűnei krónikáját persze inkább elmeséli, mintsem eljátssza.

Mivel a dráma egyik alapkonfliktusát jelentő összecsapás, az apa és bálványozott fia szembenállása meglehetősen halványra és vértelen-

Kovács Zsolt és Tóth Eleonóra* (Mary) *a kaposvári előadásban (Simarafotó)

re sikeredett, az előadásba időről időre belopakszik az unalom, hosszú percek telnek el üresjáratú téblábolással, erőtlen dialógusokkal. A sikeres nagybácsi groteszk mintaképét megtestesítő Ben (Szarvas József) emlékképszerű átmasírozása a színen nem szervesül a játékba, díszítőelem marad csupán, illusztratív példázat, s ez nem elsősorban Szarvas már-már érzelemmentes alakformálásának köszönhető. Charley (Spindler Béla) mesterkélten magas fejhangon vihog, míg Tóth Eleonóra érzékenyen formáz egy aggodalmaskodó anyát, megtört házicselédet, aki sarokba szorítva kemény is tud lenni.

Keszthelyi Kinga dramaturgként eléggé engedékenyen bánt Miller szövegével, s - nyilván a rendezővel együtt - megkegyelmezett a terjedelmes epikus részeknek, amelyek olykor menthetetlenül „leültetik" az előadást. Mert hát, valljuk be, a produkció legalábbis ezt látszik igazolni, a milleri dramaturgiát alaposan kikezdte az idő. Az idősíkokkal tagolt drámai szerkezet nemhogy revelációszámba nem megy, hanem inkább kimódoltnak hat.

Znamenák rendezése minden ízében következetesnek bizonyult az előadás kivitelezésében: a produkció látványvilága, színpadképe (díszlet: Ágh Márton, jelmez: Rajnai Gitta) korhűségében is meglehetősen statikus és invenciótlan. A nyitó képben felhőkarcolók apró fényei ragyogják körbe a Loman-ház nyomorúságos, földszintes miliőjét. Az intim, illetve az időutazásos epizódok némelyikében éles megvilágításban ottfelejtődnek a magasba nyújtózkodó paravánok, az előtérbeli történések disszonánsan artisztikus kontrasztjaként. Willyék ócska, lepusztult konyhájában, a szüntelenül nyitva hagyott ajtajú hűtőszekrény mögött falióra függ a falon, fél egyet mutatva rendületlenül. Folyamatosan éjjel van? Megállt az idő a Loman-házban? Nem, az óraállás inkább arra figyelmeztet, hogy a tárgyak nem működnek rendeltetésszerűen Znamenák előadásában. Willynek fájdalmasan az éjszakába hasító fékcsikorgásos öngyilkossága után az utójátékban fényes fekete függönyt eresztenek alá a színpadnyíláson, a gyászt érzékeltetendő. Érdekes megoldás. Tovább lehet fejleszteni. Jól megválasztott drapériákkal meg lehetne kísérelni eljátszatni a színpadi történéseket.

Kecskés Karina (Catherine), Szakács Tibor (Rodolpho) és Mihályi Győző (Eddie) a József Attila Színház előadásában

Pillantás a hídról

Tünetértékű, s alighanem jellemző a korra, hogy a József Attila Színház Aluljárójában is Millert adnak, *egészen* intim stúdiókörülmények között. (A premieren szorosan egymásra tolt székeken tanulmányozhattuk szomszédunk légzéstechnikáját, figyelmezve kezekre, lábakra - a rácsokkal megosztott, parányi, levegőtlen tér ekként berendezve kevéssé bizonyul alkalmasnak a produkció nyomon követésére.)

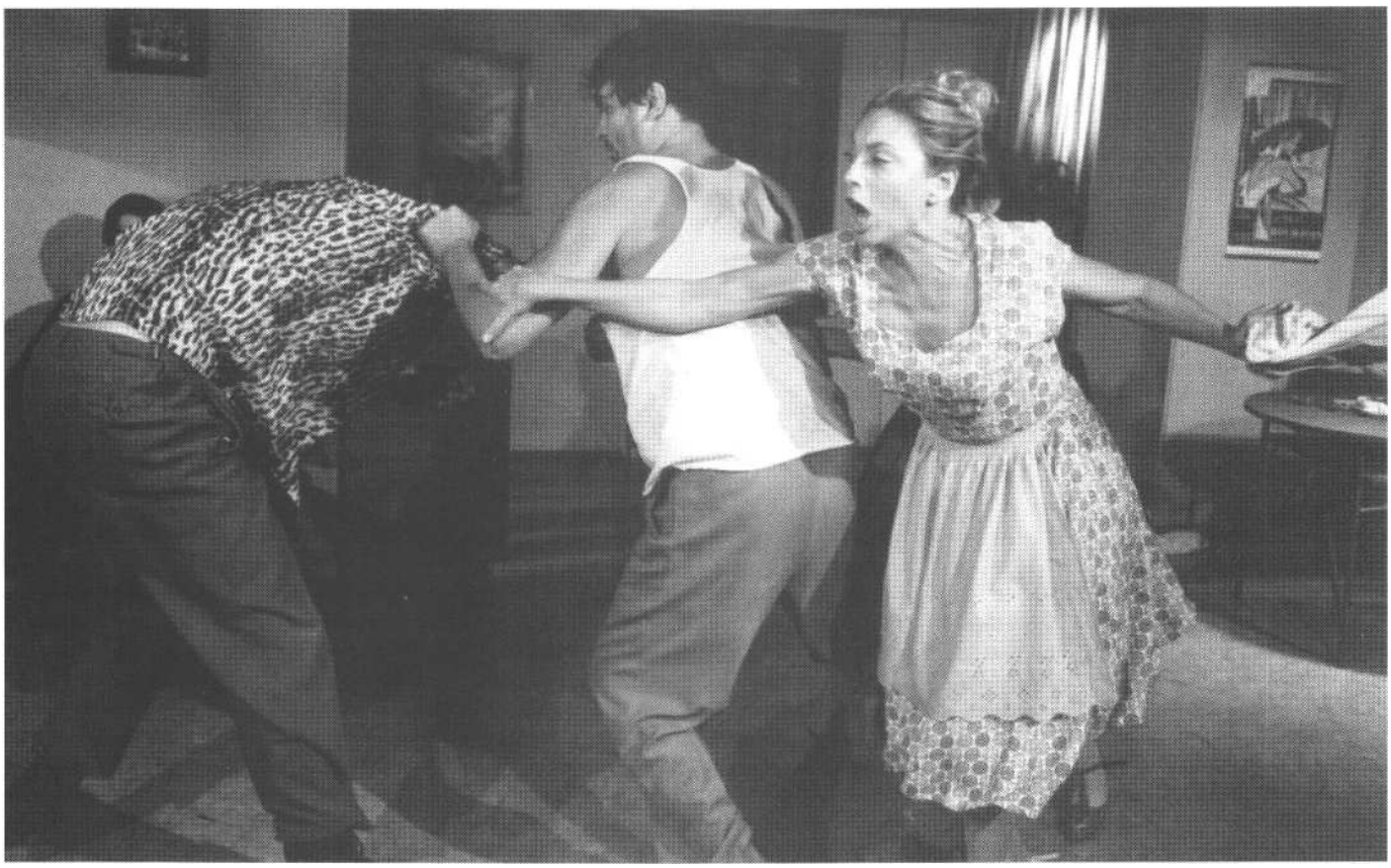
A Pillantása hídról rendezőjének, Gaál Erzsébetnek valamivel több szerencséje volt Millerrel, mint a kaposváriaknak. Olyan időtlenül hiteles konfliktusforrásra lelt a sokat játszott darab mélyretegeiben, amely kortársi szenvedélyek fölszikráztatására adott módot számára. Rendezése nem a bevándorlólét kiúttalanságát kutatja történeti és szociográfusi érdeklődéssel s érzékenységgel, hanem általános érvénnyel mutatja föl a beszorítottságba, mozdulatlanságba és kiúttalanságba rekedt életek sorstragédiáit. Gaál értelmezésében Eddie Carbone, az egykor bevándo-

rolt külvárosi dokkmunkás súlyos lelki terheket hurcol magával: iszonyú belső feszültségben él. Nyüszít a beszorítottságtól, de nem tud kitörni abból az élethelyzetből, amelyet társadalmi pozíciója jelölt ki számára. Jobb sorsra termett, mozgékony észjárású és gyilkos indulatokkal megvert férfi, aki céltalanul és önpusztító módon lázad a rá szabott sors s a fölismert társadalmi igazságtalanságok ellen. Gaálnál nem akkor kezdődik Eddie drámája, mikor felesége unokafivérei megjelennek a színen, s egyikük, Rodolpho elveszi tőle titkon öntudatlanul is imádott nevelt lányát, Catherine-t (Kecskés Karina főiskolai hallgató játssza érzékenyen, viháncoló cserfességgel), hanem már a játék legelső pillanatában, amint hazaérkezik, s döbbenten állapítja meg, hogy lánya felnőtt nővé érett, s ő még mindig bálacipelő rakodóember. A József Attila Színházban valódi személyiségdráma bontakozik ki a szemünk előtt: Eddie attól szenved, hogy nem jut egyről kettőre, nevelt lányára ugyanaz a külvárosi prolisors vár, mint őrá, holott szeretne abból kiszakadni, ráadásképpen - önmaga számára is váratlanul - férfiként is kudarcot vall a jószívűen befogadott, femininül piperkőc ifjú rokonnal szemben. Gaál drámaértelmezésének mikéntje Alfieri ügyvéd alakjának átfazonírozásában is pontosan tetten érhető: Eddie Carbone atyai jó barátja, a társadalmi jogrend tiszteletre méltó, makacs védelmezője az előadásban roppant fizikai szenvedésektől gyötört becketti véglény, aki életfunkcióit csak bonyolult és ormótlan elektromos szerkezetekkel tudja gyakorolni, miközben megváltónak hitt jogászi szövegeit szajkózza. Gaál rendezői munkálkodása a milleri társadalmi és pszichológiai sorsdráma végletekig való lefokozására irányul: beszűkített térben, elvakult, zsigeri indulatoktól vezérelt, fizikai brutalitásokig fajuló összecsapások játszódnak le a szereplők között. Mondjuk, Eddie atyáskodólag bokszolni tanítja ifjú rokonát, Rodolphót, ám férfiúi évődése mélyén gyilkos indulatok parázslanak, hiszen a fiúnak nevelt lánya iránti spontánul kifejlődő, laza érzelmei tudatosítják benne önnön eltitkolt szerelmét. Mérkőzésük hamar vad dulakodássá, gyilkos élethalálharccá fajul: Eddie őrjöngve alázza porig vetélytársát. De ugyanilyen lefojtott, szenvedélyes indulatok munkálkodnak a másik befogadott bevándorlóban, Marcóban is: a Kaszás Géza megformálta férfialak másból sem áll, mint izzó benső tűzből és robbanékony, néma indulatokból.

Gaál előadásának legnagyobb érdeme, hogy plasztikusan mutatja fel figuráinak benső feszültségét, tomboló szenvedélyeik csapongását, kiszámíthatatlanságát, tétovaságát és félelmetességét. Olyan világot állít elénk, amelynek lakóit kivetkőzteti magukból a társadalmi kényszer, akik szándékuk ellenére aljasulnak el és válnak - önmaguk számára is meglepő módon - gyilkosokká. Eddie-t Mihályi Győző játssza - szikár szenvedéllyel, szilaj tűzzel és nyers indulatokkal. Finom eszközökkel érzékelteti Eddie robusztus személyiségének elmozdulását, bomlását; azt a lélektani folyamatot, ahogy lappangó féltékenysége életre hívja eltitkolt szerelmi szenvedélyét. Egészen addig ura Eddie figurájának, amíg érzelmei tudatosulását, kifejlődését és fölhabzását vetítheti elénk. A csúcson, a kitagadási és gyilkossági jelenetben megtörik játékának íve: a figura vad és végletes érzelmi hullámzásait már nem győzi követni és ökonomikusan megmutatni. Ugyanez jellemzi az egész produkciót: az ensemble-munka íve, dinamizmusa megtörik, az előadás majdnem végig kiegyensúlyozott ritmusa kapkodóvá, hullámzóvá válik a kulcsjelenetekben.

Gaál és alkotótársai bátran nyúltak hozzá Máthé Elek kissé megfakult fordításához: sza-

Szakács Tibor, Mihályi Győző és Vándor Éva (Beatrice) a pesti előadásban (Koncz Zsuzsa felvételei)



badszájúan nyers, kortársi kifejezéseket ültettek a szövegtestbe, jelenetdarabkákat helyeztek át, s Alfieri szövegét gyilkosan ironikus záradékkal egészítették ki. Az elekromos szerkentyűk életmentő kalodájába zárt, megrokkant ügyvéd telefonos tanácsadást tart a szexuális eltévelyedések jogi megítélésének lehetőségeiről. Bánffy György visszafogott rezignációval, alázattal és öniróniával formálja szikárrá a gyötrelmessé nyomorított életű jogász figuráját; míg Vándor Éva rebbenő tekintetű, reménytelenségbe belefásult, kiégetten lázadó asszonyt formái Beatrice alakjából.

Itt is, minként Kaposvárott, jelentékeny szerepet kap a játékban egy előtérbe tolt, lerobbant hűtőszekrény: söröket vesznek elő belőle, szüntelenül csapkodják-nyitogatják, családtagként szidalmazzák. Mindkét előadásban az Újvilág groteszk szimbóluma, a fogyasztói lét valóságos és imaginárius megtestesítője. Mire kifizetik az utolsó részletét, fölmondja a szolgálatot. Míg zakatol, kitárt ajtaján át kékes hullaházi fény vetül a játékszínre.

Arthur Miller: Az ügynök halála (Csíky Gergely Színház. Kaposvár)
Fordította: Ungvári Tamás. *Díszlet:* Ágh Márton. *Jelmez:* Rajnai Gitta. *Zene:* Dévényi Ádám. *Rendező:* Znamenák István.
Szereplők: Kovács Zsolt, Tóth Eleonóra. Lecsó Péter, Keszég László, Kocsis Pál, Ébl Helga, Spindler Béla, Szarvas József, Serf Egyed, Kovács Magdolna, Tóth Richárd, Megyes Melinda, Antal Márta.

Arthur Miller: Pillantás a hídról (József Attila Színház)
Fordította: Máthé Elek. *Díszlet:* Paseczky Zsolt. *Jelmez:* Benedek Mari. *Rendező:* Gaál Erzsébet.
Szereplők: Bánffy György, Mihályi Győző, Vándor Éva, Kecskés Karina f. h., Kaszás Géza, Szakács Tibor m. v., Vész Ferenc, Szalai József.

JOÓB SÁNDOR

ATTÓL FÜGG, HONNAN NÉZZÜK?

SŁAVOMIR MROŽEK: TANGÓ

A Tangóval kapcsolatban legelőször azt a kérdést kell föltennünk, hogy mit mondhat nekünk 1997-ben Magyarországon Mrožek 1964-ben született és lassan klasszikussá váló abszurdja. A *Tangó* cselekményét - amelyben a normák és hagyományok nélkül élő családot a fiatal Artur akarja megváltani a formák, majd az eszme segítségével, de végül a nyers erőszakot képviselő Edek kezébe kerül a hatalom - csak egyetlen szempontból nézve értelmezhetjük: a fasizmus, illetve ma már a kommunizmus történelmi kialakulásának groteszk parabolájaként. A *Tangó* erénye, hogy ennél az egyszerű történelmi-politikai párhuzamnál bonyolultabb értelmezési rétegeket is kínál a befogadó számára. A politikum mellett jól kidolgozott társadalom-lélektani típusokat sorakoztat fel, s mindezt dramaturgiailag a bohózat elemeire építi. Egyik összetevő sem eléggé meghatározó azonban ahhoz, hogy egy színházi előadást egyedül rá lehessen építeni: a politikai vonatkozások erőltetése s egy adott korhoz kötése végtelenül sematikussá tenné az előadást, míg több példa azt jelzi, hogy a *Tangó csak* bohózatként sem áll meg a színpadon (bizonyíték erre a sikerületlen 1985-ös pesti színházi előadás, valamint az 1993-as nyíregyházi is, amely társadalmi vígjátékot akart csinálni a darabból).

A Tangó értékállóságát mutatja, hogy ma, a nagy kelet-európai rendszerváltozások és a kommunizmus döglött oroszlánjának évek óta tartó rugdosása után is élnek a dráma üzenetei a rend és a rendetlenség (merész gondolati csavarral a konzervativizmus és a liberalizmus) értelméről, a világtól elrugaszkodott gondolkodásról, de legfőképpen az eszmék, értékek, normák hiányának fenyegető következményeiről. Szokták ugyanis mondani, hogy a tartós értékválság éppen megfelelő táptalaj a diktatúra kifejlődéséhez azaz akár a mai zűrzavarban is elképzelhető, hogy Edek egyszer csak fellép a szépen megterített asztalra.

Tompa Gábor, a Kolozsvári Magyar Színház igazgató-főrendezője régóta kapcsolatban áll Mrozek Tangójával, hiszen 1981-ben a bukaresti főiskolán rendezte meg, négy évvel később pedig Kolozsvárott. A mostani pesti színházi elő-adás lényegében ez utóbbi gondolatmenetét és felépítését követi. Ugyanakkor színházszociológiai szempontból is érdekes vállalkozás abszurd drámát a Váci utcai színház javarészt polgári közönsége előtt bemutatni (igaz, a Pestiben már korábban is kísérleteztek hasonlóval, de abszurd mű elég ritkán aratott sikert). Az előadás első negyedórájában most is érezni a közönség visszafojtott döbbenetét a szokatlan játékmód, a furcsa díszletek lés a torz jelmezek miatt. A ráhangolódási fázis után azonban az előadás lépésről lépésre magához köti a közönséget, s nem is ereszti el egészen a befejezésig.

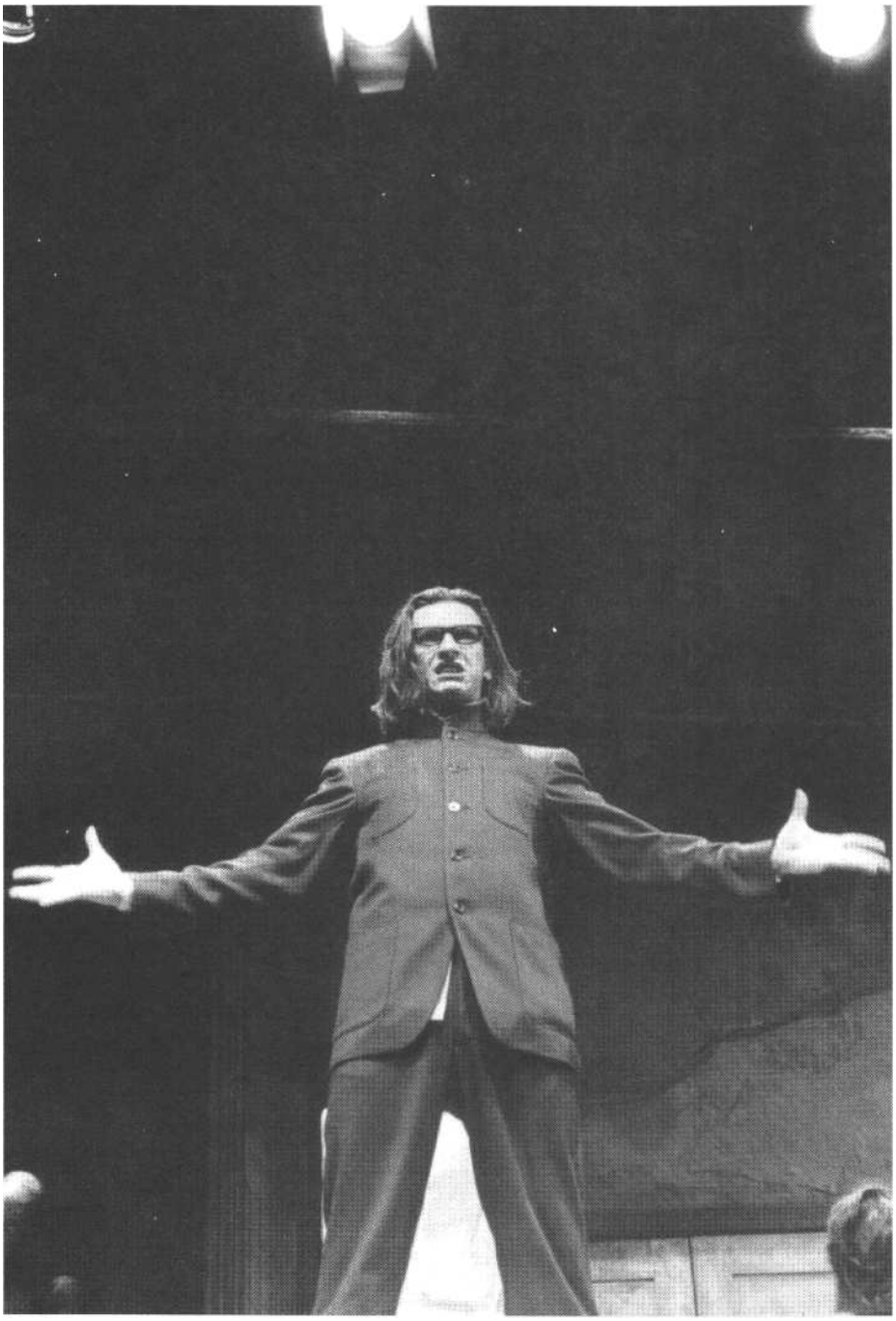
A játéktér összevissza berendezése (Both András) avítt polgári szalont idéz, ahol Mrožek hangsúlyozott instrukcióinak megfelelően megtalálható a jelképes értékű menyasszonyi ruha, a gyerekkocsii, Eugeniusz bácsi évtizedek óta nem

Szegedi Erika (Eleonora), Tábori Nóra (Eugenia), Blaskó Péter (Stomil) és Kaszás Attila (Edek)

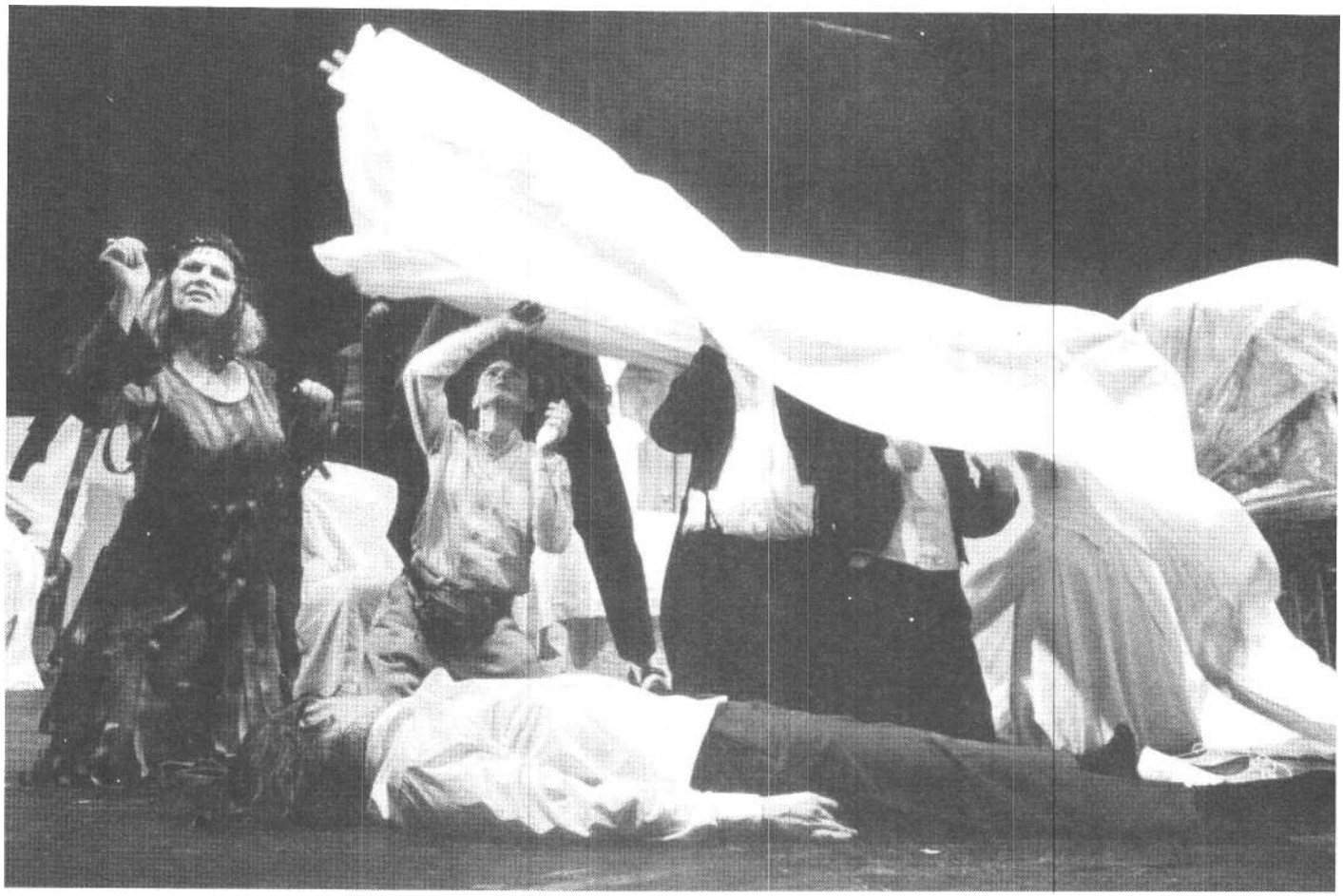
hordott lovaglónadrágja és persze a díszes ravatal is, amelyre Artur büntetésül fölfekteti a rendetlenkedő nagymamát. A ravatalhoz hasonló predesztináló jelentéssel bír az ajtóra felakasztott nyúlánk bábu is, amely - legalábbis az én értelmezésemben - Artur végét és Edek erőszakos hatalmának eljövetelét előlegezi (bár más forrásból tudom, hogy a bábuval a rendező csak Stomil, az apa egyik régebbi művészi kísérletére utal, értelmezésemet ennek ellenére is fenntartom). A reális vonatkozások gyengítését szolgálja a tér torzítása a két hátsó ajtó közötti különbséggel: a vörös függönnyel letakart bal oldali ajtó ormótlanul magas, míg a középen lévő a szokottnál jóval alacsonyabb, ám rendkívül széles. A ravatal több funkciót is betölt az előadás folyamán: a művészetre felesküdött apa színpadnak használja, a csábító Ala itt próbálja rávenni az eszmékbe belegabalyodott Arturt a férfias cselekvésre, s a kipárnázott emelvény végül igazi hivatását is betölti, amikor a nagymama szépen, természetesen ráfekszik, és csak úgy, mindenki szeme láttára meghal. Figyelemre méltó a színpadi látvány változása, amikor Arturnak és segédjének, Eugeniusz bácsinak hatalomátvétele utána bútorokra a rend látszatát keltő fehér huzat kerül, de alatta ott marad a korábbi rendetlenség.

A közönség kezdeti megrökönyödését feltehetően leginkább a színészek hajmeresztő kinézete okozza. A jelmezek (Király Anna) ugyanis ebben az esetben jócskán túllépnek az egyszerű jellemzés és praktikusság szempontjain, és rikító hangsúlyosságukkal igazi látványelemmé válnak. Az előadás stilizált világának kialakításában fokozott szerep jut a színész testét néhol eltorzító ízléstelen ruhakombinációknak vagy éppen a legegyszerűbb eszközökkel jellemző öltözetnek. Kaszás Attila „edekségét" nagymértékben Király Anna groteszk jelmeze határozza meg: kék-fehér csíkos, ujjatlan póló, a lábakat idétlenül elvékonyító feszülő farmer, sárga zokni és fehér bőrcipő. A bricsesznadrág a magasított sarkú cipővel furcsa manószerű alakká formálja Tábori Nórát (nagymama), Harkányi Endre (Eugeniusz bácsi) elegáns felsőruhája mellé rövidnadrágot visel, Blaskó Péter (Stomil) pedig vásári komédiába illő nagy pocakot kapott. E harsány jelmezekkel szemben Arturt kékesszürke Mao-öltönybe, Alát pedig egyszerű fehér hálóingszerű ruhába öltöztették. Az előadás vizuális hatását gazdagítja az is, hogy a szereplőket alkati szempontból is szerencsésen válogatták össze. Az aprócska nagymama, a szikár, vékony Artur a mellé szegődő törpe Eugeniusszal, a finom Ala, az életerős anya, a kövér és idétlen mozgású apa, valamint Edek, a két lábon járó kandúr különböző variációkban rendkívül hatásos színpadi összképeket hoznak létre.

A Tangó drámai világa szándékoltan nem reális térre és helyzetekre épül, s ezen belül a szerepek sem valós emberi jellemeket ábrázolnak, inkább viselkedésformák megszemélyesítői. Am éppen a dráma több lehetséges értelmezési rétege miatt ezek az alakok egy-egy jelzésben emberi személyiségként is megnyilvánulnak. A stilizáltsághoz szükséges elemelt beszédmódot Blaskó Péter uralja a legmagasabb szinten. Végig érzi és érezteti, hogy Stomil csupán a szerző által mozgatott marionettfigura, a „szent művészetre" felesküdött dilettáns emblematikus alakja. Néhol a vásári bábjátékok kövér hőbörgőire emlékeztet, de Blaskó jól aknázza ki az emberi vonások megmutatására kínálkozó lehetőséget is, amikor hosszas elméleti fejtegetés után bevallja Arturnak, hogy bár a feleségével háló Edek ellen sem-milyen ésszerű kifogást nem tud felhozni, de szíve szerint már régen kicsinálta volna a koszos kezű házibarátot. Szegedi Erika Blaskó erőteljes



Artur: Alföldi Róbert



Térden járt tangó (Koncz Zsuzsa felvételei)

eszközeinél finomabban, de hasonlóképpen hatásosan használja a realista színészi hagyománytól eltérő beszédmódot. A karakteres Harkányi Endre inkább az egyszerű bohózati komikumra alapoz; érthető, hiszen ebben a hatalomhoz törleszkedő figurában sok életszerű emberi vonás van. Tábori Nórának csak egy-két rövid megnyilvánulásra van lehetősége, ám a gyerekes nagymama halála előtt eléri a természetes bölcsesség állapotát, s az előadás fordulópontján ő tart tükröt a többiek elé, amikor felteszi a kérdést: „Kik vagytok ti?" Az Alát alakító Balázsovits Edit teljesen érzéketlen az előadás egészét meghatározó stilizált játékmód iránt, s a puszta nőiességen kívül semmilyen más vonást nem tud felrajzolni Ala szerepében. Alföldi Róbert Arturként a tőle már ismert kiabáló, hisztérikus figurát alakítja. Újra kiderül, hogy nem tud következetesen részeget játszani, de a hatalomról szóló monológ köz-ben ügyesen alakul át kegyes prófétából félőrült diktátorrá, s teszi végül idézőjelbe az egész beszédet egy utolsó, komikus hangsúllyal. A rendezés Artur alakjában leginkább a mindenen át-gázoló elméleti forradalmárt hangsúlyozza; az azonban, hogy a józan belátását elvesztő anti-Hamlet is tulajdonképpen jót akar, nem érvénye-sül eléggé. Edek figurája ezzel szemben - ha lehet ilyet mondani - rokonszenvesebb a kelleténél. Kaszás Attila az előadás nagy részében mintha letompítaná az Edek zűrzavaros lelkében szunnyadó sötét erőket, s a figurát inkább szeretetre méltó, bugyuta „természet gyermekének" ábrázolja. Észrevétlenül tesz-vesz, ruganyos léptekkel ólálkodik Ala körül, és ahogy Eleonora mondja róla, „amikor leül, úgy ül, mint maga az ülés, egyszerűen, de tökéletesen". Bár sok rosszat mondanak el róla, jelenléte kezdetben nem zavarja érezhetően a többieket. Így mindenesetre jóval nagyobb a .meglepetés, amikor erőszakkal átveszi a hatalmat. Az erőszak egyébként nem annyira Edek tetteiben nyilvánul meg (a szerző hangsúlyozott instrukciói ellenére Artur leütése például nem elég hiteles és brutális), sokkal inkább tetten érhető Kaszás egyetlen fenyegető mondatában, amikor hatalomra kerülve üvöltve szólítja fel Eugéniuszt cipője kifűzésére. Az eredeti szöveghez toldott színpadi b... meg itt igazán helyén van, és kellő nyomatékosító erővel bír.

A logikusan és gördülékenyen felépített előadás sikeresen oldja fel a közönség kezdeti idegenkedését, megnevettet, majd észrevétlenül vezet át komorabb gondolati mezőkre. Tompa Gábor rendezése finom kézzel fejti ki a darab abszurd, komikusi és tragikomikus vonásait. Ma már azonban úgy tűnik, hogy politikai-történelmi nézőpontból a befejezés nem hat kellőképpen. Tompa ugyan kicsit átdolgozta a zárlatot, így a befejező tangót nem Edek és Eugeniusz táncolja, hanem a térdelőalakok rángatóznak egymagukban a rádió hangjára, miközben Edeknek már csak a hangja hallható. Megjelenik egy fényképezőgépét kattogtató fotós is (mediátor?), s a végén fehér lepel olvasztja eggyé az egész társaságot. A Tangóból mai szemmel azonban inkább Edek észrevétlen hatalomra jutásának mechanizmusa az érdekes, semmint egy beköszöntő szoftkommunizmus vagy bármilyen más tiltó-engedő diktatúra lényegének közhelyes felvillantása.

Sławomir Mrożek: Tangó (Pesti Színház)
Fordította: Kerényi Grácia. *Díszlet:* Both András. *Jelmez:* Király Anna. *Dramaturg:* Visky András. *Rendező:* Tompa Gábor.
Szereplők: Tábori Nóra, Harkányi Endre, Blaskó Péter, Szegedi Erika, Alföldi Róbert, Balázsovits Edit, Kaszás Attila.

SZÁNTÓ JUDIT

JÖNNEK A PETEK

A. R. GURNEY: SYLVIA

Ibsen: *Solness építőmester,* Feydeau: *Bolha a fülbe,* Csehov: *Három nővér,* Max Frisch: *Don Juan,* Shakespeare: *Antonius és Kleopatra.* - Bulgakov: *Őfelsége komédiása,* Déry-Presser: *Képzelt riport...,* Csehov: *Sirály,* Michael Frayn: *Ugyanaz hátulról,* Shakespeare: *II. Richárd.* - Shakespeare: *III. Richárd,* Miller: *Pillantás a hídról,* Bernstein: *West Side Story,* Tony Kushner: *Angyalok Amerikában,* Békés Pál: *Össztánc.*

Hogy mi ez a különös lista? Önkényes, némi minőségingadozásokat is mutató, mégis revelatív: ez a Vígszínház évadnyitó bemutatóinak névsora, az 1970-74, 1980-84, 1990-94 közötti öt-öt évből. (Éppúgy választhattam volna évtizedenként a második öt évet is.) Köztük sok emlékezetes siker, érdekes vállalkozás. A közönség többnyire bejött rájuk.

Akár pironkodni is lehetne - nemcsak a színháznak, valamennyiünknek -, ha felidézzük az 1997. szeptember 27-i évadnyitó bemutató mára is fakuló emlékét. Tudjuk, változtak az idők. Mégis, muszáj ennyire együtt rohanni velük éppen a magyar színházi kultúra egyik fellegvárában? A valamiről egyszer csak átnyergelni a semmire?

Pedig a választás első látásra akár még merésznek is tűnhet. Négyszemélyes kamaradarab a hatalmas színpadon, a legendás, annyit hivatkozott ezerkétszáz férőhelyes nézőtér előtt. Kihívás? Kockázat? Nem. Szuperbiztosítás. Jönnek, amerikai sikerrecept szerint klónozva, a petek - a kedvenc háziállatok. Pitbulltartótól pincsibarátig, bizonyára akad az új középosztály berkei-ben számos telt házra való műpártoló.

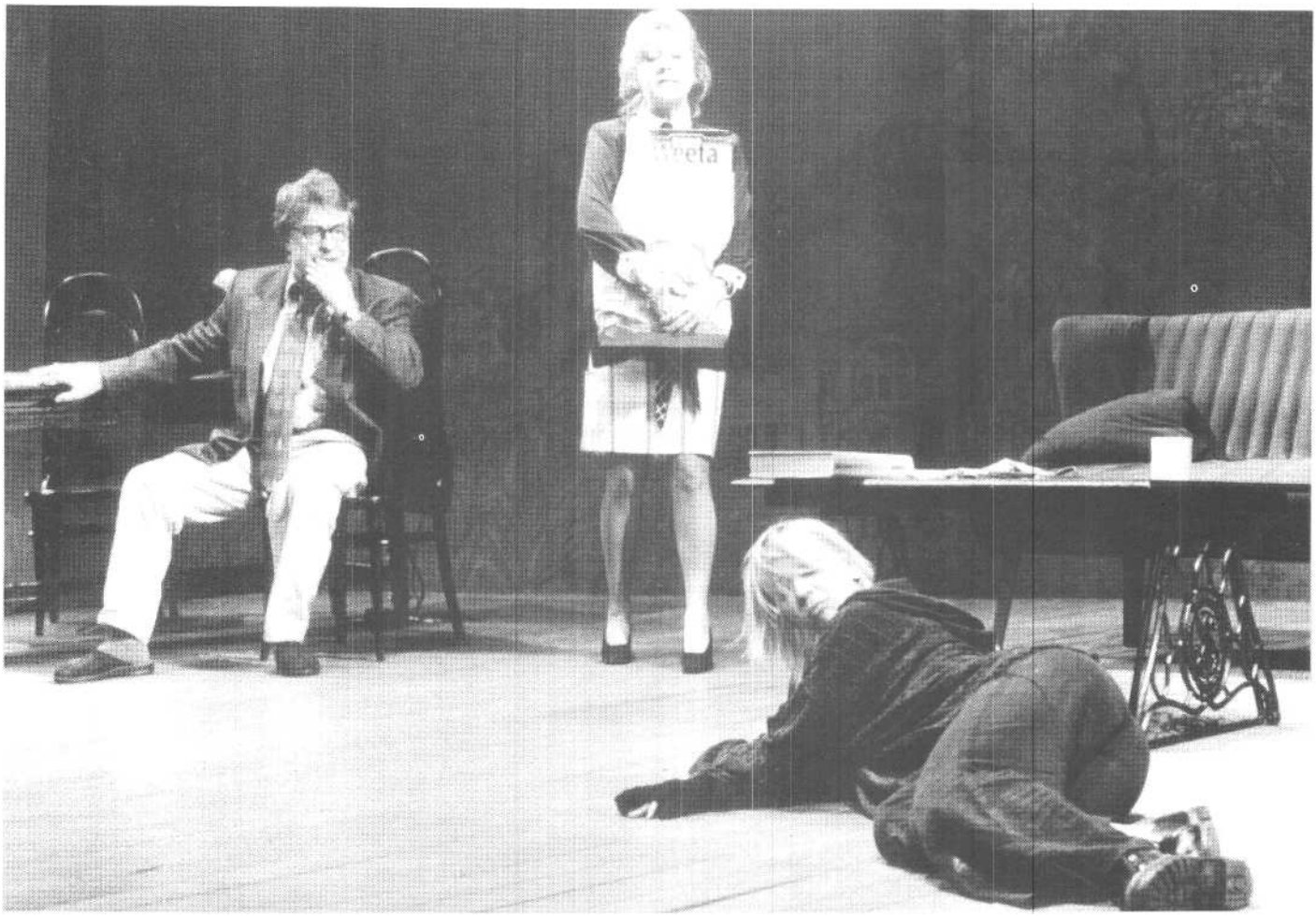
Ez volna a baj? Az életben először kellett eltűnődnöm rajta: nem teszi-e kétségessé kritikusi kompetenciám a tény, hogy nem vagyok állatbarát. Ámbár hobbijaim valaha nekem is voltak, gyűjtöttem képeslapot, cigarettásdobozt, bélyeget, mégsem emlékszem, hogy magánéletemet e szenvedélyecskék egyszer is veszélyeztették volna. Igaz: a kutya nem tárgy, hanem eleven jószág. Készséggel elhiszem, hogy gyengéden, sőt szenvedélyesen lehet kötődni hozzá. No de ennyire? Állásfelrúgásig, feleséghanyagolásig? A monomániáig? És ha igen: okvetlen a drámai műnem látókörébe kívánkozik a probléma?

No persze A. R. Gurney, az amerikai darabgyárosok újabb generációjának egyik termékeny képviselője, ravaszabb ennél. Több húron is ját-szik. Először is tematikát újít. Neil Simon kiöregedett a levendulaszagú giccsből. Követte a dramatizált kórképek hosszú szériája; megjelentek a gyengeelméjűek, a vakok, a nyomorékok, az aggok, a homoszexuálisok, majd az AIDS-esek. És mire a kórismék kezdtek kifogyni, íme, A. R. Gurney megnyitja az új szériát. A házi kedvence-két. Ez a sor is véges, de ezen még kár bánkódni, egyelőre a legelején vagyunk. A kutyáknál. Igaz, a mű egyik legízetlenebb poénja már sandán céloz a macskákra is. Ok következnének? Logikus volna. Es Eszenyi Enikőben máris ott az eszményi macska, hiszen vampos pillanatai inkább emlékeztetnek Tylette-re, mint Tylóra.

De ezen túl: milyen mély is, milyen dupla fenekű ez a pet-darab! A kutyatartás szenvedélye átcsap az egzisztenciális síkra. *A midlife crisis-*ban vergődő, tehát a legszebb menedzserkorban lévő, a közönség soraiban nagy számban reprezentált amerikai férfi unt állásából, megposhadt házaséletéből menekülve egész frusztrációját szublimálja az ebkultuszban. Sylvia, a szuka pedig igazi négylábú *pin up girl,* aki nemcsak a parkon, hanem a szerelem egész skáláján végigfuttatja a gazdit: a kezdeti fölényes közöny után belekóstoltatja a lassan felizzó, majd mind lobogóbb, végül mindent elsöprő szenvedélybe, a kizárólagos birtoklás vágyába, a mardosó féltékenységbe, a dacos szakításba, majd a csendes beletörődésbe, az elégikus búcsúba, mígnem élete alkonyán az egymáshoz fakult házaspár úgy üldögél, a régi sláger szerint, egymás kezét fogva a kandalló előtt, hogy közben a kimúlt Sylvia fényképén andalodik... A konfliktust lebegő kétértelműség relativizálja, a nézőtéri gazdik nemcsak kutyaimádatukat, de szerelmi félrelépéseiket is átélhetik, már-már legalizálhatják. Szó mi szó, ügyes. Es az már talán nem állatbarátság, inkább gusztus kérdése, hogy feldobog-e a nézői szív, ha a csábos vamp tócsát hagy a padlón, tüzelést mímel, avagy mint elhangzik, bélgőzöket ereget. (Vitrac „pétomane"-ja, a szépséges szellentőművész Ida juthat eszünkbe, még a szótó is hasonló.)

Az immanens gusztustalanságon túl - ami végeredményben egyéni ízlés kérdése, innen nézve hercig vagy ne adj' isten magvas is lehet, ami amonnan viszolyogtatóan triviális - véghetetlenül jelentéktelen az egész. A legsivárabb közhelyek szintjén mozog minden szituáció, minden

Halász Judit (Kate) és Tahi Tóth László (Phyllis)



Lukács Sándor (Greg), Halász Judit és Eszenyi Enikő (Sylvia) (Koncz Zsuzsa felvételei)

mondat, minden rendezői és színészi feladat. (Sylvia szerepe is legföljebb technikai kihívás.) Nézőtéri hamburger. Úgy hódít-e majd tért, mint *a junk* food-hálózat?

Marton László, aki pályája elején a szórakoztató színház ideológiai okokból elhanyagolt területén a legígéretesebb rendezői tehetségnek mutatkozott, akkor elhárította a sürgetést, jóllehet annak idején a vígszínházi szórakoztatás Feydeau-t és Molnárt jelentette. A klasszikusok vonzották, a rendezői színház akkoriban kitáguló, termékeny, izgalmas terepe. Most, direktorként, évtizedek múltán visszakanyarodik, finoman szólva, jó néhány szinttel Feydeau és Molnár alá. Munkája - hogy stílusos legyek - szobatiszta, hibátlanul trimmelt. A színészek - megannyi közönségkedvenc - viszont tetten érhető kedv nélkül abszolválják szolid-szürke kliséfiguráikat. Lukács Sándor korrekt, pontos, ízlésesen árnyalja a szürkét. *A* comebackjét ünneplő Halász Judit megpróbálja elhitetni a „hegedülő hóhért": a megcsalt, hervadó feleséget, aki azonban egy személyben Shakespeare-specialista. Kár, hogy Jánoskúti Márta - ami nála ritkaság - rendkívül előnytelenül öltözteti. Tahi Tóth Lászlónak Gurney hármas szerepet írt; a szerző egyébként is kedveli ezt a mindig hálás, nézőámuldoztató, de egyszersmind óhatatlanul ripacskodásra csábító technikai fogást. Mint macho kan kutya - a szerelmi rivális - macho gazdija, még elegánsan tompított, de a levedlett alkoholizmusával jellemzett barátnő csiklandós transzvesztita szerepében már poénra dolgozik, és pszichiáterként végképp besétál Gurney utcájába; a pszichiáter, a hírhedett *„shrink" az* amerikai középosztály mitológiájában olyan *„tipo fisso",* mozdíthatatlan viccelem, mint nálunk Móricka, a buta rendőr vagy Arisztid és Tasziló.

Eszenyi Enikő viszont négylábú vampként tényleg bravúros szakmai etűdsorozatot abszolvál, amely a közönségre nem is téveszti el hatását, bár a színésznőnek magának igazán nincs már szüksége rá; ő is tudja, mi is tudjuk, hogy mindent tud. A „kutyálkodást" játékos idézőjelek közé biggyeszti, s talán önmaga szórakoztatására beépíti az alakításba önmaga korábbi, naivul arcátlan Johannáját, még el nem játszott Eliza Doolittle-jét, pityeg, vonaglik, csicsereg, villogtat ezerféle mosolyt, csábostól álmatagon át a keserűig, sokszorosan rájátszva a szerző már említett, ravaszul lebegtetett kétértelműségére, s egyszersmind épp ezzel a felfokozással finoman elárulva, hogy trükk az egész, kár partnereinek így szenvednie, és nekünk sem érdemes törnünk a fejünket, hogy mármost kutya-e ez a Sylvia vagy mellékutca, esetleg mindkettő, azaz az Abszolút Szuka. Az alakítás tökéletes műviségének ebben a műfajban csak egy hátránya van: ilyen körülmények között csak a legelfogultabb gazdik képesek azonosulni Lukács Sándor-Greg naturálisan őszinte megigézettségével.

A szakállas vicc poénjában az elégedetlen bordélyházi látogató azt reklamálja: és halban nincs semmi? Nos, amennyiben hajlandó beérni a valóság égi másával, alighanem már csak győznie kell némi türelemmel: előbb-utóbb színpadot követelnek az akvárium lakói is.

A. R. Gurney: SylVia (Vígszínház)
Fordította: Szöllősy Judit. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez* Jánoskúti Márta. *Rendezte:* Marton László. *Szereplők:* Lukács Sándor, Halász Judit, Eszenyi Enikő, Tahi Tóth László.

SÁNDOR L. ISTVÁN

„TEHER, MELYET A PRÓFÉTA LÁTOTT"

NAGY JÓZSEF: HABAKUK-KOMMENTÁROK

Két nő kanállal nyúl a gyertyalángba, mely az előttük gubbasztó férfi nyakában lobog. Mintha tüzet merítenének, apró lángocskák gyúlnak az evőeszközökben. Mindkét nő a vele szemben ülő férfi szájához emeli a kanalat, mintha tűzzel táplálnák őket. Amikor a két férfi magára marad, groteszk küzdelem kezdődik köztük.

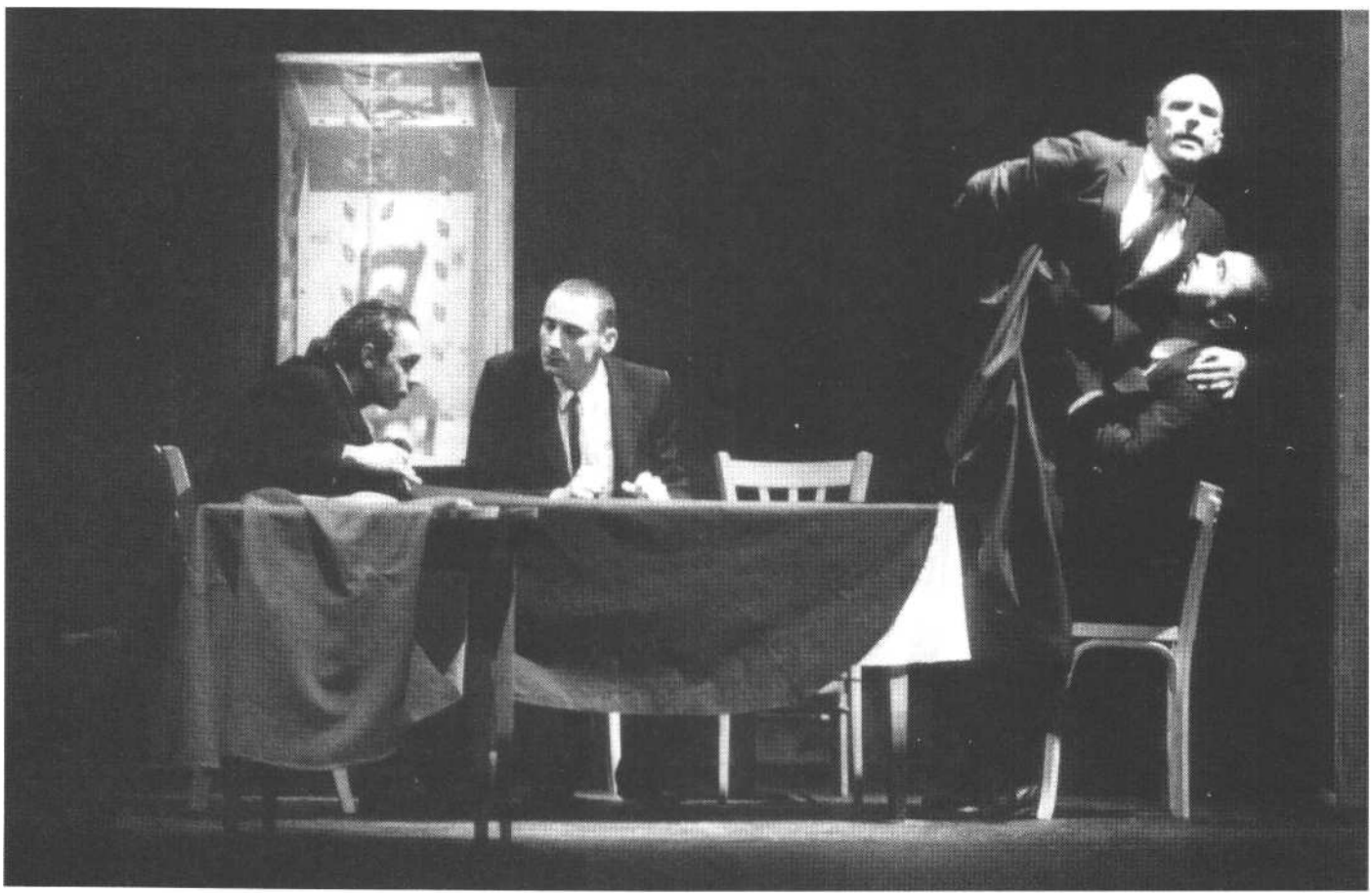
Az asztal végén ülő férfi hosszú pálcikákat dob maga elé. Néhány pillanat múlva szereplőkkel telik meg a tér. A többiek az asztal másik végéhez helyezett lépcsőkön fel-le járva - gyors összmunkával - farácsot, afféle kalitkát építenek a pálcikákból a férfi feje köré. Aztán megemelik a lépcső elemeit, és valamiféle égbe nyúló lajtorjává illesztik össze. A kalitkába zárt fejű férfi elindulna fölfelé a lépcsőn, néhány tétova lépést tesz, de váratlanul kilengenek, jobbra-balra hajlanak a lépcsőfokok.

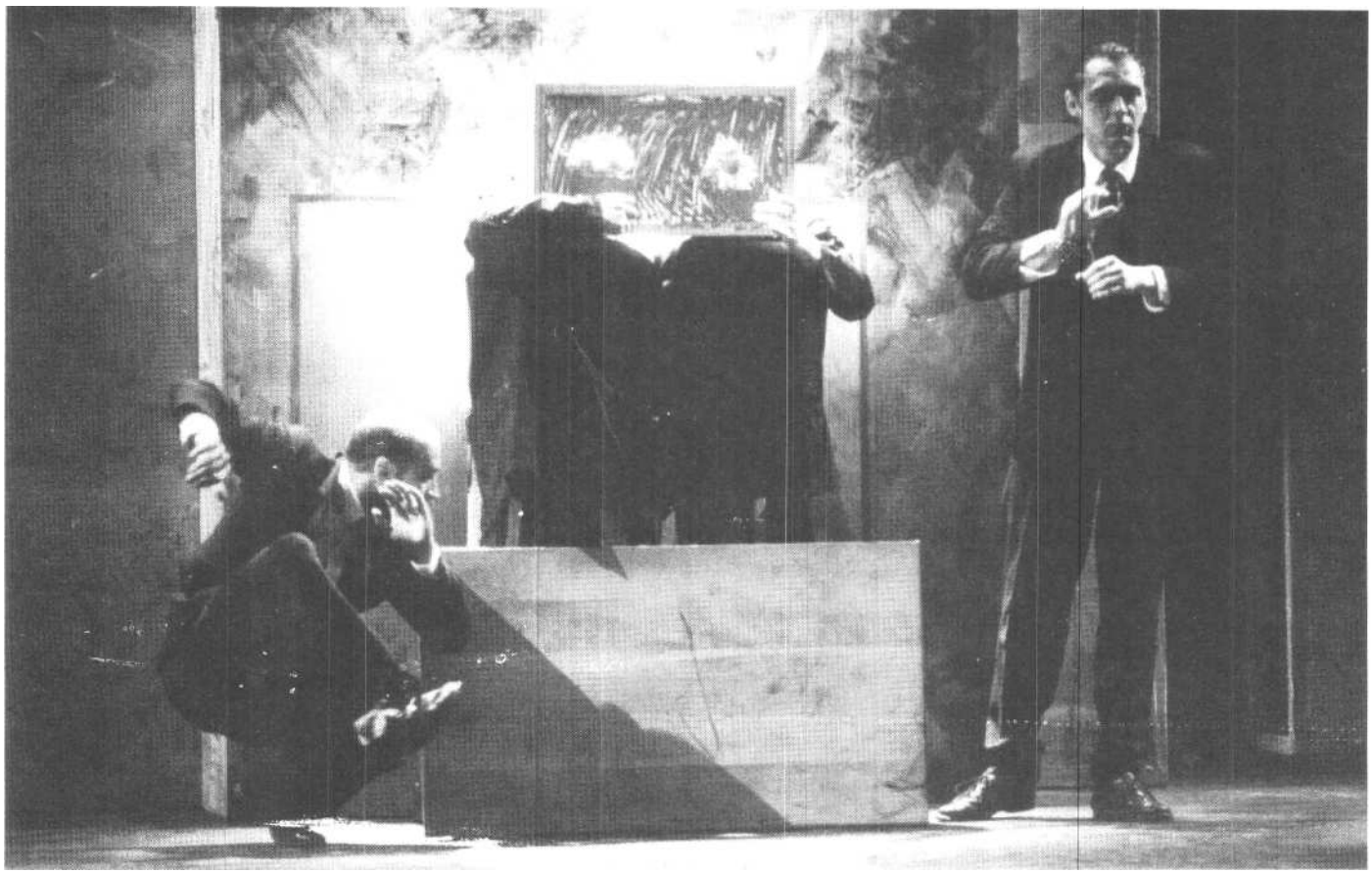
Furcsa testtartásban vonul egy férfi: előrehajtott nyakkal, megemelt háttal. Ahogy elhalad egy emelvény előtt, a magasból egy nő nyúl le, és lerántja a férfi hátáról a fehér kendőt. Így derül ki, hogy a férfi fémtálcán elhelyezett üvegpoharakat cipel a nyakában. A nő játszani kezd a kendővel, majd elejti. Lent egy másik férfi nyúl érte. A kettejük közt kibontakozó akciósor kezdetét jelenti ez a gesztus. Közben a háton hordott tálcáról egy harmadik férfi a szájával egy üvegpoharat emel le. Anélkül, hogy kézzel megfogná, egy doboz peremére helyezi, majd húzni kezdi a favázat. A pohár belezuhan a dobozba, de amikor néhány pillanat múlva megfordítják, a doboz alatt fekvő férfi homlokán látjuk viszont a poharat. Mintha egy csöpp folyadék se löttyent volna ki belőle. Innen egy nő emeli le lábujjaival, és egy asztalra állított székre teszi. Később -valamiféle furcsa áldozati szertartás részeként - ebből itatnak meg egy fehér inges férfit.

Két másik férfi két újabb fakeretet húz előre, melyben két fekvő alakot látunk. Az előbbiek szaggatott, darabos mozdulataikkal ide-oda forgatják a dobozokat, a benne fekvők pedig élettelen testként erre-arra csúsznak, hajlanak. Ernyedten engednek a gravitáció törvényeinek. A férfiak - mintha hullákat rendezgetnének - többször is átpakolják az engedelmes testeket. Aztán felállítják, egymáshoz támasztják őket. Kezükbe fekete kendővel kést erősítenek. Erre megmozdul a két alak, egymás felé döfnek, mintha megkéselnék egymást. Aztán elzuhannak, összerogynak. Erre a férfiak újra bepakolják a mozdulatlan testeket a dobozokba, mintha koporsóikba zárnák vissza őket.

Két óriás testű furcsa figura vonul elő a sötétből. Groteszk zene hangjaira mackós táncba kezdenek. Később egy-egy női fej is előbukkan a kabátjuk alól, mintha hímnős lények, afféle androgünok lennének. Később két fekete alak lép az előtérbe. Összekapaszkodnak, egymáshoz hangolt mozdulatokat tesznek. Csak fokozatosan derül ki, hogy egy férfi tőle alig megkülönböztethető hasonmásával, tükörarcú bábujával perdült táncra.

Sokértelmű, jelenésszerű képekből, groteszk mozdulatokból, testek bizarr kontaktusaiból, meglepő mutatványokból, pontosan szerkesztett akciókból, táncszerűnek ható lassú vonulásokból, zaklatott ritmusú, szaggatott, darabos mozgásokból áll össze a *Habakuk-kommentárok* színpadi világa. Mintha megelevenedő festményeket, testekkel írt költői látomásokat látnánk, mialatt a gazdagon kidolgozott motívumokkal mélyértelművé tett akciósorokat figyeljük. Közben mintha akrobatikus cirkuszi mutatványok nézői volnánk, ahogy a gravitáció törvényeivel, a fizikai lehetőségekkel vitába szálló megoldásokat szemléljük. Es mintha ugyanekkor komótosan végrehajtott bizarr szertartáson vennénk részt, továbbá mintha mindezenközben egy groteszk táncszínházi előadás jeleneteit is követnénk. Nagy József színháza ez mind egyszerre, és egyik sem. Költészet, mely filozófiává lényegül. Cirkuszi produkció, mely bensőséges vallomásnak





hat. Modern szertartás, mely abszurd erőfeszítésnek tűnik. Tánc, mely a meggyötört test és a lázongó szellem rémült, hiábavaló küzdelméről tanúskodik. Ez az azonosíthatatlanság furcsa-mód mégsem kelt zavart az előadás nézőjében, inkább a gazdagság, telítettség érzetét növeli benne.

Folytathatnánk ugyan a jelenésszerű képek idézését, de még az előadás tartamát többszörösen meghaladó terjedelemben is csak töredékeket idézhetnénk fel belőlük. Lehetetlen vállalkozásnak bizonyulna a gazdag szövésű akciók, a párhuzamosan egymás mellett zajló események leírására tett kísérlet is. És közben folyton változtatni kellene a nézőpontot is, amelyből az egyes jelenetek történései felidézhetők.

Mindez a *Habakuk-kommentárok* lényegére utal: a többnyire szimultán történésekkel megszervezett jelenetek olyan sokrétű „néznivalót" kínálnak, amelynek a közönség minden egyes tagja mindig csak egy-egy általa esetlegesen összeállított variációját láthatja. Ha esetleg újból megtekinti a produkciót, más és más részletekre figyelve újabb változatot állíthat össze belőle. Ilyen gazdagnak a színház csak ritkán mutatja magát: az élő előadással való minden egyes találkozás az előzőtől eltérő, új élmény lehetőségét ígéri. (Magam kétszer láttam élőben a *Habakuk-kommentárokat,* és - a részleteket figyelve, a bonyolultabb jeleneteket többszöris visszanézve - négyszer-ötször videóról.) Bármit is figyelünk, mindig biztosak lehetünk benne, hogy a következő alkalommal látunk még olyasmit, amit addig nem vettünk észre. Megfeszített, megosztott figyelmünk ellenére is lemaradunk fontos akciókról, jelentős mozzanatokról. A Nagy József-előadás mégsem erős koncentrációt, inkább ellazított figyelmet, felszabadított fantáziát igényel. Ez is oka annak, hogy nincs hiányérzetünk: az előadás minden egyes megtekintése (úgy is mondhatnánk: minden egyes nézői variációja) teljes, de folyton változó élményt kínál. Újabb és újabb megközelítését annak, ami teljességében mindvégig befogadhatatlan marad, de egészében mégis szüntelenül érzékelhető, átérezhető.

Ebből fakad Nagy József produkcióinak furcsa sejtelmessége, vonzó titokzatossága. Meg abból is, hogy az előadások valóban titkokat feszegetnek, az idő titkait, az emberi benső titkait, a kapcsolatok, kontaktusok titkait. Látomásokká fogalmazott nyugtalan vallomások ezek, melyek erőteljes érzéki jellegük következtében alig fogalmazhatók át verbális üzenetté. Logikusak, mint az álmok, mélyértelműek, minta jelenések, titokzatosak, mint a váratlan felismerésekhez vezető asszociációk. Es nyugtalanítóak, mint az egyszeri, eredeti metaforák: értelmezésükben nem segítenek kulturális konvenciók, tanultságok. Ha jelentéssel igyekszünk fölruházni őket, csak nehezen kerülhetjük el a leegyszerűsítés, illetve a túlmagyarázás veszélyét. A szellem egyszeri, egyedi játékainak tetszenek, melyek bizonyosságokról beszélnek a kétely állandó jelenléte közepette. Ami mégis köti, koordinálja a befogadói élményt, azaz előadások hangulati egysége, motivikus szigorúsága, szerkezeti tisztasága.

A Habakuk-kommentárok erőteljesen redukált színpadi világból indul ki. Azonban a leegyszerűsített elemekből - gazdag variálhatóságuk következtében - összetett világ épül föl. A tér csupán asztalokkal, székekkel, háttérben álló dobozokkal van berendezve. De minden mozgatható, eltolható, átfordítható, változtatható. A sárgásbarna berendezési tárgyak, illetve a kellékek állandó funkcióváltásokon esnek át. Nemcsak lassú transzformációkat látunk (oldalára fordítva átértelmeződik az asztal, a doboz lépcsővé alakul, az elforgatható háttérfalakból labirintusszerű átjárók nyílnak) hanem gyakoriak a váratlan metamorfózisok is (az asztalterítőből faágak nőnek ki, a merev rudak- mintha csak kifeszített kötelek volnának - hirtelen elernyednek).

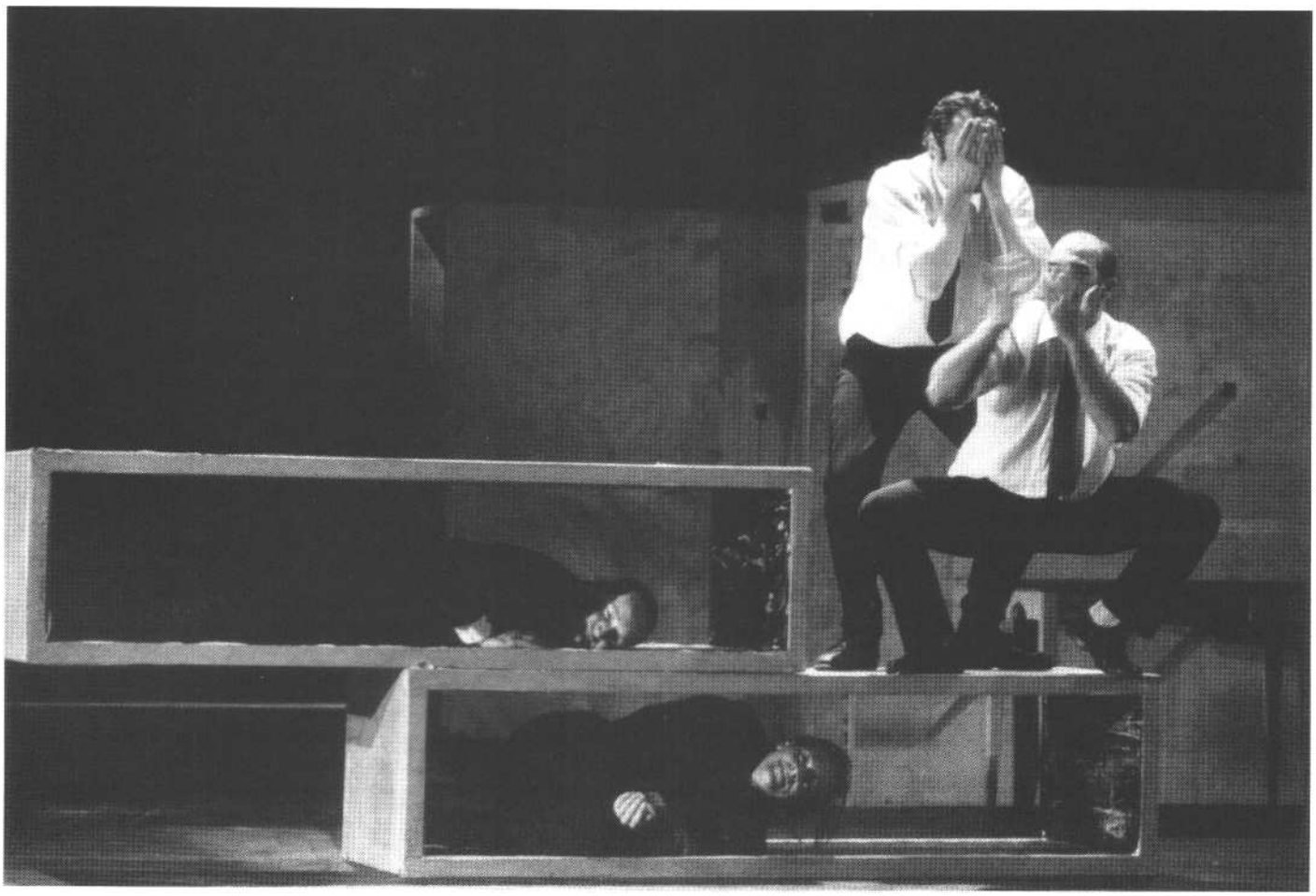
A figurák is 'redukáltak, ahogy azt már Nagy József előadásaiban megszokhattuk, a férfiak fehér ingben, fekete nyakkendőben és öltönyben, a nők fekete vagy fehér kombinészerű ruhákban jelennek meg. (Egy-egy levetett zakó azonnal

megteremtheti a színen lévők fekete-fehér kontrasztját. Ez az előadás egyik gyakori jelzése.) Összességükben egymástól alig megkülönböztethetőek a figurák, a különféle helyzetekben mégis karakteresen eltérő szerepekben jelennek meg. Összeolvadnak, és egymás ellenteltjeivé lesznek. Megfigyelhető ugyan az alakok folytonossága (elsősorban a mozgáskarakterek jelzik egy-egy korábban látott jelenet szereplőjével való azonosságukat), de az újabb és újabb helyzetekben mindig más és más tulajdonságokkal ruházódnak fel. Az alapvonásokra redukált lények a konkrét szituációban gazdag, sokértelmű karaktereknek hatnak. Többnyire maga a szituáció jelöli ki, hogy mi történhet velük. (Az asztal mellett folytatott négyszereplős „kefés játékból" például így emelkedik ki az egyik alak: bekötött szemmel a legmagasabbra hág, és -afféle világlató vakként - az emelvény tetejéről alálógatott kavicsdarabbal vezeti a többieket. Az egyik „lépcsőtartó" láthatatlan szereplőből lesz a következő jelenet főszereplője. Miután az előző etűd végén leült az előtérben, két mogorva alak lépett mellé. Váratlanul, de szenvedélytelenül tépkedni kezdik a férfi ingét. A rongydarabokat a szájába tömködik, végül a legutolsó cafatot az egyik „pribék" - mint valamiféle díszzsebkendőt - a szivarzsebébe illeszti.)

Ebben az értelemben *a Habakuk-kommentárok is* etűdökből építkezik: sajátos ötletekből adódó furcsa helyzetek, illetve a központba helyezett szituációk köré szervezett akciók laza sorozatából. A ravasz szerkesztésnek köszönhetően, az átmenetek pontos kidolgozásából adódóan mégsem érzünk zökkenőket, amikor az előadás az egyik etűdből a következőre vált. Ez két igen egyszerű megoldásnak köszönhető. Egyrészt a zenei tételek és a színpadi jelenetek határai nem esnek egybe, másrészt a legtöbb új etűd előkészítése már az előzőben elkezdődik: színen vannak azok a szereplők, akik később a középpontba kerülnek, elkezdődnek azok az akciók, amelyek köré majd az újabb jelenetek szerveződnek.

Ezt az egyszerű elemekből teremtett gazdag színpadi szövedéket egyértelmű dramaturgiai szerkezet teszi átláthatóvá. Az előadás kezdetén a halvány fényben lassan felderengő színpadon mozdulatlan alakokat látunk. Egy középen megmozduló fekete nőalak lassú akciói nyomán kelnek életre a többiek. A záró jelenetben - az első kép ellentéteként - mindenki darabos, zaklatott, magányos táncot jár. Ebből a torz fináléból két fekete ruhás nő „söpri ki" a férfi szereplőket: valamennyien kiperdülnek, kigurulnak, eltűnnek a játéktérről. Afféle függelékként furcsa kép zárja az előadást: egy asztal két végén egy gázlómadár és egy ember figyeli, ahogy a falból kövek potyognak középre. Az ember elkapja, elrendezi a köveket. Aztán félreül, lehajlik a feje, elernyed a teste. Magára marad a kő és a madár. Lassan lesz sötét, miközben óraketyegést, szívdobogást, harangkondulást hallunk: az elhaló idő ritmusait. A dramaturgiai keret, a teremtés és az apokalipszis/pusztulás ruházza fel az előadás kezdetét és végét. A keretbe foglalt jelenetekben pedig az idő teljességén belül a végesség élményével küszködő ember különféle harcai sorjáznak, melyek szorongás keltette látomásokként, rejtélyes próféciákként hatnak. Ebből a szempontból rokonítható a mű Habakuk próféta könyvével.

Feltűnő, hogy a korábbi Nagy József-előadásokhoz képest a Habakukban gyakrabban fordul elő az erőszak motívuma, gyakrabban látunk agresszorokat és áldozatokat. Egy-egy jelenet a vallatás, a kivégzés, a temetés helyzeteit is felidézi. Bár továbbra is fontos a groteszk elem, a Habakukból hiányzik a megszokott játékos, fel-



szabadult humor. Ebben az előadásban a testek közti kontaktus sűrűn válik küzdelemmé, a másik jelenléte inkább teherként érzékelhető, próbatételeket ró a szereplőkre. Ennek következtében - bár Nagy József ezúttal jobbára kettősökre és négyesekre épít - még eredendőbbnek tűnik a színen megjelenő emberi figurák magánya.

A Habakuk-kommentárok stiláris egysége a sokféle összetevő (hatáselem) ellenére is megkérdőjelezhetetlen. Ez elsősorban az előadás alapjául szolgáló mozgásnyelvből adódik. A mozdulatok szaggatottságát, darabosságát, néhol bábuszerű szenvtelenségét a lassú vonulások, a tárgyak transzformációra építő, teremtő akciók ellenpontozzák. Általuk egy irracionális világ részeseivé válunk, amely reális elemek metamorfózisából teremt riadt, méltóságteljes látomásokat.

Az előadásnak tagadhatatlanul erős színészi sugárzása van. A *Habakuk-kommentárok* minden pillanatán átsüt valamiféle gyermekien naiv figyelem, kiábrándultan konok elszántság. A világ szörnyűségeire rácsodálkozó ártatlanok viselhetik a rájuk szakadó kínokat, megpróbáltatásokat olyan méltósággal, mint amilyennel a *Habakuk színészei* jelen vannak a produkcióban. Igy vegyülhet a fájdalomba megértés, a kegyetlenségbe gyöngédség, az agresszióba játékosság.

Befogadható-e végül is egy ilyen gazdag szövésű, ennyire ellentmondásos előadás, amely állandó bizonytalanságban hagyja nézőit a valódi természete felől? Igen, ha elfogadjuk, hogy nem azonosításra felkínált játékaival, utalásaival, képés szövegidézeteivel, hanem önmagával azonos. Ha költeményként olvassuk a képeket, ahelyett, hogy vizuális metaforákat keresnénk bennük. Ha nincs hiányérzetünk, amiért nem megmagyarázni, csak átélni tudjuk e mélyen érzéki jelenéseket. Ha bevalljuk, hogy az értelem ítéletei mélyebb, zsigeribb igazságokat hallgattatnának el. Ha érzékeljük. hogy az előadás ötletei az asszociációk keltette esetlegesség ellenére is koherens rendben sorjáznak, tagadva a zabolátlan, minden viszonyítási pontot kiiktató ötletinvázió jogosultságát.

Bár azt a kontakt alapú tánctechnikát, amelyből Nagy József kiindul, a tánckritika általában posztmodernnek nevezi, annak a világnak, amely *a Habakuk* látomásaiból születik, nincs köze a posztmodernhez. A váratlanul felbukkanó új képek, új értelmezési lehetőségek nemcsak visszavonják, érvénytelenítik, hanem meg is erősítik, ki is egészítik az addig látottak érvényét. Mindez a befogadói magatartás átértékelésére késztet: ami a színpadon megjelenik, teljesebbnek, sokszínűbbnek, összetettebbnek mutatja magát, mint ami egy megvalósult előadásban megmutatkozhat belőle. Talán Nagy József előadásainak ezen *kétkedve teremtő* jellege az, ami a posztmodernen leginkább túlmutat. Talán ezt nevezhetjük korunkból táplálkozó, az idő teljességéből merítő, ezredvégi élményeinkből építkező, az örök emberire hivatkozó kortárs művészetnek.

Jelenetek a Habakuk-kommentárokból (Dusa Gábor felvételei)

Habakuk-kommentárok (Compagnie Josef Nadj)
Koreográfus-rendező: Nagy József. *Zene:* Stevan Kovac Tickmayer. *Színpadkép:* Goury. *Munkatárs:* Jacqueline Bosson. *Világítás:* Rémi Nicolas. *Munkatárs:* Raymond Blot. *Jelmez:* Suzanne Rippe. *Szereplők:* Döbrei Dénes, Gemza Péter, Mathilde Lapostolle, Nasser Martin-Gousset, Ivan Mathis, Frank Micheletti, Nagy József, Cynthia Phung-Ngoc, Szakonyi Györk, Valéri Volf.

BÉRCZES LÁSZLÓ

VALAMI TÖRTÉNIK

BESZÉLGETÉS SZÁSZ JÁNOSSAL

- Pontban fél hétkor kinyitottad az Osiris Könyvesbolt ajtaját, ami azt jelenti, hogy nem késett az Intercity. A nyíregyházi színháztól érkeztél ugyanis, ahol A vágy villamosa *felújító próbáit vezetted, a vasúti kocsiból pedig szinte* egyenesen beléptél a SZÍNHÁZ-estre. Szóval *színházról szólnak mostanában a napjaid, ami nem éppen megszokott egy filmrendező esetében.*

– Ezért is izgulok most annyira. Meglepődtem, hogy hívtatok, az imént belépve pedig meglepődtem, hogy ilyen sokan ülnek itt. Hülyén érzem magam, zavarban vagyok és félek, hisz az itt ülők mind várnak tőlem valamit, miközben az égvilágon semmi különöset nem tudok mondani. Én nem vagyok érdekes, ez az igazság.

– *Akkor most szó szerint idézem egy 1994-es mondatodat, nekem mondtad, a Magyar Naplóban jelent meg: „Körül vagyunk véve csupa különös emberrel." Ezek szerint te vagy a kivétel.*

– Valószínűleg így van. Szerencsére nem én szerepelek a filmjeimben.

– *De a filmjeid után igen. Korábban a Woyzeckkel, az idén pedig új filmeddel, a* Witman fiúkkal *jártad-járod a világot, és közönségtalálkozók százain veszel részt. Vagyis egy ilyen nyilvános beszélgetés nagyon is megszokott számodra.*

– De azok a beszélgetések másról szólnak: valójában én vagyok kíváncsi a nézőkre. Lehet, hogy ez szégyen, de engem nagyon érdekel, mit gondol, mit érez a néző a filmem után. Az után szimatolok, eljut-e hozzá, hate rá az, amit látott. A film kapcsán sokszor egészen másféle dolgokról beszél-nek, olyanokról, amik nekem eszembe sem jutottak munka közben, de milyen jó, hogy azok is benne vannak abban, ami elkészült.

– *Minden benne van, amit én, a néző belelátok?*

- Neked igen, hisz látod.

- *Az se baj, ha olyasmit látok, amit te nem akarsz?*

– Nincs jogom azt mondani, hogy az baj. A rendező, a színész kiteszi magát mindennek: a nézőnek szíve joga bármit gondolni és érezni. Különben is, örülhetek, ha valami, bármi történik a nézőtéren. Hisz annyiszor nem történik semmi! Legalább-is velem a legritkább esetben történik ott valami.

– *Ezek szerint elő szoktál fordulnia nézőtéren.*

- Sokat járok filmfesztiválra, ahol akár napi négy-öt filmet megnézek. „Te filmet nézel?!" - kérdezik általában döbbenten. Nem szokás. Úgy értem, rendezők közt nem.

– *Mi az, hogy" valami történik"?*

– Érintve vagyok valamiképpen. Elgondolkodom, nyugtalan, ideges leszek, eszembe jutnak fontos dolgok, például a kisgyerekem, rosszkedvem lesz, jókedvem lesz, a lényeg az, hogy impulzus ér. De ez nagyon ritka.

– *Egyfolytában vetítésekről beszélünk. Színházba jársz?*

– Az utóbbi időben igen. Az idén tavasszal olyan jó volt kiszabadulni a filmcsinálásból. A *Witman* fiúkkal két évre bezárkóztam - ennyi idő alatt készült el. Ezalatt végtelenül beszűkültem, elbutultam. Merthogy megszűntem befogadó-nak lenni.

– *A filmcsinálás két évére bezárkózol egy burokba?*

- Én inkább azt mondanám: koporsóba. Befekszem, rám zárják, aztán amikor készen vagyok a filmmel, kikopogok, és kihúznak onnan. Ez természetesen beteg dolog.

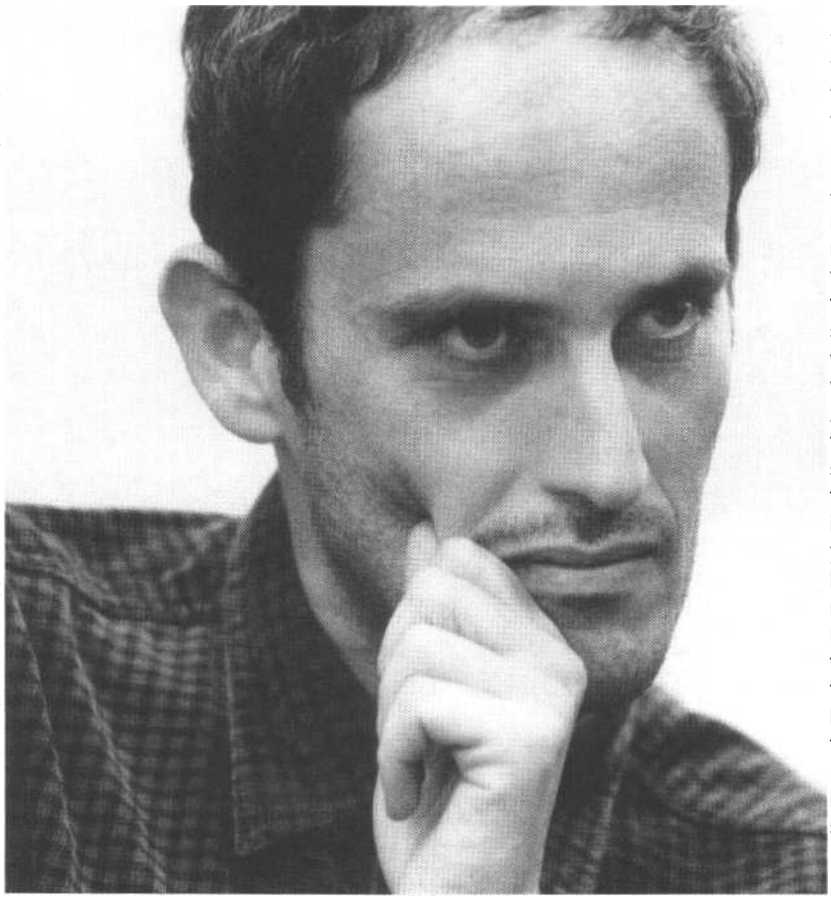
– *Az idén februárban, a Filmszemle idején kikopogtál, de azóta is a filmmel járod a világot, vagyis fesztiválról fesztiválra mászkálsz ezzel a „koporsóval".*

– De már csak huzigálom magam után. Már nem bújok bele, úgy értem, nem nézem a filmet. Hisz állandóan ezt néztem, legalább hatvanszorhetvenszer. Az velem a probléma, hogy nagyon hosszan vágok.

- *Miért?*

– Mert végtelenül bizonytalan vagyok. Lételemem a kétely. Állandóan kontrollra van szükségem, de azt nem fogadom el senkitől, csak önmagamtól. Igy hát állandóan mozizok. Néha megmutatom másnak, aki azonnal elbizonytalanít, ehhez persze az is elég, ha valaki megmoccan a nézőtéren. Nézem-nézem a már kész filmet, és folyamatosan távolodom tőle, egészen addig, hogy már nem is tudom megnézni. A fesztiválokon öt percig vagyok ott a vetítéseken, hogy lássam, minden rendben van-e. Mindig elcsodálkozom, hogy vannak emberek, akik kíváncsiak a filmemre. Aztán elmenekülök, mert nem akarok tanúja lenni annak, hogy elmegy akár egyetlen néző is. Es visszajövök az utolsó tíz percre. Azt szoktam látni, hogy a nézőtéren még ott ül mindenki, és ennek nagyon szoktam örülni. Sikerélmény.

- *Az említett két filmed szakmai és közönségsiker, az Országos Színházi Találkozón A* vágy villamosa *mindenféle díjakat nyert. Szóval igen sikeres vagy. Közben attól „félsz", hogy elmennek a nézők. Mi a gyökere ennek a félelemnek? Talán durva, amit mondok, de mintha csak rendezői pózról lenne szó.*



- Igen, durva, amit mondasz. Ez nem póz. En valóban félek - a vetítésektől. A színházzal minden másként van. Mert nem magányos műfaj. Sokan vagyunk a „koporsóban": fecsegünk, kávézunk, persze sokat dolgozunk. Együtt vagyunk. Három nappal ezelőtt voltam egy filmfesztiválon, az *n*-ediken. Olyan volt, mint a többi: cirkusz. Sok száz film, sok ezer ember, többnyire formális filmnézések, formális ismerkedések, „nice to meet you", névjegycsere, „majd hívlak" - és soha az életben nem beszélünk többet, és ezt mindketten tudjuk. Lemegy a filmem, azon azért izgulok és félek, és várom, hogy jöhessek haza. Tegnapelőtt hazajöttem, fel-ültem a nyíregyházi Intercityre, és alig vártam, hogy leérjek. Beléptem a színház-

ba, és otthon éreztem magam. Egy színházi próba korántsem felhőtlen helyzet, teli van nyűglődéssel, gyötrődéssel, akár alkalmi veszekedésekkel, de megéri. Egy szó mint száz, a színházat sokkal jobban szeretem.

- Áhítattal beszélsz a színházról, de te is, mint a többi filmrendező, a leggyőnyörűségesebb színházi próbát is otthagyod, ha jön a hír, a zöld jelzés, hogy lehet forgatni.

- Ez kényszerhelyzet. A filmet vagy elkezded abban a pillanatban, amikor lehetőséged (pénzed!) van rá, vagy az a film elúszott örökre. De én tényleg erősen kötődöm a színházhoz. A papám filmes volt, gyerekként végigültem rengeteg forgatást. Annál unalmasabb, undokabb dolgot el sem tudtam képzelni. Viszont világéletemben színházi rendező akartam lenni. Otthon díszleteket terveztem, azokba színházi előadásokat képzeltem. Igy rendeztem meg például Ibsentől a *Brand* című darabot-nemigen játszották nálunk - és Hauptmanntól a Takácsokat. Nyaranta Kazimir Körszínházában asszisztenskedtem, minden vasárnap a Vígszínházban bámultam az előadásokat, a középiskola után pedig a Nemzeti Színházhoz mentem, ahol négy évig kellékesként dolgoztam. Néztem Marton Endre próbáit, néztem a nagy színészeket, Bástit és a többieket. Sokat tanultam. A *Bánk bánt* kellékeztem először. Emlékszem, egy órával kezdés előtt vittem be a színpadra a kupákat. Megszólalt valahonnan egy dörgő hang: „Hat órakor nem kellékezünk!" Hátrafordultam, Básti Lajos ült ott, az ügyelő mellett, már beöltözve békétlennek. Zsolt István volt akkor a főügyelő, Horváth Dezső bácsi a főkellékes. Klasszikus színházi alakok. Tudtak valamit, amit ma talán már senki. Szerencsém volt, megismerhettem a színházat, a színészeket. Kellékesként sok szeretetet és sok bántást is kaptam.

– *Miért bántottak?*

– Mert néha hibáztam. Kiderült az is, hogy farkasvakságom van. Sötét változáskor beléptem a színpadra, és az égvilágon semmit nem láttam. Odabotorkáltam az asztalhoz, Kozáry Feri, a főnököm vitte volna azt a jó irányba, én a rossz irányba, dőltek-borultak a kupák. Sokat ügyetlenkedtem.

– *Négy éven át kellékeztél...*

- *...az* ötödik évben pedig Vámos László asszisztense voltam az Operettszínházban. Fantasztikus időszak!

– *Kellékezés, asszisztenskedés. Szász Péter, is-mert filmrendező fiaként sikertelen, kudarcos időszakként is megélhetted volna ezeket az éveket.*

– De nem így történt. Boldog idő volt, aminek az vetett véget, hogy behívtak katonának. A katonaságtól egyvalami menthetett meg: ha elkezdek tanulni. Éppen akkor indult a főiskolán a dramaturg szak, szóltam a papámnak, hogy segítsen.

– *Felvételiztél egyáltalán?*

- Felvételiztem, de szerintem protekcióval vettek fel.

– *Keveset tudtál?*

– Talán eleget tudtam, de írással soha azelőtt nem foglalkoztam. Márpedig úgy tűnt, ezen a szakon írni mégiscsak tudni kéne. Bár senki nem mondta meg pontosan, mit is kellene tanulnia egy dramaturgnak. „Tessék mondani, mi az, hogy dramaturg?" - kérdeztük Ungvári Tamástól, az osztályvezető tanártól. „Nem tudom. de majd rájövünk idővel" - mondta ő. A lényeg az, hogy a felvételi előtt nem írtam egy sort sem.

– *Ehhez képest az első filmed,* a Szédülés *forgatókönyvét te magad írtad - talán* ez is *oka annak, hogy az a film nem sikerült igazán.*

– Mondjuk ki bátran, az a film megbukott. Azt hittem, tudok írni - hát nem tudtam. Pedig gyakoroltam előtte eleget: a főiskolán egyremásra írtuk a forgatókönyveket. Kiváló tanárok - Gyár-fás Miklós, Poszler György, Bacsó Péter, Nemeskürty István, Osztovits Levente -. instrukciói alapján írtunk-elemeztünk, írtunk-elemeztünk... De én ezt egyre jobban untam, egyre csalódottabb lettem, mert hiányzott a próbatétel: nem tudtuk gyakorlatban kipróbálni, ér-e bármit is az, amit leírtunk. Ezért amikor filmrendező szak indult, átjelentkeztem oda. Felvettek.

– Protekcióval?

– Talán nem. Bár ki tudja? De annyian azért nem szerették a papámat, hogy akkor is felvegyenek, ha nem felelek meg. Mindenesetre filmrendező lettem, igaz, nincs róla diplomám. Hiányzik egy művészettörténet vizsgám. Nem írtam meg, amit meg kellett volna írnom, ellinkeskedtem. Szőllősi tanárnő viszont - és teljesen igaza van - nem szereti a linkeskedést.

(Koltai Tamás közbekérdez) - Világéletedben színházi rendező akartál lenni, mondtad az imént, otthon színházasdit játszottál, kellékesként, asszisztensként dolgoztál évekig - egyszerűen nem fér a fejembe, miért nem jelentkeztél színházrendezői szakra.

– Tulajdonképpen jelentkeztem. Huszonegy évesen el is jutottam a harmadik fordulóig, akkor Várkonyi Zoltán rám nézett, és azt mondta: „Ez még túl fiatal." Szóval nem vettek fel, de ez semmiféle törést nem okozott az életemben. Egyrészt azért nem, mert Várkonyinak igaza volt, másrészt mert így visszakerültem a Nemzetihez, ahová éppen akkor jött rendezni Harag György. Nála pedig kijárhattam egy olyan iskolát, ami felért a főiskolával.

– *A film vonalán haladva eljutottunk már első filmedig,* a Szédülésig. *Nézzük a színházi vonalat: mi volt első színpadi munkád?*

– Ibsentől *a Kísértetek. A Szédülés* kudarca után a miskolci színházhoz menekültem. A stúdióban gyorsan elkészült a *Kísértetek,* majd két hétre rá már kezdtem is Gozzi *Szarvaskirályát a* nagyszínpadon. Jó néhány évvel később, azaz az

idén pedig megrendeztem Nyíregyházán *A vágy villamosát.* Három színházi előadás...

- ...és *három film. Nem sok.*

– De hát mondtam már, egy-egy film két-két és fél évet elvesz az életemből.

– *A színházban ezek szerint az is vonzó lehet, hogy egy munka legfeljebb két hónapig tart.*

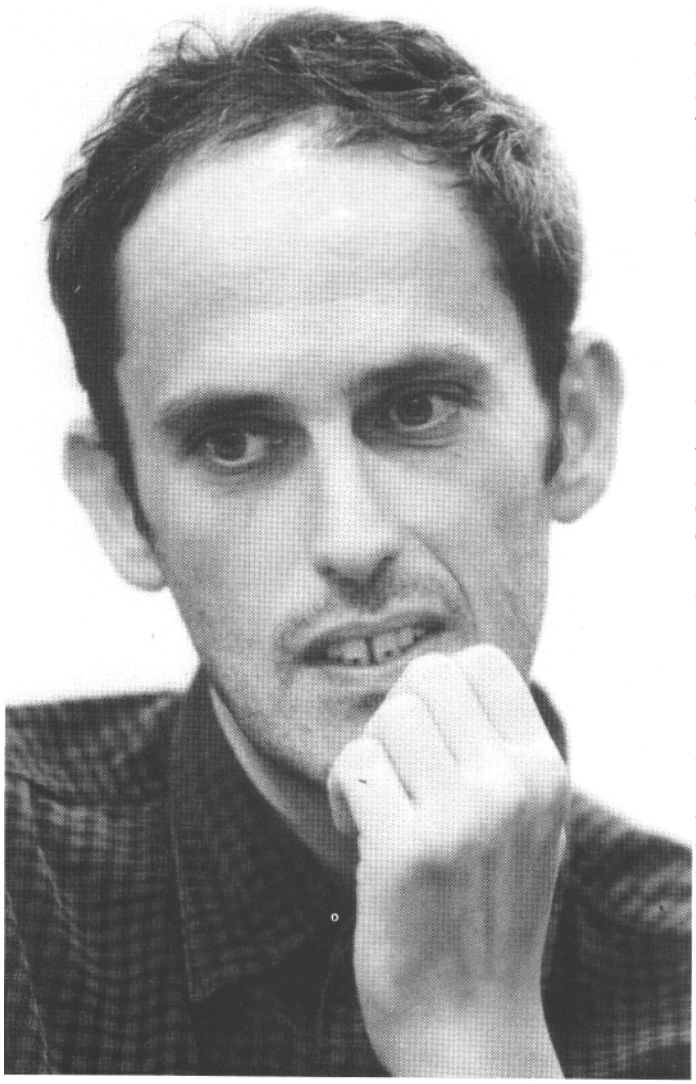
– Igy van. De vonz az is, hogy később, utólag is bele lehet piszkálni, ha valami nem jól sikerült. A forgatásnál minden végérvényes, nem lehet ismételni.

– *A színházban mégis több kompromisszumot vállalsz. Tudom például, hogy A* vágy villamosát *nem te választottad.*

– Még forgattam, amikor jött az üzenet, ezt kéne rendezni. En is üzentem, hogy rendben van. Aztán véget ért a forgatás, elolvastam a darabot, és a fejemhez kaptam: „Jézus Mária!" Aztán azt kértem Verebes Pistától, hogy ha már választott nekem darabot, ossza is ki a szerepeket. Végül is ő ismeri jobban a színészeit. A filmforgatással ellentétes helyzet: ott mindenről a „zsarnok" rendező dönt, ő választja meg az operatőrt, a főszereplőt, a statisztát, mindenkit. Itt viszont kaptam egy feladatot. Igazi kihívás: adott darabot, adott szereplőkkel, adott idő alatt meg kell csinálni. Nekem ez fontos próbatétel volt. Valós, belátható feladat. Es azt gondolom, hogy ez - nem a sikerre, hanem a színészek visszajelzéseire gondolok - „megéri". Ez vonz engem annyira a színházban: a színésszel való munka. Ez a filmben megúszható. „En most miért nevetek?" -kérdezi a színész, és mondhatom neki azt, hogy „azzal te ne törődj, oda bevágok egy városképet, és te majd azon nevetsz...". A színházban ilyen csalás elképzelhetetlen. Éppen ez a jó: igazibb, igazabb feladat.

– *Színészek jogos* és *gyakori panasza ez: a filmrendező általában nem törődik velük.*

– Ez így van. Sok rendező fél a színészektől. Nekem hihetetlen szerencsém van azzal a bizonyos nemzeti színházbeli négy évvel. Anélkül én is félnék. Így viszont már tudok valamit a lelkükről, sőt szeretem is azt. A filmnél idő sincs a „lélekre". Ha például ezt a beszélgetést akarnánk filmre venni, tíz percünk len-ne rá - miközben már másfél órája itt ülünk. A világítással bíbelődnénk, és mire beállítanánk, besötétedne, kezdenénk elölről, az-tán kiderülne, hogy kevés a nyersanyag, ilyesmik... Mindenről szó esne, csak a lényegről nem: arról, hogy te és én beszélgetünk. Es ha én mégis azt akarnám, hogy mi másfél órán át beszélgethessünk, rögtön megszólalna egy ember: „Forgass csak, de holnap már ne is gyere, mert nem lesz nyers-anyag."



- *A filmes viszont valószínűleg a válogatásnál foglalkozik sokat a színészekkel. Mert ha jól választ, később már nem lesz szükség túl sok instrukcióra. Ah-hoz képest, hogy Nyíregyházán látatlanban elfogadtad Verebes István szereposztását,* a Witman fiúk *két főszereplőjét majd' egy évig kerested.*

– De megtaláltam őket. Utána már valóban könnyebb volt. A Woyzeck forgatásakor sem volt mit mondanom Kovács Lajosnak. Erre a szalvétára leírhatnám az összes rendezői instrukciót: „sok, kevés, ne csinálj semmit..." - ennyit tudtam neki mondani. Ha már megvan a színész, és megszületik vele a munka alapfeltétele: a kapcsolat, könnyű a dolgom. De addig... A Csáth Géza-történethez elkezdtük keresni a két gyerekszereplőt. Rengeteg gyerekkel találkoztunk, értelmessel, tehetségessel - de éreztem, valami nem stimmel. „Milyet keressünk?" - kérdezték a munkatársaim. Es én nem tudtam válaszolni. Nem mondhattam, hogy szőkét, kék szeműt - mert nem ez volt a lényeg. Végigmentünk az összes budapesti iskolán, utaztunk mindenfelé vidékre, legalább másfél milliót költöttünk a keresésre... és nem akart felbukkanni a két fiú. Rá kellett jönnünk, hogy nem Magyarországon kell őket keresnünk. Illetve ki tudja, lehet, hogy ott ültek velem szemben a villamoson, csak én nem oda figyeltem.

– *Mégis, kiket kerestél?*

– Egy dolgot tudtam... nem, csak éreztem, Csaplár Vilmos fogalmazta meg utólag, miután megnézte a filmet: a két tizennégy év körüli gyerek onnan jön, abból a korból. Mint hogyha kibújnának Csáth könyvéből. Elmentünk Erdélybe. Soha azelőtt nem jártam ott. Már az első utazásnál éreztem, hogy jó nyomon vagyunk. Az itteniek, a magyarországiak szoronganak. Hatodik osztályosok, de már amiatt szoronganak, mi lesz nyolcadikban, felveszik-e őket gimnáziumba, egyetemre. Megfelelni akaró, kis felnőttek. Erdélyben jó nyomon jártunk - vallásossággal átitatott komolysággal, mégis ártatlan gyermekséggel találkoztunk-, de még mindig nem hittem a jelöltjeinkben. Már mindenki hülyének nézett. Aztán megértettem: hát nem azokat kell keresnünk, akik az újsághirdetésre jelentkeznek! Azok között kell keresnünk, akik nem jönnek elő egy hirdetésre. Kolozsvárott és Marosvásárhelyen megtaláltuk őket. Ezek után éppúgy nem kellett több instrukciót adni a két fiúnak - akik pedig azelőtt soha nem szerepeltek még filmben -, mint korábban Kovács Lajosnak.

– *Hosszú hónapokig keresed tehát azt a két gyereket, akit Csáth Géza megírt. Tennessee Williams szereplőit, esetleg a darab szövegét is, azokhoz a személyiségekhez igazítod, akiket kapsz a színháztól. Kétféle eljárás.*

– Így van. Mert az egyik film, a másik színház.

- *A filmben* - a Witman fiú*kban - írsz-forgatsz egy kezdő jelenetet az apáról, az apa haláláról, amit nem ír meg Csáth a novellában, a színházban* - A vágy villamosában - *levágod a darab elejét s vele néhány szereplőt, amit-akiket a drámaíró megírt.*

- Itt az adaptálásról van szó. A novellát is, a drámát is adaptálnom kell.

– *Mihez?*

– Magamhoz. Mi az, amit átengedek magamon. Magyarul: mi az, ami érdekel, amihez közöm van.

-A vágy villamosában *nem érdekel a Williams által aprólékosan leírt amerikai közeg?*

- Nem, mert nem ismerem. Nem tudok hozzászólni ahhoz, milyen az a New Orleans-i fekete nő a felső emeleten, mit jelent Kowalski lengyelsége ott és akkor... szóval ezek nem érdekelnek engem.

– *Ami viszont bizonyára érdekel, hiszen legutóbbi három munkád közös alapmotívuma - azonkívül, hogy v betűvel kezdődnek:* Woyzeck, Witman fiúk, A vágy villamosa...

- ...sőt most a *Ványa bácsira* készülök...

- *...tehát az alapmotívum: a gyilkosság. A* vágy villamosában *például úgy jut be a néző a térbe, hogy keresztül kell lépnie egy véres hullán, Blanche egykori szerelmén.*

– Blanche két veszteséget cipel végig az életén. Egyszer találkozott egy férfival s így a szerelemmel - ezt elveszítette. Volt családja, szülei, testvére, és volt egy közeg, a birtok: „Belle Réve", ami azt jelenti, „szép álom". Ezt is elveszítette. Ez a lényeg. Arra gondoltam, ezt meg kell mutatni. Többször felbukkan az előadásban ez a halott férfi, és felbukkannak a kislányok is. Blanche és Stella, abból az időből, amikor még a szép álomban éltek.

– *Véres hulla az előtérben, majd erős, gyönyörű zenével megtámogatott, bájos kislányok a múltból - hatásos, sőt hatásvadász képek, a túlcsordulás határán. Csak a belső kontroll segít, hogy eldöntsd, mi sok és mi elég?*

- Filmezéskor konok, önfejű vagyok, nem hagyok beleszólást. A színházban ennek ellenkezője történik: engedem, sőt kérem, hogy adott pillanatban színészek, mások, kívülállók tanácsot adjanak, beleszóljanak a munkába. Tulajdonképpen ez az egész beszélgetés erről szól most: miért és hogyan menekülök a filmezés magányából a közösségi létezés, a színház felé. A *vágy* villamosaban megjelenik a két kislány, megszólal a zene, és én is minden egyes alkalommal megkérdezem magamtól: nem giccs ez? Ami hatásos, az veszélyes is. A szépség például átcsúszhat szépelgésbe. Nagyon finom, vékony, láthatatlan határvonal van itt, és lehetséges, hogy néha átlépem ezt a vonalat. Nem baj. Inkább vállalom a giccs veszélyét, mint hogy lemondjak a hatásketésről. Hatást vadászok. Es akkor mi van?

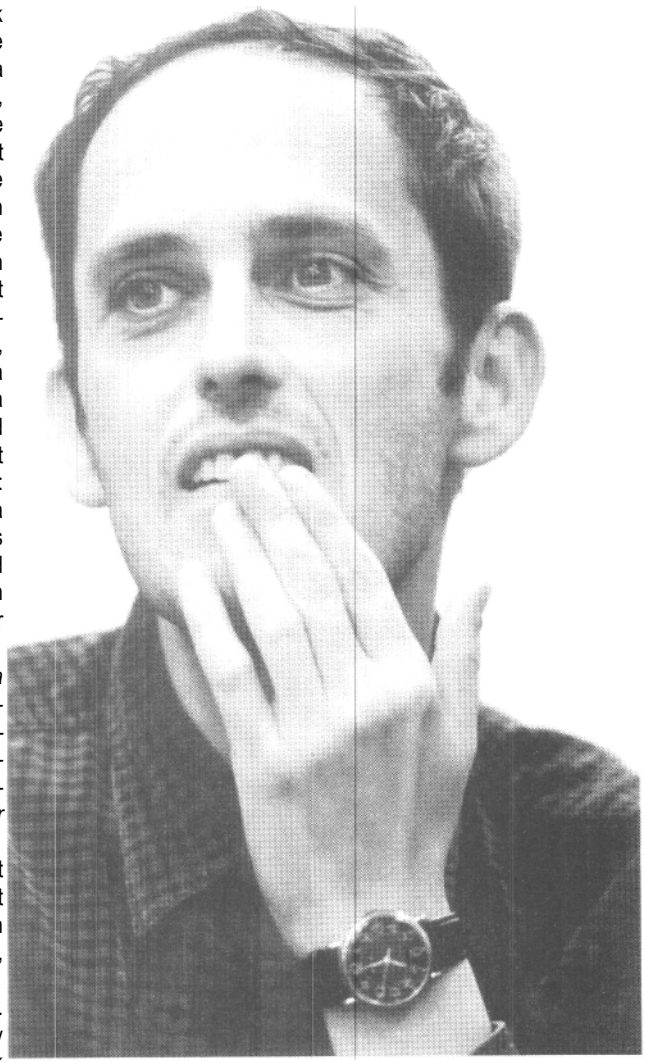
– *A hatás vadászatakor nagyon sokat bízol a zenére.*

– *A* Woyzeckben negyvenhárom perc, a *Witman* fiúkban harminc perc zene van. Igen, ezzel, ezzel is, hatást vadászok. Mi másért rendez az ember filmet vagy színházi előadást?! Hatást akar elérni. Ezért megyek vissza az utolsó öt percre izgatottan: látok-e valamit a nézők arcán, sírást, nevetést, valamilyen hatást. A zene pedig a hatásvadászat eszköze. Közben persze eszembe jutnak Bresson filmjei. Nála egy csepp zene nincs - mégis hatásos. En egyelőre sok zenét használok. *A vágy villamo*sában megszólal Balanescu, amerikai slágerek, Bachtól a *Máté-passió* és ami a legfontosabb: Richard Strauss. Az egész darabot innen fejtettem meg: Blanche-ra ráadják a kényszerzubbonyt, és megszólal egy Richard Strauss-dal. Ennyit biztosan tudtam az előadásból, amikor elolvastam a dara-bot.

– *Azt is tudtad, hogy a befejező képben a megkötözött Blanche a fogával kinyitja a retiküljét, abból kiesik egy pisztoly... Tennessee Williams nem ír ilyesmiről.*

- Hallgattam a zenét, és ezt a képet láttam. A zene sokat segít nekem. Ha majd igazán „nagy rendező" leszek, operát szeretnék rendezni. Halálkomolyan. Azt is tudom vi- szont, hogy néha túl sok mindent akarok a zene által megoldani. Abba kapaszkodom, és ez nem mindig jó. Nem véletlenül említettem Bressont. „Ha majd igazán »nagy rendező» leszek", szeretnék minden hatásketető eszköz nélkül, Bresson-módra filmet-színházat rendezni.

– *Hiba lenne, ha nyíregyházi rendezésed* sajátosságait *csak ezekben a viszonylag könnyen megragadható-megfogalmazható eszközökben -szövegváltoztatások, zenehasználat... -keresnénk. Leglényegesebbnek azokat az árnyalatokat tartom, amelyek által - miközben megőrzöd Williams szellemiségét - nem a megszokott, szinte sablonos williamsi figurákkal találkozunk a színpadon. Csoma Judit Blanche-a például erőteljesebb, határozottabb, karcosabb, lepusztultságát sokkal keményebben vállaló személyiség, Megyeri Zoltán Stanleyje pedig gyámoltalanabb, kisfiúsabb férfi, mint amit megszoktunk. Itt valószínűleg nem „koncepcióról" van szó, hanem arról, hogy sokat bíztál a színész személyiségére.*



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

- Ez igaz, de ez mégsem a könnyebbik út. Itt ugyanis arra sZámít az ember, hogy a színész, úgymond, őszinte lesz, többet kiad önmagából. „Légy egyszerű!" - ez a jelszó, és ezt kiadni könnyű. De ide el kell jutni. Ezek a színészek szerintem el is jutottak. De hogy hogyan? Hogy mi a „módszer" - azt nem tudom. Figyelni kell, lesni, leselkedni a színpadon, a klubban, az utcán, meglátni azt. mondjuk, hogy Megyeri Zoli robusztussága mögött valóban ott bújik ez a kisfiú. De nélküle ezt nem tudom megmutatni. Illetve ő mutatja ezt meg, és csak segítek ebben, ha tudok. Hogy ne bújjon mindeféle rutin és technika mögé. Ahogyan én sem szeretnék ezek mögé bújni.

- *Ezért akarsz operát, illetve Bresson-féle „zenétlen" filmet rendezni.*

- Fogok is, egyszer majd.

GERVAI ANDRÁS

TERMÉSZETES VOLT. HOGY MARADOK

BESZÉLGETÉS LOHINSZKY LORÁNDDAL

Az erdélyi magyar színjátszás egyik legjelentősebb alakja a közelmúltban ünnepelte színre lépése félszáz éves évfordulóját. 1950 óta a marosvásárhelyi színház tagja, s több mint három évtizede tanít a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskolán. A magyarországi nézők - leszámítva a szerencsés keveseket, akik erdélyi színpadokon vagy vendégjátékon láthatták - csak filmekből ismerhetik. Szerepelt többek között a *Nincs idő, az Álmodó ifjúság, a Holnap lesz fácán, az Apám néhány boldog éve, a Naplemente délben,* az *Anna, a Vörös vurstli, A három nővér s a Retúr* című játékfilmben, illetve az *Ítélet után* és az *Ábel a rengetegben* című tévéjátékban. Lohinszkyt 1964-ben a Románia Érdemes Művésze címmel, 1995-ben pedig a Magyar Művészetért Alapítvány díjával tüntették ki. Az idén júliusban töltötte be a hetvenharmadik életévét.

– *Szép neve van. Mi az eredete?*

– Dédapám lengyel volt, Bem ezredében szolgált. Nem tért haza, a Székelyföldön megnősült. Nagyanyám, dédanyám székely, anyám mezőségi: Kocsárdon született.

– *Gyerekkorában mi érdekelte?*

- Pap akartam lenni: sokat ministráltam, vonzott a katolikus egyház színházszerűsége.

– *A színház nem vonzotta?*

– Inkább csak ösztönösen. Öt-hat éves koromban lehettem először színházban, a *Traviatán*. Apám a vasútnál dolgozott, s időnként tiszteletjegyet kapott a román operába. A szüleimmel egyébként gyakran jártam színházba, szerették az operettet, s a Kolozsvári Magyar Színház-ban nagyon sok operettet játsztak. Úgyhogy az operettek nagy részét, legalábbis az áriákat, kívülről fújom.

– *Eredetileg nem színésznek tanult?*

– 1943-ban, miután leérettségiztem a piaristáknál, jogra iratkoztam be. Ez afféle „mezei" jogászság volt, nem kellett az órákat látogatni, csak vizsgázni. A négy évből hármat végeztem el, negyedévben már nem tettem le a vizsgáimat.

– *A háborút hogyan úszta meg?*

– 1944 utolsó heteiben behívtak leventének, de egy osztálytársam lebeszélt a bevonulásról, mondván, nemsokára bejönnek az oroszok. Egy kicsit bújkáltam, a fejetlenség, zűrzavar miatt azonban már nem nagyon volt katonai ellenőrzés.

- *Kolozsvárt hogyan érintették a hadi események?*

– 1944. június 2-án az amerikaiak bombázták a várost, de az nem vált hadszíntérré. Amikor végül megérkeztek az orosz katonák, negyvennégy éves anyámat és huszonkét éves nővéremet sikerült elbújtatni. Az utcákon az oroszok fogdosták össze az embereket: Kolozsvárról körülbelül huszonhétezer embert vittek el, főleg férfiakat, kamasz fiúkat, akiket mind civil ruhába öltözött katonának tartottak. Nekem szerencsém volt, megúsztam a malenkij robotot.

– *A jogásznak indult Lohinszky Loránd hogyan kötött ki végül mégis a színészetnél?*

– Anyám nyugdíjából nem tudtunk megélni, s ezért '46-ban, Janovics Jenő halála után elmentem a kolozsvári színház új igazgatójához, Szentimrei Jenőhöz - akit a Móricz-kollégiumból ismertem -, s munkát kértem tőle. Így kerültem a színházhoz, először nézőtéri felügyelőnek. 1946 őszén jelentkeztem az akkor nyílt Színművészeti Főiskolára: már beleszagoltam a színházba, s egy-két idősebb színész is biztatott, az egyikük foglalkozott is velem egy kicsit. Negyvenöten jelentkeztünk, s mindannyiunkat felvettek. 1950-ben tizennyolcan végeztünk, többek között Tanay Bella, Orosz Lujza, László Gerő.

– *Színészi pályája hogyan és hol indult?*

-1946 karácsonyán léptem először színpadra Márai Sándor *Kalandcímű* darabjában Kolozsváron. 1947-ben segédszínészi státusba kerültem, s rám osztották Shakespeare *A makrancos hölgyében* az egyik szolgát. Ezután azonban nagyon hosszú csend állt be, játsztam ugyan majdnem minden darabban, de egészen apró szerepeket, pincért, katonát stb. Negyedév végén el is határoztam: megpróbálkozom egy másik színháznál, s ha nem megy, akkor befejezem színi pályámat. Kapóra jött, hogy az egyik vizsgaelőadás után a marosvásárhelyi Székely Színház két vezető művésze, Kovács György és Delly Ferenc megkérdezte, lenne-e kedvem hozzájuk szerződni.

– *Hogy jegyezték akkortájt a szakmában a Székely Színházat?*

– Színházi körökben, még Bukarestben is óriási nimbusza volt. Sajnos a ránehezedő politikai nyomás, a folyamatos kiszorítósdi következtében 1962-ben megszűnt, az egykor önálló szín-házból mára csak egy tagozat maradt a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban.

– *A két tagozat között milyen volta viszony?*

– A román vezetés mindenbe beleszólt: mit, mikor, hol játszunk. Amikor meg lehetett volna már nyugati darabot adni, olyan trükkel jöttek, hogy nincs valuta. Nyugati darabot szinte egyáltalán nem is játszottunk. Talán csak Tennessee Williamst, Millert, Dürrenmattot. *A Nem félünk a farkastól-t* például a Színiakadémia égisze alatt játsztuk, így nem kellett jogdíjat fizetni. De a talán legfontosabb klasszikussal, Shakespeare-rel sem volt sok szerencsénk: az igazgató nem nagyon szerette, '46-tól a mai napig csak *A makrancos hölgy, az Othello, a Lear, a Macbeth* és a *Vízkereszt* ment.

– *Az ötvenes években milyen volta repertoárjuk?*

– Pályám első húsz évében iszonyú sok szemetet is játsztam, s ez eléggé meg is nyomorított. Annak idején azonban nem érzékeltem, hogy milyen vackokat adunk, hogy az nem irodalom, nem igazi lehetőség a színész számára. Ellenben még örültem is a negatív szerepeimnek. A szocreál darabokban ugyanis a negatív figurák mindig jobb szerepek voltak, mint a pozitívak, azok csak rázták az öklüket, és blődségeket dumáltak.

Szabó Ernővel Lavrenyov Leszámolásában (Állami Székely Színház, 1953)

Dukász Anna (Ágika) és Lohinszky Loránd (Őrnagy) a marosvásárhelyi Tótékban (1968)

– Az egyéniségét, sok alakítását ismerve nehéz megérteni, miért osztottak önre negatív szerepeket.

– Lehet, hogy a hangom és az öltözködésem, arisztokratikusnak tartott megnyilvánulásaim miatt skatulyáztak be. Néhány elvakult párttag egyébként a színészi játékban is az ellenség aknamunkájának megnyilvánulásait, bizonyítékait kereste. Nekik az volt jó, ha valaki közepesen vagy gyengén oldotta meg a feladatát. Mikor például egy nagyon kedves, részeges színész kollégám - aki költő és író is egyben - háború vége felé játszódó darabjában egy magyar katonatisztet alakítottam, nagyon jól, egyesek ezt gyanúsnak találták, mondván, túlságosan is átélem a szerepemet.

– A hatalom helyi képviselőivel adódtak egyéb kellemetlenségei, konfliktusai is?

– Sohasem politizáltam, de a szocializmustól ösztönösen idegenkedtem: éreztem, tetszhalott, embertelen rendszer. Amikor a színházhoz kerültem, rögtön fel akartak venni a pártba. Kértek tőlem egy önéletrajzot. Én meg olyan holdvilágharapdáló „költeményt" írtam, hogy mint dekadensre már nem tartottak rám igényt. A szám mindig gyorsabban járt, mint az agyam. A színház pártinstruktora például egyszer nekem szegezte a kérdést: „Csorba elvtárs párttag lett, a Lohinszky elvtárs nem gondolkozott?" Mielőtt befejezte volna a mondatát, közbevágtam: „Nem." Azt akartam mondani, nem gondolkoztam... Az 56-os forradalom idején éppen akkor jártam a Színiakadémia titkárságán, amikor rettentően nagy volt a sürgés-forgás, Bukarestből jött az utasítás, hogy emeljék fel a diákok ösztön-díját, javítsák az élelmezését. Nem vettem észre, hogy az egyik színésznő kollégám ott támasztja a kályhát. Röhögve kérdeztem: „Be vagytok szarva, kommunisták?" Sokkal kisebb dolgokért tíztizenkét évet adtak. Az én kijelentésemnek csak azért nem lett következménye, mert a párt és a város - akkor még - magyar vezetői és a főiskola tanári kara és rektora, Szabó Lajos kiálltak értem.

– Előfordult, hogy visszaadott szerepet?

– Amikor már elég súlyom volta színháznál - a hatvanas évek közepétől -, kétszer is megpróbáltam az igazgatóval alkudozni. Az egyik esetben valami hazai darabról volt szó; arra hivatkoz-

Lohinszky Loránd, Bács Ferenc és Tanay Bella a Harag György rendezte Özönvíz előtt-ben (1971)

Tanay Bellával Bulgakov A képmutatók cselszövése marosvásárhelyi előadásában (1972)

va úsztam meg, hogy a rendezőjével még egyszer sem dolgoztam.

– *A rendezők közül kikkel szeretett dolgozni?*

– Mindenekelőtt Szabó Ernővel és Harag Györggyel. Haraggal évfolyamtársak voltunk, aztán ő elkerült Szatmárra, Kolozsvárra, majd Marosvásárhelyen töltött hosszabb időt.

– *A híres román rendezők közül - akik a román színházat egy időre a világszínház élvonalába állították: Ciulei, Pintilie, Serban stb. - kik fordultak meg Vásárhelyen?*

– A hatvanas évek végén, a hetvenesek elején Pintilie színpadra állította nálunk Caragiale *Viharos éjszaka* című darabját, a román tagozaton pedig Ciulei megrendezte Dürrenmatt *Play Strindbergjét.* Az idősebb és nevesebb román rendezők közül nálunk Sica Alexandrescu, a Bukaresti Nemzeti Színház akkori igazgatója szín-padra állította Caragiale Farsangját, Moni Gelerther pedig Lovinescu *Lerombolt fellegvár,* illetve Mihai Sebastian *Lapzárta előtt* című darabját. Az utóbbi kettő főszerepét én alakítottam.

- *Ön nem szeretett volna rendezni?*

– Nem, pedig sokszor felajánlották. Szívesebben játszom. Nagyon sok mindent játsztam, a pályámon nem maradt ki egyetlen olyan szerep sem, amire nagyon vágytam volna.

– *Melyeket tartja legfontosabb alakításainak?*

- Lucifert *Az ember* tragédiájában, Trepljovot a Sirályban és a *Platonov* címszerepét. Sütő *Csillag a máglyán* című darabjában - Kolozsváron, illetve Vásárhelyen - mindkét főszerepet, Kálvint és Szervétet is eljátszottam. Nagyon szeretek vígjátékot játszani: Goldoni Különös *történetében* Filibertóként, Sütő *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* című darabjában Prédikásként nagy sikerem volt. Különleges előadás volt a Harag rendezte Özönvíz *előtt,* Nagy István darabja; alakításomért megkaptam a Teatrul nevű színházi lap díját. Az utolsó húsz évben a legnagyobb sikert Albee *Nem félünk a farkastól* című darabjában George szerepében arattam. A kisvárdai színházi találkozón megkaptam érte a legjobb alakítás díját, az előadás pedig Brassóban nemzetközi díjat nyert.

– *Bukott meg valamelyik szerepében?*

– Nem a közönség, hanem a szakma és a sajtó előtt: 1980-ban a Learben, amelyet emberszabású figuraként s nem félistenként képzeltem el. A közönségnek nagyon tetszett az előadás, élvezte, de a sajtó fanyalgott. A kritikusok a külsőm és az orgánumom miatt nem találtak elég súlyosnak a szerepre.

– *Hány magyar filmben játszott?*

– Tizenháromban. 1972-ben forgattam az elsőt: *a Nincs* időben a Börtönigazgatót alakítottam. Emlékszem, Lillafüreden áprilisban forgattunk egy téli jelenetet: s mivel nem akart hullani a hó, a díszletezők befestették a fákat fehérre, hogy valami téli hangulat legyen. 1982-ig egyébként minden év-ben forgattam egy filmet.

– Könnyen elengedték?

– Különböző hatóságoktól, fórumoktól minden esetben összesen tizennégy engedélyt kellett megszereznem. A sok kilincselés, várakozás és megaláztatás iszonyatos stresszt okozott. Amikor már kezemben volt az útlevél, minden alkalommal úgy éreztem: soha többé nem csinálom végig ezt a tortúrát. 1982-ben aztán letiltottak, többé nem jöhettem forgatni. A hivatalos indoklás szerint azért, mert az erdélyi színházak megsínylik, hogy tőlük a legjobb erőket vendégszereplésre vagy forgatás-ra elhívják Magyarországra.

– *Román filmekben is szerepelt?*

– Négy-ötben. Mivel románul elég rosszul beszélek, csak kisebb szerepeket kaptam - például pápai prelátus, magyar gubernátor vagy aktivista-, amelyekben az akcentusom nem számított.

– Önálló *estet nem akart csinálni?*

– Versmondói karrierem lezárult azzal, hogy '46-ban az egyik pártünnepségen nem engedtek Kosztolányit szavalni. A *Csillag a máglyán* című darabból viszont összeállítást készítettem, amelyet az Európai Magyar Protestáns Szabadegyetem szervezésében előadtam Svájcban, Párizsban, Belgiumban és Hollandiában is.

– *A Színiakadémia elvégzése óta ugyanabban a színházban játszik. Nem is hívták máshova?*

– Visszamehettem volna Kolozsvárra, 1989 után pedig több helyre hívtak. Így-egy szerepre Miskolcra, Békéscsabára, a Szkénében pedig A *legnagyobb* című drámában Széchenyit akarta velem eljátszatni Élek Judit.

– *Évadra nem hívták?*

– Nem.

- *Nem akart volna Magyarországra települni?*

– Nem volt rá okom. Erdélyben születtem, ott nevelkedtem, ott kezdtem a pályámat.

- *Úgy érezte, kötelessége maradni?*

- Ezt nem fogalmaztam meg magamban. Nyilván a lelkes és hűséges vásárhelyi közönség is ott tartott. Az, hogy kaptam a visszajelzéseket, éreztem a szeretet megnyilvánulásait. Természetes volt, hogy maradok. Nekem ez a közegem. Itt vagyok otthon.

– *Vásárhelyről az évek során hány színész települt át Magyarországra?*

– Legalább a társulat negyede.

– *Mit tartott azokról a kollégáiról, akik elmentek?*

– Nem voltam róluk túl jó véleménnyel. Nem tudtam elfogadni a lépésüket, akármennyire is hangoztatták, hogy az embernek csak egy élete van, azt csinál vele, amit akar. Senkinek nem kellett elmennie.

– *Nem volt elegendő oka testet-lelket nyomorító diktatúra?*

– Én is elviseltem. Nem rokkantam bele. Ha depressziós lettem, 1989 után lettem az. Addig még abban reménykedtem, hogy egyszer megbukik a rendszer, s én is tudok valamit kezdeni az életemmel. De aztán hamar rá kellett jönnöm, hogy az egész '89-es „forradalom" svindli volt. Az új elnök és kormány talán valóban humánusabb, értelmesebb. De ha nem tudnak eredményt produkálni - márpedig Románia nagyon rosszul áll gazdaságilag -, akkor megbuknak. Időnként elővesz a depresszió, nincs már időm kivárni, hogy kialakuljon valami ezen a tájon.

– *A rendszerváltás után mi változott a színház-ban?*

– Silányabbak, kommerszebbek lettek az előadások.

– *A színészek anyagi helyzete milyen?*

– Nemrég kezdett viharos gyorsasággal romlani az áremelkedések következtében.

- *Ön hogy él?*

– Mostanáig elég jól éltem.

– *Mit ért el anyagilag?*

– Ami pluszpénzhez hozzájutottam - főleg a filmezésért kapott honoráriumra gondolok -, azt inkább utazásra költöttük: vagy háromszor bejártuk Nyugat-Európát. Szeretnék még sokat utazni, de erre semmi reményem. Nincs semmim: se kocsim - nem is akartam volna venni, mert a belvárosban, a színháztól öt percnyi távolságra lakom -, se házam. Most lesz először tulajdonom: készülök megvenni a lakásomat, ami egy háromemeletes ház második emelete: négy szoba. Púp lesz a hátamon.

– *Magánélete hogyan alakult?*

- Negyven éve vagyok nős, egykori tanítványomat, Farkas Ibolyát vettem el, aki ma a marosvásárhelyi színház vezető színésznője. Egy lányunk van: ő a marosvásárhelyi orvosi egyetemen évfolyamelsőként végzett. Miután kihelyezték a távoli Moldvába, 1986-ban névházasság révén átjött Magyarországra. Torokszorító volt. Később újra férjhez ment, két gyereke született. Jelenleg a budapesti Szent Margit Kórházban belgyógyász.

– *Foglalkoztatja a halál gondolata?*

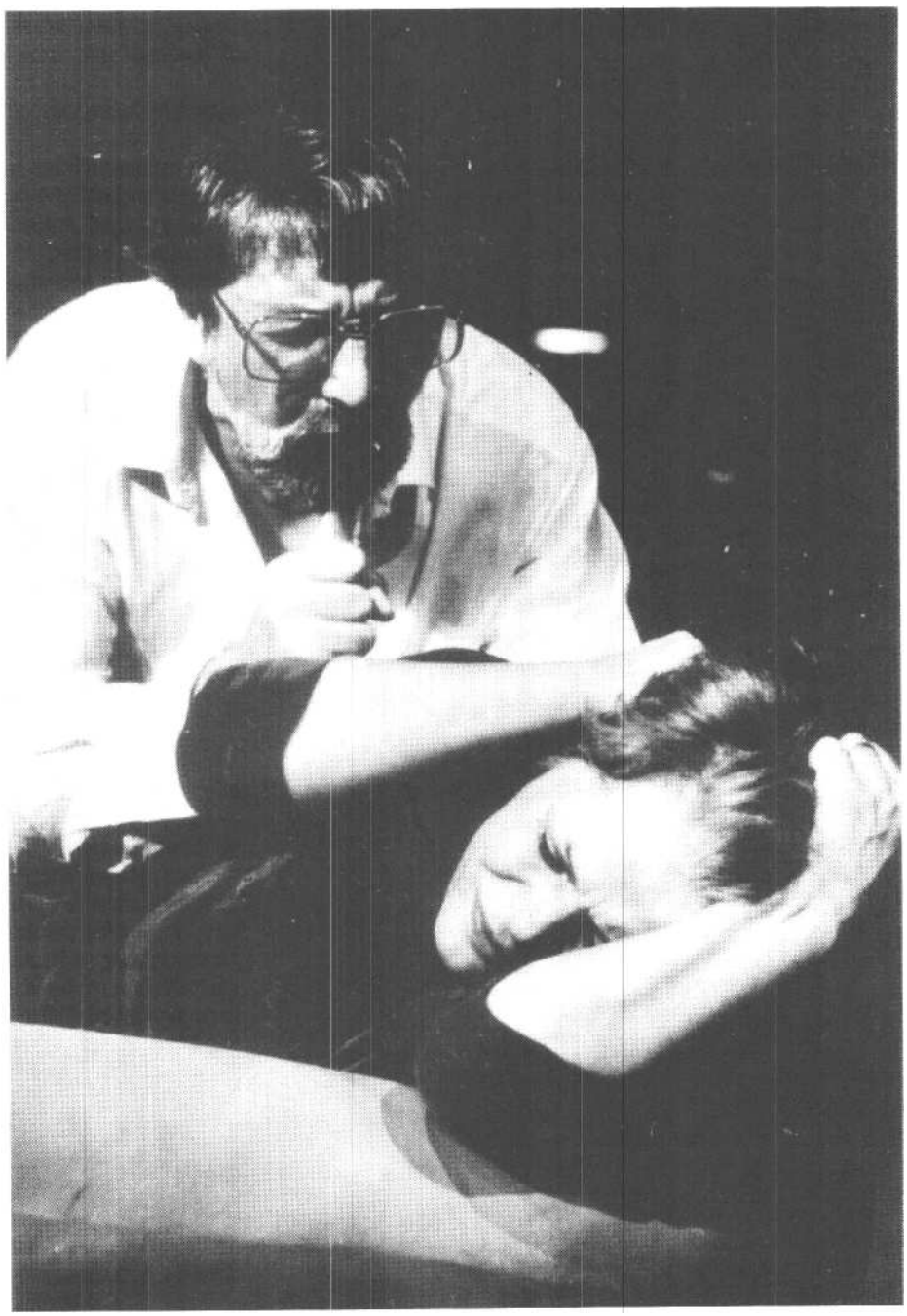
– Különösebben nem. Szeretnék elébe menni. Elhatároztam, ha halálos beteg leszek, nem csinálom végig. Nem tudom, lenne-e hozzá erőm.

– *Milyen embernek ismeri magát?*

– Fortyogok s időnként kitörök, akár a gőz a fazékból. Különösen az etikátlanság dühít fel.

– *Miben változott leginkább az elmúlt évtizedekben?*

– Megöregedtem, és lelassult az életritmusom, de ezenkívül semmiben sem változtam. Ma is ugyanúgy szertetem a színházat, mint évtizedekkel korábban. Imádok tanítani a főiskolán. Jó érzés, hogy valamit át tudok adni hosszú pályám tapasztalataiból.



Lohinszky Loránd (George) és Farkas Ibolya (Marthe) a Nem félünk a farkastól marosvásárhelyi előadásában (1995)

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Bár a Katona József Színház 1991-ben bemutatta Ramón del Valle-Inclán *Lárifári hadnagy felszarvazása* című darabját, szerzője méltánytalanul kevéssé ismert minálunk. Művészetének bensőséges ismerője és híve, Litvai Nelli így mutatja be: „Don Ramón del Valle-Inclán (1869-1936) költészete, prózája, drámai munkássága igen sokszínű, nem csupán azért, mert az irányzatokban oly gazdag századforduló kultúrája meghatározó szerepet játszott életében és munkásságában, hanem mert ő maga is, sajátos stílusával, a modern spanyol irodalom megteremtője. Rendkívül nagy hatással volt García Lorcára, és minden bizonnyal a történelmi helyzet, a spanyol polgár-háború és Lorca kivégzése az oka annak, hogy a mestert nem, csak a tanítványt ismerjük. »A színház megrendít vagy szórakortat - ez egyre megy. De ha arról van szó, hogy egy spanyol *drámai* színházat hozzunk létre, akkor várnunk kell addig, amíg eltűnnek a mostani színészek, akiket megrontott a jelenlegi 'bármit leveszek a polcról'-színészet, és akkor majd megteremthetjük azt a színházat, amelynek lényege nem a mese és a négy díszletfal, hanem amelyik a mozi példáját követi, ami képes volt arra, hogy szöveg és hang nélkül, csupán a látvány dinamizmusával, a képek és helyszínek változatosságával meghódítsa a világot« - vallja Don Ramón. Drámai művei szinte kivétel nél-kül filmvászonra kerültek, köztük A *bohémélet fényei* is, amelynek legfontosabb színházi előadását Strehler tanítványa, Lluís Pascal, a párizsi Európa Színház volt művészeti igazgatója rendezte 1984-ben.

Don Ramón személyiségét sem nevezhetjük köznapinak. Egy rendőri kihallgatás alkalmával például azt vetette jegyzőkönyvbe, hogy fél karját a lepantói csatában vesztette el. (A lepantói csata 1571-ben volt, és Cervantes vesz-tette el ott a bal karját.) Ez persze csíny-tevés is lehetne, de hogy több annál, arra az a bizonyíték, hogy Don Ramón megteremtette a műveiben örökké visszatérő, századokon át élő Bradomin márki alakját, aki csak ekkortájt - Don Ramónnal egy időben - készül a halálra. A Cervantesszel való azonosulás pedig nemcsak Valle-Inclán ars poeticáját, hanem ars vitae-jét is jelenti. Ha a irodalomnak is megadatna az, hogy olyan könnyedén lépjen át országhatárokat, mint egy festmény, talán Valle-Inclán azt a helyet foglalhatná el a világirodalomban, mint Salvador Dalí a festészetben.

Visszatérve sokszínűségére példa-ként elsorolnám a színműveihez általa adott műfaji meghatározásokat: vízió, romantikus párbeszéd, bábjáték, falusi tragikomédia, románc, képmutogató játék, vallásos tárgyú drámai mű, szentimentális bohózat, intim életkép és »esperpento« vagyis 'torzkép'. (A legnagyobb spanyol értelmező szótár szerint: csúnya, nevetséges figura; ostobaság; rosszul kivitelezett vagy extravagáns intellektuális irodalmi mű. Mexikóban bizonyos színdarabok műfaji megjelölésére használják.) Éppen ezek a »torzképek« a legtragikusabb darabjai, az életünkről szólnak, görbe tükörben, mint Gogolnál, de a szatirikus hang mellett minden sorát (és instrukcióját) átitatja a költészet. A legfontosabb »torzkép« *A bohémélet fényei.* Az 1920-ban írott darab hőse egy vak költő a század eleji Spanyolországból, akit az Akadémia nem méltányol, de akit az ifjú, polgárpukkasztó modernisták kedvelnek, sőt mesterüknek tartanak. A nyomorban élő költő egyetlen napjáról szól a darab, aki - miután a szerkesztőségtől, ahol dolgozik, megkapja a felmondólevelet - barátja, pontosabban ivócimborája társaságában kocsmáról kocsmára járva, hajnalban a saját kapuja előtt, magányosan hal meg."

Még valamit az „esperpentóról", a „torzképről"! Rá vonatkozó elméletét Valle-Inclán *A bohémélet fényei* tizenkettedik jelenetében, majd egy évvel később - 1921-ben - *a Lárifári hadnagy felszarvazása* előjátékában, illetve néhány interjúban körvonalazta. Homérosz hatalmas hőseinek és Shakespeare saját figuráival való azonosulásának ellenében mutatja fel a klasszikus hősök görbe tükörben megjelenő torzképeit. A modern hősök e nevetséges és visszataszító képének felel meg a szerző távolságot tartó beállítottsága. A szerző figurái felett lebeg, a fájdalmon és nevetésen már túl lévő halhatatlanok sátáni fölénye tünteti ki, és csupán ez képes esztétikai élvezetet nyújtani. De miből keletkezik ez az esztétikai élvezet? Nos éppen annak az inkompatibilitásnak a felismeréséből, amely a klasszikus tragédiák szerepeit megjátszani igyekvő groteszk törpék, illetve a tragédia lényegi belső követelménye között áll fenn, tehát a hősök torzképeinek hajdani klasszikus alakjukkal való összehasonlításából. Ez nagyon gyakran úgy jelenik meg, mint a tragikus sors komolyságának és az art elszenvedő áldozat nevetséges kisebbrendűségének a diszkrepanciája. Alfonso Reyes egy Valle-Inclánnal készített interjú után, 1920-ban így határozta meg az „esperpentót": „Vannak esetek, amelyekben az élet komolysága, amelyekben a végzetes sors az art elszenvedő ember fölött áll. Ha az ember dróton rángatott bábu, e kisebbrendűségnek és a fájdalom nemességének az összeütközéséből groteszk irodalmi mű-faj keletkezik: az »esperpento«. Az »esperpento« a fájdalom valódiságának és az art elszenvedő parodisztikus tartásának az összeütközéséből keletkezik. A fájdalom nagyon is igazi, de a hősök bohócok." Egy másik alkalommal, egy 1921-ben Mexikóban készített interjúban maga Valle-Inclán hasonlóképpen határozta meg az „esperpentót": „Képzeljen el egy férjet, aki a feleségével vitatkozva Echegaray színdarabjainak stílusában mond hosszú tirádát. Mármost ez mindkettőjük számára fájdalmas, sőt talán rettenetes jelenet volna... A néző számára azonban szimpla bohózat." Ennek jegyében írta meg Valle-Inclán utol-só darabjait, *A bohémélet fényen* és a *Lárifári hadnagy felszarvazását.* De kell-e bizonygatni, hogy ez az ambivalencia mennyire túlmutat e színdarabokon, sőt Valle-Inclánon, s - az említett részvétlen szerzői fölénnyel párosulva - milyen elementáris jelentősége van a modern színház számára?

Megjegyzendő még: Valle-Inclán személyes érdeklődésében és kultúrájában roppant nagy szerepet játszott a képzőművészet, pontosabban a festészet. Mint az alábbi két elvi jelentőségű színdarabrészlet is tanúsítja, az „esperpentót" Goya művészetéből eredeztette.

RAMON DEL VALLE-INCLAN

A BORÉMÉLET FÉNYEI

Tizenkettedik jelenet

Meredek utca alja, hátul egy barokk templom. Feketéllő harangok, fénylő hold. Don Latino és Max Estrella egy kapualjban ülve filozofálnak. Beszélgetésük alatt lassan megvirrad. A templom ereszcsatornájában madarak csipognak. Hajnali hangok. Az éjjeliőrök már elmentek, de a kapuk még zárva vannak. A házmesterek csak most ébredeznek

MAX Hajnalodik?
DON LATINO Igen
MAX Micsoda hideg!
DON LATINO Sétáljunk.
MAX Segíts, nem tudok felkelni. Megdermedtem.
DON LATINO Miért tetted zálogba a kabátodat!?
MAX Add kölcsön a tiédet, Latino.
DON LATINO Fantasztikus vagy, Max.
MAX Segíts felállni.
DON LATINO Talpra, te pojáca!
MAX Nem bírok.
DON LATINO Csak ravaszkodsz.
MAX Hülye.
DON LATINO Bár az igazat megvallva, elég furcsán nézel ki.
MAX Don Latino de Hispalis, te groteszk figura, fogadom, halhatatlanná teszlek egy regényben.
DON LATINO Egy tragédiában, Max.
MAX A mi tragédiánk nem tragédia.
DON LATINO Hát micsoda?
MAX Torzkép.
DON LATINO Ne rángasd a szád, Max!
MAX Megfagyok.
DON LATINO Kelj fel! Sétáljunk!
MAX Nem tudok.
DON LATINO Ne cirkuszolj! Sétáljunk!
MAX Nem érzem a leheleted. Hová mentél, Latino?
DON LATINO Itt vagyok melletted.
MAX Bikává változtál, azért nem ismertelek meg. Lehelj rám, te betlehemi jászol dicső barma! Bőgj, Latino! Te vagy a vezér. Ha te bőgsz, Ozirisz Bikája is idejön. Viadalra hívjuk. Felingereljük.
DON LATINO Megrémítesz. Abbahagyhatnád a hülyéskedést.
MAX A szélsőségesek mind ripacskodnak. A torzképet Goya találta ki. A klasszikus hősök az Elvarázsolt Kastélyba mentek sétálni.
DON LATINO Te teljesen megőrültél!
MAX Klasszikus hősök görbe tükörben - ez a torzkép. A tragikus spanyol életérzést csakis egy szisztematikusan deformált esztétikával lehet megjeleníteni.
DON LATINO Miau! Ez már valami ragály!
MAX Spanyolország az európai civilizáció groteszk deformációja.
DON LATINO Lehetséges! Én tartózkodom.
MAX Homorú tükörben a legszebb képek is abszurddá válnak.
DON LATINO Egyetértek. De engem mulattat, ha az Elvarázsolt Kastély tükreiben nézegethetem magam.
MAX Hát még engem. A deformáció megszűnik annak lenni, ha tökéletes matematikai számítás áll mögötte. Jelenlegi esztétikám: a homorú tükör matematikájával átváltoztatni a klasszikus normákat.
DON LATINO És hol az a tükör?
MAX A pohár fenekén!
DON LATING Zseniális vagy! Fejemet rá!
MAX Latino! Torzítsuk el az irodalmat is ugyanabban a tükörben, ami eltorzítja az arcokat és az egész nyomorúságos életet itt, Spanyolországban.
DON LATINO Az Elvarázsolt Kastélyba költözünk.
MAX Lássuk, hátha találunk egy üresen álló termet. Támassz a falhoz! Emelj fel!
DON LATING Ne rángasd a szád.
MAX Idegi alapon történik. Nem is érzem!
DON LATINO Viccelsz!
MAX Add kölcsön a pelerined.
DON LATING A végén még feldühítesz!
MAX Nem érzem az ujjaimat, és fájnak a körmeim. Nagyon rosszul vagyok!

DON LATINO Meg akarsz hatni, hogy aztán gúnyt űzz belőlem.
MAX Hülye! Vigyél a házunk kapujához, és hagyj békében meghalni.
DON LATINO Igaz, ami igaz, a mi negyedünkben nem kelnek korán az emberek.
MAX Dörömbölj!

Don Latino de Hispalis hátat fordítva veri a kaput. A dörömbölés hangjai visszaverődnek a meredek utca hulla fehér falain, és a szélkakas alatta templom órája - mintha provokációra válaszolna - ötöt üt

MAX Latino!
DON LATINO Mi van már megint? Ne rángasd a szád!
MAX Ha Collet ébren lenne!... Segíts felállni, hadd kiabáljak neki!
DON LATINO A te hangod nem jut fel az ötödik mennyországba.
MAX Collet! Unatkozom!
DON LATINO Akárcsak én.
MAX Mintha újra látnék, Latino. De mit keresünk mi itt ezen a temetésen? Ez a párizsi ravatalozó! Victor Hugo temetésén vagyunk! De nézd csak, Latino, hogyhogy mi vagyunk legelöl?
DON LATINO Ne hallucinálj, Max.
MAX Érthetetlen, hogy látok.
DON LATINO Máskor is előfordult már, hogy ezt képzelted.
MAX Kit temetünk, Latino?
DON LATINO Titok, amelyet mi sem tudhatunk.
MAX Hogy csillog a napfény a halottaskocsin!
DON LATINO Ha nem tréfálsz, Max, akkor mindannak, amit mondasz, teozofikus jelentése van. Ha egy temetésen én vagyok legelöl, akkor én vagyok a hulla. De a koszorúk láttán az a benyomásom, hogy rólad van szó.
MAX Kedvedre teszek. Hogy ne félj a jóslattól, lefekszem és várok. A halott én vagyok! Vajon mit ír majd rólam a reggeli lapokban az újságíró csőcselék? - kérdezte magamagát a nyomorult katalán,

Máximo Estrella lefekszik a házuk kapujában. Az utcán cikcakkban végigszalad egy kóbor kutya. Középen megáll, felemeli a lábát, és vizel. Csipás szemét, akár egy költő, az utolsóként kihunyó csillag kékjére emeli

MAX Add meg a hangot a gyászindulóhoz, Latino.
DON LATINO Ha folytatod ezt a haláltréfálkozást, elmegyek.
MAX Én megyek el, örökre.
DON LATINO Szedd össze magad, Max. Járjunk egyet.
MAX Halott vagyok.
DON LATINO Megijesztesz. Sétáljunk, Max. Állj fel, ne rángasd a szád, te átkozott! Max! Max! Felelj, te átkozott!
MAX A holtak nem beszélnek.
DON LATINO Döntöttem, itt hagylak.
MAX Jó éjt!

Don Latino de Hispalis elgémberedett ujjait lehelgetve néhány görnyedt lépést tesz paszománnyal díszített, rongyos pelerinjében, majd méltatlankodó köhécseléssel visszamegy Max Estrellához. A fülébe beszélve próbálja magához téríteni

DON LATINO Pocsolyarészeg vagy, Max. Bűn lenne nálad hagyni a pénztárcád, mert ellopják. Max! Elviszem a pénztárcád, majd holnap visszaadom.

Végre felhangzik a kapu mögött egy lakó pimasz kiabálása. Az udvarról léptek zaja hallatszik. Don Latino sietve eltűnik egy sikátorban

A SZOMSZÉDASSZONY HANGJA Flórasszony! Flórasszony! Mi van? Tán magára ragadt a lepedő?
HÁZMESTERNÉ HANGJA Ki az? Megyek már, csak gyufát keresek.
SZOMSZÉDASSZONY Flórasszony!
HÁZMESTERNÉ Megyek már. Ki az?
SZOMSZÉDASSZONY Micsoda álomszuszék. Ki lenne? Cuca vagyok, megyek a mosodába.
HÁZMESTERNÉ Na, itta gyufa. Már annyi az idő?
SZOMSZÉDASSZONY Annyi, sőt el is múlt.

Papucsos, nehézkes léptek zaja, nyomában mormogás hallatszik. Fordul a zárban a kulcs, nyílik a kapu, és két asszony válik láthatóvá: az egyik őszes, élénk és sovány, csípőjén ruhásbatyu. A másik idősebb, kövérkés, színes flanelkabátban, rongyos vállkendőben, kócosan, papucsban. A kapu nyitásakor a bohém teste lecsúszik a földre

SZOMSZÉDASSZONY Uramjézus! Egy halott!
HÁZMESTERNÉ Don Max az, a költő. Őt ragadta el a halál.
SZOMSZÉDASSZONY Fehér, mint a viasz.
HÁZMESTERNÉ Az üdvösségedre, Cuca, maradj és vigyázz rá, míg felmegyek, és szólok Madama Colletnak.

A Házmesterné csoszogva felmegy a lépcsőn. Hallatszik, ahogy káromkodik. Cuca, ahogy egyedül marad, félénken megérinti a bohém kezét, majd lehajol, hogy megnézze a sápadt homlok alatt félig nyitott szemet

SZOMSZÉDASSZONY Szentséges Istenem! Dől belőle a pálinkaszag. Hogy így kelljen meghalnia! Flórasszony! Flórasszony! Nem maradhatok tovább. Már oda a napom. Hadd maradjon itt, az emberiség oltalma alatt. Flórasszony! Ilyen a halál.

Fordította: Litvai Nelli

LÁRIFÁRI HADNAGY FELSZARVAZÁSA

Előjáték

A Santiago el Verde-napi vására portugál határon. Egy fogadó udvara, nagy jövés-menés, egyezkedő, alkudozó emberek, tréfálkozás, nevetés. A tornác párkánya mögül két ember nézeget kifelé. Mindkettőjükön kék baszk sapka; tágra nyitott szemek, a bámészkodásnak szinte gyermekes és szinte ünnepélyes öröme. A borotvált arcú öregúr, akinek olyan szelíd és kifejezéstelen arca van, mint egy ferences rendi szerzetesnek, Don Manolito, a bortömlő. Útitársa egyszakállas madárijesztő autós szemüvegben, kiugrott szerzetes, aki Onatéban akasztotta szögre a csuháját. Az emberi rosszmájúság rég feledésre ítélte a nevét: csak Habóki úr néven emlegetik. Együtt járják be Spanyolországot, és olyankor ábrándoznak, hogy rajzos útikönyvet írnak élményeikről

HABÓKI ÚR Don Manolito, mi lelte magát ma reggel? Olyan arcot vág, mintha angyalokkal társalgott volna!
DON MANOLITO Habóki úr, hogy én mit találtam! Egy nagyon rossz képet, de egy Goya és egy Greco pátosza árad belőle!
HABÓKI ÚR Tán csak nem járt a festő a Képzőművészeti Főiskolára?
DON MANOLITO Nem járt az semmilyen főiskolára. Hatujjú kezeket fest, meg kék, sárga, álomfehér ördögöket!
HABÓKI ÚR És hol van az a kép?
DON MANOLITO Egy vak ember mutogatja.
HABÓKI ÚR Azt én is láttam.
DON MANOLITO Na és?
HABÓKI ÚR Hát, ha úgy gondolja, vegyük meg felesbe.
DON MANOLITO Nem adja el az a csibész.
HABÓKI ÚR Alkudott vele?

DON MANOLITO Hát persze. És jó sok pénzt kínáltam! A végén már három durót mondtam!

HABÓKI ÚR Akkor lehet, hogy ötért odaadja.

DON MANOLITO Annyit is megér. Van rajta egy bűnös, aki fölakasztja magát, meg egy ördög, aki úgy röhög rajta, ahogy még Goya se álmodta meg!... Az abszurd festészet valóságos remeke. Zseniális. Az ördög kinyújtja a nyelvét, és kacsint; valóságos csoda. Hallani lehet, ahogy röhög. Csak úgy harsog a hahota.

HABÓKI ÚR Engem is meglepett, ahogy az ördög mulat a bűnösön. Szó, ami szó, nem ilyennek képzeltem a sátáni kacajt; mindig azt hittem, hogy az olyan megvető, végtelenül megvető kacaj, de nem az. Ez az abszurd festő rádöbbentett arra, hogy a szarvakkal koronázott király remekül szórakozik rajtunk, szerencsétlen embereken. Don Manolito, ez a kép kétségekkel tölt el engem!

DON MANOLITO Habóki úr, maga ma reggel alaposan a pohár fenekére nézett. Egy kicsit be van csiccsentve.

HABÓKI ÚR Az istenért, magának én mindig be vagyok csiccsentve! Hát nem érti, hogy ha az ördög mulat rajtunk, bűnös embereken, az azt jelenti, hogy az Isten által teremtett világon szórakozik?

DON MANOLITO Csak a hibáin, Habóki úr.

HABÓKI ÚR A teremtett világ hibátlan. Ne higgye, hogy az ördög odafigyel erre az emberi szín-játékra, és röhög rajta, mint egy szatócs. Csakis olyasmi nevettet meg és fakaszt belőlünk könnyeket, ami olyan, mint mi magunk, és az ördög angyali eredetű lény. Don Manolito, maga nem így látja?

DON MANOLITO Egy kicsit homályos, amit mond. Ha jobban megmagyarázná...

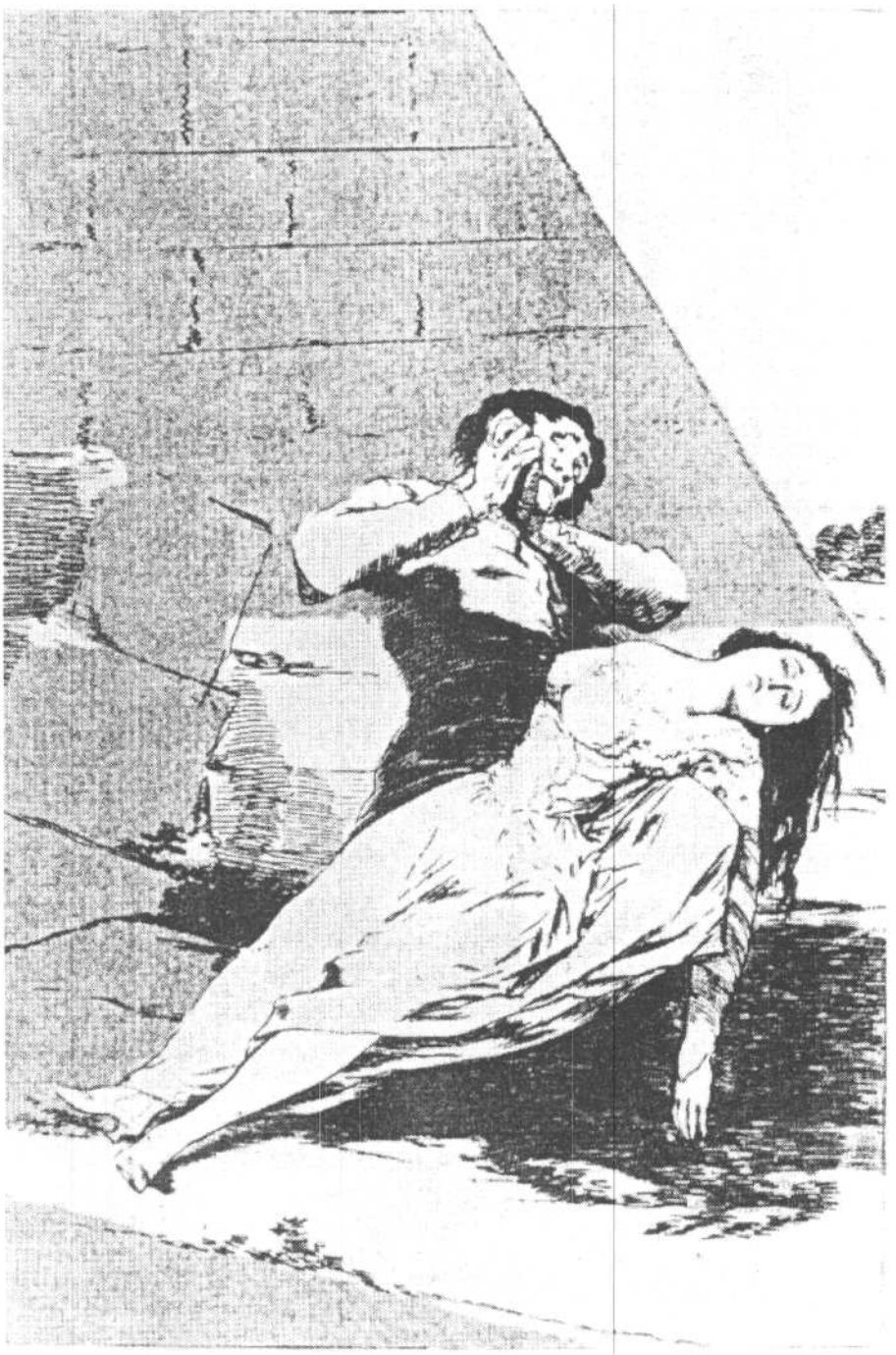
HABÓKI ÚR A szentimentális emberek, akik az arénában megkönnyezik a haldokló lovakat, nem a bikaviadal esztétikai élményét élik át. Érzékenységük a ló érzékenységének felel meg, és tudat alatt arra a feltevésre jutnak, hogy rájuk is az a sors vár, mint azokra a kibelezett gebékre. Látta már őket könnyezni - mondjuk - egy kőbánya robbantásakor?

DON MANOLITO Es maga szerint azért nem láttam, mert érzékenységük távolabb álla kövek érzékenységétől, mint a lovakétól?

HABÓKI ÚR Pontosan. Es ez a mulattatással is így van: nekünk csak a hozzánk hasonló dolgok iránt van humorérzékünk.

DON MANOLITO Szeretni kell, Habóki úr. A könnyek és a nevetés Istenhez vezetnek. Ez az én esztétikám, meg a magáé is.

HABÓKI ÚR Az enyém ugyan nem. Az én esztétikámhoz nem ér fel a fájdalom és a nevetés, mint ahogy nyilván a halottakhoz sem, amikor az élőkről beszélgetnek.



A szöveget Goya-metszetek illusztrálják

DON MANOLITO És miből gondolja, hogy a halottak így beszélgetnek?

HABÓKI ÚR Mert már halhatatlanok. Minden művészet abból fakad, hogy tudjuk: egyszer mi is átlépünk közéjük. Ez a tudás sokkal egyenlőbbé teszi az embereket, minta francia forradalom.

DON MANOLITO Habóki úr, maga azt szeretné, ha olyan lenne, mint Isten!

HABÓKI ÚR Én csak azt szeretném, hogy a túlsó part perspektívájából láthassam ezt a világot. Olyan vagyok, mint az a rokonom, akit maga is ismer, és aki egyszer, amikor a földesúr megkérdezte tőle, mi akar lenni, azt felelte: „Én? Halott."

Eközben a fogadó udvarán és a tornác oszlopsora mögött összegyűlt egy embercsoport a vásárosok közül. Egy rókaképű öregember barna köpenye alól kezdetleges és vásári bábszínház figurái domborodnak ki. A bábos egy fandangó dal-

lamát fújja ütött-kopott nádsípján, és a segédje, egy vásott arcú suhanc bebújik a köpenye alá, hogy onnan mozgassa a bábukat. Kezdődik az előadás

BÁBOS Hadnagy uram, Lárifári, a kobakját dugja már ki!
A BÁBÚ HANGJA Őrt állok itt a vártán.
BÁBOS Szép kis őr, azt meghiszem! Hadnagy uram, amíg itt áll, a boltosné benn kokettál, és kegyelmed - mily dicső! - ezredessé lép elő. A
BÁBU HANGJA Hazug disznó! Tágulj, te áruló, te gaz!
BÁBOS A vak Fidelnek szava igaz.

A Bábu, karjaival hadonászva, fülére csúszott sildes sapkájában felbukkan a fickó vállán, aki kacsint egyet, és dúdolva fújja a sípot

BÁBOS Egyszer volt, hol nem volt, hetedhét országon is túl, Szent Lilaila mormotát szült egy pasátul! A mormota meg szült egy írnokot, szarunyelű pennával látta meg a napot! Az írnok meg szült egy tollnokot, szarunyelű penna nőtt homlokán legott!
BÁBU Hallgass, átokfajzat, Mózesnek fattya! Tőröm a testedet ízekre szaggatja!
BÁBOS Hőő! Ne bomoljon, Lárifári, a boltosnét nyírja már ki, vagy viselje szép szelíden homlokának szarvait.
BÁBU Hé, Fidel, te, vésd eszedbe: hites ura nem vagyok, így bírája se leszek!
BABOS Csak egy jámbor szarvasmarha.
BABÚ Akkor inkább kitaposom a belit. Jó hírem ki kezdi ki?
BÁBOS Don Pedro, a nők barátja.
BÁBU Mily büntetés jár neki?
BÁBOS Hogy a lelkét kiokádja.
BABÚ És mi a mestersége ennek a Pedrónak?
BABOS Öszvérei vannak: olajat szállít. Hadnagy uram, Lárifári, a boltosnét hívja már ki!
BABÚ Jöjj elő, te rusnya némber!
SIPÍTÓ HANG Drága kincsem, mondd, mi lel?
BÁBÚ Kérd a tőröm: ez felel.
SIPÍTÓ HANG Csillapodj, ó, szép szerelmem!

A fickó másik vállán megjelenik egy holdvilágképű, kóchajú női bábu. Kontyában egy szál papírrózsa. Hadonászva kiabál. Kaszálja a levegőt. Dühödt kopogással ütögeti fából készült arcát

BÁBOS Ha a boltosné ingén olajszagot érez, ölje meg nyomban.
NŐI BABÚ Vak Fidel, hogy égne el a nyelved, ne ingerelj egy féltékeny lelket!
BÁBOS Ha olajtól bűzlik, lássa el a baját. Hajtsa föl a kabátját, húzza ki a szoknyáját alóla, és szagulja meg a szoknyája szegélyét. Hadnagy uram, mit mond kelmednek a szoknya szegélye?
BÁBÚ Hogy címeres barom vagyok, a fene beléje.
BABOS Hadnagy uram, ne kímélje, verjen százat ülepére. Fogja meg a bajonettjét, oszt döfje egy kicsit bele. Ha olajszag az, mi orrába száll, legyen az asszony sorsa halál!
NŐI BABÚ Tegnap este lefekvéskor felborult az olajmécsem: ettől szaglik a szegélyem, nem azért, mert félreléptem. Vak Fidel, összehordsz havat-hetet. Igy vadítsz meg nékem egy szerelmes szivet!
BABOS Hadnagy uram, rajta gyorsan! Tőrét mártsa a némberbe már! Aztán uccu, hisz itt van, itt e, a portugál határ!
BABÚ Miszlikbe vágom ezt a cudart, és pörköltet főzök a húsábul! A véribül meg véres hurkát csinálok!
BABOS Engem is hívjon meg a lakomára!
NŐI BABÚ Ártatlan vérem ontod, ó, hát minden hiába? Bölcs ember nem hallgat egy gonosz kalandor alantas szavára!
BABÚ Halj meg, pokolfajzat! Hunyd le a szemed, és dobd föl a talpad!
NŐI BABÚ Jaj, végem, végem! A hadnagy kardja kioltja éltem!

A bábu Othello mór kardjával döfi-vágja. A görbe kardpenge félelmetesen villog a fickó feje fölött. A női bábu lehanyatlik, hajtűi kiesnek a hajából, szoknyája alól kilátszik a bugyogója. Nagy kiabálás, hadonászás

BÁBOS Hadnagy uram, hé, vigyázat, négy zsandár jött karabéllyal, a kapuban állnak.
BÁBU A Krisztusát, de siettek!
BABOS Hadnagy uram, kapjon már elő egy tallért, és ütögesse oda a megboldogult talpához, hátha feléled. Hadnagy uram, ad életjelt a halott?
BÁBÚ Hogy ad-e? Fityiszt mutat éppen. A pénzt meg a harisnyakötője alá dugta.
BABOS Hadnagy uram, Lárifári, hosszú az a harisnya?
BÁBU Hosszú biz' a! Fölötte már csak a bundás tarisznya!
BABOS Olé! Itt ér véget a felszarvazott Lárifári hadnagy tragédiája!

Véget ért az előadás. A fickó nádsípján egy fandangó dallama hangzik fel. Segédje kibújik a köpeny alól, és körbemegy az udvarban, pár garast csörgetve egy óntányérban. A tornácon a baszk fejek jámborul mosolyognak

DON MANOLITO Olyan, mint valami nápolyi komédia.
HABÓKI ÚR Ez a kis bábszínház ennek a vén rímfaragónak a vállán nekem többet mond, mint az egész retorikus spanyol színműirodalom. Es ezt nem azért mondom, mintha annyira rajonganék az irodalom népi formáiért. Ott vannak például azok a tolvajokról, gyilkosokról és torreádorokról szóló dalok. Rémes.
DON MANOLITO Mert maga, aki olyan pedáns szellem, csak az írott szöveg alapján ítél. De amikor éneklik őket, és hozzá szól a gitár, mennyi érzés van bennük! Csak nem mondja azt, hogy a vak ember románca, ez a végletekbe csapó, vérszomjas, kegyetlen vers nem népköltészet?
HABÓKI ÚR Zsidó népköltészet, akárcsak Calderón becsületdrámái. A spanyol dráma kegyetlensége és dogmatikussága csak a szavakban létezik. A shakespeare-i kegyetlenség, az igen! Az fenséges és nagyszerű, mert vakon tombol, mint a természeti erők! Shakespeare kegyetlen, de nem dogmatikus. A spanyolok kegyetlenségéből csak az autodafék barbár liturgiájára futotta. Hideg és utálatos. De jó volna, ha a spanyol szín-ház úgy megborzongatna, mint egy bikaviadal! Ha át tudta volna venni ezt az esztétikai vadságot, olyan heroikus lehetne, mint az *Iliász.* Igy azonban olyan unalmas, mint a törvénykönyvek, az alkotmánytól kezdve a nyelvtanig.
DON MANOLITO Mert maga anarchista.
HABÓKI ÚR Lehet.
DON MANOLITO Es mondja, Habóki úr, maga szerint honnan várhatjuk a megváltást?
HABÓKI ÚR Fidel komától. Don Manolito, ennek a fickónak a bábszínháza ezerszer többet ér, mint az a kép az ördöggel!
DON MANOLITO Miért?
HABÓKI ÚR Mert több lehetőség van benne.
DON MANOLITO Ezt a választ nem fogadom el. Maga nem filozófus, hogy ilyeneket mondjon. Maga csak egy eretnek.
HABÓKI ÚR Hál' istennek! De néha azért nem árt egy kis filozófia. Fidel koma fölötte áll Jagónak. Jagó azért robbantja ki azt a féltékenységi konfliktust, mert bosszút akar állni. Ez a lókötő meg, aki sokkal emelkedettebb szellem, csak szórakozni akar Lárifári hadnagyon. Othello szíve Shakespeare szívének ritmusára dobog. Othello féltékenysége Shakespeare féltékenysége. Az alkotó és teremtménye ugyanabból az emberi anyagból gyúrva. Ez a bábjátékos pedig egy pillanatra sem feledkezik meg arról, hogy ő felsőbbrendű a bábuinál. Egy félisten méltóságával bánik velük.
DON MANOLITO Ez az, amit úgy hiányolt az én ördögömnél.
HABÓKI ÚR Pontosan.
DON MANOLITO Maga mit csinálna, ha egy bűnös a szeme láttára fölakasztaná magát?
HABÓKI ÚR Megkérdezném, hogy miért csak most jutott az eszébe.

Fordította: Székács Vera

BÓDIS MÁRIA

A GRÓFNŐ FITTYET HÁNY

APRAXIN JÚLIA 18c 0-1917

Fittyet hány, azám! Mondhatni, mindenféle etikettnek. Kalandos életét addig követhetjük nyomon, amíg a jóképű és invenciózus rendező-direktorral, Molnár Györggyel egy úton jártak. Megismerkedésük idő-pontja 1861, azon év, amely „végre meghozta a nemzetnek politikai fölszabadulását, a tízéves elnyomás után örömben úszott a nemzet, a börtönök megnyíltak, a bilincsek lehullottak, tenger áradattá dagadt a milliók szeméből ömlő örömkönny". (Ez és a további idézetek Molnár György *Világostól Világosig* című emlékiratából valók.)

Ugyan ki volt az éppen ekkor színre lépő Apraxin Júlia? „Egy orosz hercegnő, a bécsi udvar sárga-fekete mezőjén és levegőjén felnőtt grófnő, kinek férje (B. M.: gróf Batthyány Artúr) Schlick hadtestében hazája ellen harczolt, a szabadság első fuvalmától érintve a Haza szívébe jő, palotáját megnyitja a fővárosi születésbeli és szellemi mívelt társaságnak, középpontjává lesz a fővárosi tüntetések és lelkesedések terjesztésének, a magyarosodás törekvésének, drámát ír a honfoglaló ősök idejéből, fölhívja őket sírjaikból, hogy példájukkal buzdítsanak, megtanulja a magyar nyelvet, Egressy betanítja a Szózat-ot és mint egy Mars istenasszony a nemzeti zászlóval kezében a nemzet színpadán elszavalja úgy, hogy a lelkesült közönség ezerszeres éljenek riadásával az utczákra menta színházból, s ott tombolta ki keblének fölkorbácsolt hullámait".

Szilaj életkedv, szabadságvágy, egy liaison, barátja elhagyja, a botrány miatt családjától és férjétől válnia kell - a művészvilágba veti magát. Előbb a „szép színész", a nők bálványa, Szerdahelyi Kálmán párizsi útját támogatja, azután két teljes esztendőre kiköt Molnár György mellett, akinek fanatikus törekvése, hogy Budán találjon végleges otthont társulatának. Hosszú harc után a terv valóra válik.

Mámorosak az első kapavágások. Apraxin Júlia is három napon át ássa a földet a Budai Népszínház, a második fővárosi magyar színház alapozó munkálatainál. (Talán ebben az eufóriában mentek - immár együtt - Pesky Ede fotográfushoz.) A nyitás után szalonját átteszi Budára, lakásában helyet ad a Budai Lapok szerkesztőségének, és fizeti kiadásait. Közben maga is rákap az írásra. A Nemzeti után Molnár a Népszínházba hozza *Honfoglalók* című drámáját, ám a grófnő ezzel nem éri be: újabb és újabb drámai kísérletei buknak meg. Máskülönben sem elég a színház bevétele, a rebellis Molnárral a hivatal is packázik, hát hamarost a csőd szélére kerülne, ha a hálás grófnő nem adományozná ékszereit a színház fellendítésére: „És ott állott szalonjának kandallója előtt az orosz herczegi vér, a magyar főúri hölgy, a fennköltt lelkű írónő feketében - képe fehér, mint az alabástrom, homlokán a szellem világító fénye, okos nagy szeme telve a szív forrásából fölbugyogó vízárral, melyből szemének nagy rojtjain égető gyémánt csöppek képződve fényesen ragyogó gyöngyszemekben peregtek a csak nemes érzelmekre dobbanó kebelre! »Hát az ön fejessége és e hitvány ékszer el nem fogadása miatt - mondá koronás diadémjára mutatva - elvesszen az ügy, elvesszen kedves kis népszínházunk?!«" S rá ötödik napra a plakátok hirdették, hogy egy „ősz hazafi" segélye folytán a színház újult erővel folytathatja munkáját.

Excentrikus hajlama a féktelen temperamentumú grófnőt tovább űzi: színészi babérokra vágyik. Elszántan tanul, aztán volt férje tiltakozása miatt felveszi a „Budai" nevet. Es eljő a nap, a fellépés ideje: „Nők, gyermekek, anyák kisdedeikkel az ölükben törtek föl a színpadra, hogy lássák, hogy gyermekeiknek megmutassák a grófnőt." Előadás közben „újra meg újra felhangzott a taps, az éljen és a népszínház körül álló tömegek ajkán tovább adva Pesten visszhangzott". (Ritka fotográfiai produktum Pesky műterméből: Apraxin Júlia minta Budai Népszín-ház tagja. A háttérben Csörsz Teréz „drámai hősnő" húzódik meg szerényen, mintegy véletlenül a képbe kerülvén, előtérben a hosszú expozíciós időt remekül tűrő „kedvenc".)

A sikert ki kellett használni. Budai Júlia Molnár György társaságában vidéki körútra indul - a *Bánk bán* Melinda-szerepével! Adakozó kedve most is határtalan, előadásainak jövedelmét különböző célokra ajánlja fel, mint például a székesfehérvári ásatásokra, a balatonfüredi új színház javára és - titokban! - a magyar emigráció megsegítésére.

A hangos országos sikerek után tovább! Meghódítani Párizst! 1863. május. Tanulmányútjára magával viszi Molnár Györgyöt. A dolog „nagy port vert föl az országban", pedig a cél „két lélek, két szív nemesnek mondható szép játéka volt a szerencsétlen szülött - budai népszínház javára". Molnár folyvást a színházakat járja, sikert hozó darabokat keres lázasan, a grófnő pedig honleányi buzgalommal keresi fel az emigránsokat. (Vizitkártyákkal is felkészültek az útra Strelisky fotográfusnál: Molnár megnyerő, tisztes polgári pózban, íróasztal előtt; Apraxin Júlia magyar honvéd egyenruhában, karddal az oldalán, szomorú, de elszánt tartással áll a kamerával szemben.) Kilincsel, és színészmesterséget tanul. Magától Kossuth Lajostól szerez ajánlást Bonaparte Jeromos herceghez. Ez alkalommal „felölté csupa csipkéből készült és ugyan ezzel zsinórozott Kazinczy öltönyét s a pompás magyar díszruha a nyitott kocsiban a született fejedelmi alakon a Szt. Ágoston utcától a Palais-royalig vezető úton oly feltűnést keltett, hogy az egy óráig tartó kihallgatás után már egypár ezer ember összecsoportosulva várta és megéljenezte a magyar nőt." Nos, a „demokrata érzelmű és a szabadságért rajongó főúri nő" a kihallgatáson nem másért esdekelt, mint hogy felléphessen Racine Phaedrájaként -az Odéonban. A terv kútba esett. Ha babonásak volnánk, azt hihetnénk, tán azért, mert előlegül a medve bőrére levétette magát a

93
Nemz. Szi

szerep jelmezében a párizsi Hanfstaengl cégnél (6. kép). Am az is meglehet, hogy az orosz-magyar hölgy tálentuma nem felelt meg a francia elvárásoknak.

Ó, mennyi kudarc a művészi pályán! Immár más teret kell keresni a telhetetlen aktivitásnak és a feltűnési vágynak! „A körülmények - írja Molnár - nem engedték tovább is Párisban maradni, a grófnő pedig mostoha atyjától maradt nagyobb összegű örökségét pörölte Pozsonyban, melyet pár év múlva megnyervén, gazdaggá lőn és a Párisból küldött, nagyobbára ő általa szervezett egyik tábori vörös kereszt élén a karlista háborút végig élte, majd Kolozsvárra ment és az unitárius vallásra áttérve, egy spanyol főnemes nejévé lőn."

ENYEDI SÁNDOR

SZABADTÉRI ELŐADÁSOK ERDÉLYBEN

Csak a szájhagyomány őrizte meg azoknak a kolozsvári szabadtérinek számító elő-adásoknak az emlékét, amelyek még a hivatásos színjátszás kezdete - 1792 .- előtt születtek. A nyitott padlásokon, úgynevezett hiukban „ágáló" fellépők játékát a közönség az utcáról figyelhette.

A XIX. század elején Erdély-szerte alkalmi - többnyire csak egy nyáron át használható - szabadtéri színkörök létesültek, amelyeknek nézőszáma tetszés szerint növelhető volt. 1840 júniusában Kilényi Dávid Kolozsváron, a Sétatéren épített egy nyári színkört, az aréna fedetlen színpadot és nagy befogadóképességű nézőteret foglalt magába. A július 26-i avatáson többek között Déryné és Megyeri is fellépett a *Tölgykoszorú* című előadáson. A zsúfolt nézőtér sok reménnyel kecsegtetett, a vállalkozás mégis kudarccal végződött: július 31-én egy felhőszakadás és az ezt követő árvíz elmosta a színpadot. Kilényi megbukott, és Déryné mint társ négyszáz forintot vesztett. 1842 nyarán sikeresebb volt Latabár Endre, aki a Maros menti városokba szervezett előadásait tutajon tartotta, a nézők a partról figyelték a tutajszínpadon zajló előadásokat.

A szabadságharc idején Gócs Ede társulata a nagyváradi Rhédey-kertben tartott előadásokat. 1850-52 között Kilényi Dávid -aki vállalkozónak jobb volt, mint művésznek - ismét több helyen kísérletezett szabadtéri produkciókkal. 1866-ban Follinusék Nagyváradon emelt Nyári Színkörében többek között a *Teli Vilmos* és a *Hunyadi László* című operát adták elő, valamint E. Kovács Gyulával a címszerepben a *Bánk bánt.* Marosvásárhelyen a szabadtéri arénában, az Elbában 1844. június 10-én Szőke, Fekete, Albisi, Mátéfi, Déryné, Ruszkai és mások A *budapesti vízár rémsége* című „képezet" mellett a *Tündérkastély Magyarországon* című énekes játékot játszották - a színlap tanúsága szerint - „szabad ég alatt". 1871-ben Désen, az úgynevezett Haller-ház udvarán a szabadtéri előadások félig nyitott deszkabódékban kerültek sorra. A Máramarosszigeten 1887. május 21-én megnyílt Szabadtéri Nyári Színház azért vált nevezetessé, mert a helység szülötte, Prielle Kornélia megszerezte a Pesti Színház 1837-es díszfüggönyét, amely értékes színháztörténeti relikviaként a város szabadtéri színpadának függönye lett. (Ki tudja, megvan-e még valahol?)

Az erdélyi szabadtéri előadások közül a nagyváradi 1897. augusztus 15-i előadás emléke élt legtovább, ugyanis Szophoklész Élektrájának címszerepében a Rhédey-kertben felállított szabadtéri színpadon a kor legnagyobb tragikája, Jászai Mari lépett fel. Az eseményt cikkek, tanulmányok őrizték meg, számos memoár és könyv emlékezett meg arról a nem mindennapi művészi élményről, amelyet Jászai Mari játéka jelentett. A művésznő kivételesen magas színvonalú alakításának sikeréhez hozzájárult a gondosan előkészített környezet is.

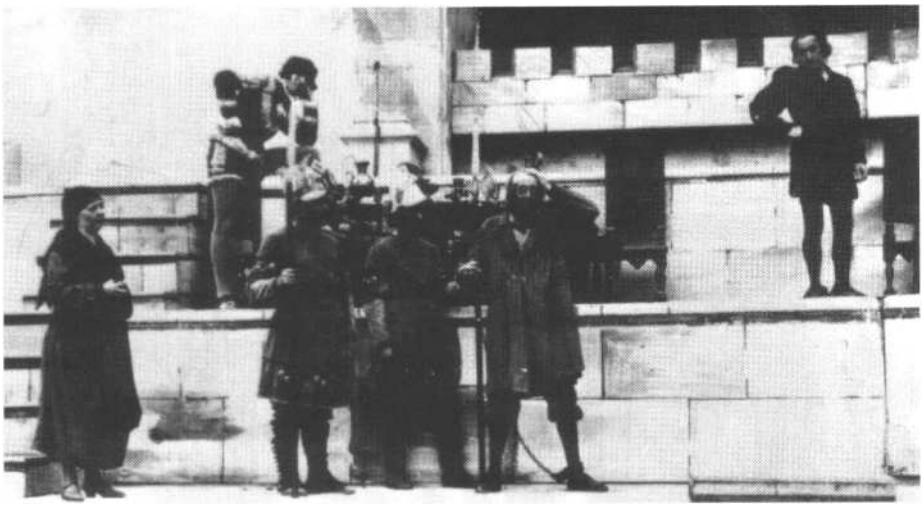
A szabadtéri színjátszás gyakorlata tehát az első világháború előtt sem volt ismeretlen Erdélyben, bár nem is vált mindennapivá, ami elsősorban az időjárás kiszámíthatatlanságának és ezen előadások jelentős anyagi költségeinek tudható be. Az első világháború után az erdélyi sajtó is részletesen beszámolt Max Reinhardt sikeres salzburgi kísérleteiről. Reinhardt példáját elsőnek Jakabffy Dezső aradi rendező követte volna. 1923 tavaszán nagyszabású tervet nyújtott be az aradi polgármesternek, amelyben felhívta a figyelmet arra, hogy a Kultúrpalota előtti tér mennyire alkalmas szabadtéri előadások tartására. Az *Oidipusz király* előadását javasolta, azét a darabét, amellyel Reinhardt Párizsban, Londonban, Bécsben. Berlinben, sőt Budapesten is sikert aratott. A budapesti előadás létrehozásában maga Jakabffy is részt vett. A terv szerint tizennégy előadásra került volna sor, hét magyarul, hét pedig román nyelven - az utóbbiak a bukaresti Nemzeti Színház vezető színészeinek közreműködésével. A mintegy nyolcszáz főt számláló statisztéria (kétszáz nő és három-háromszáz férfi, illetve gyerek) vegyes nemzetiségű lett volna. A magyar változatban a királyt Kürthy József, a budapesti Nemzeti Színház tagja, a királynőt Poór Lili, Theiresziaszt Janovics Jenő, Kreónt Sipos Zsigmond, a korinthoszi követet Fekete Mihály, a papot Olasz Lajos formálta volna meg. A kísérőzenét az aradi filharmonikusok vonósegyüttese szolgáltatta volna. Azt tervezték, hogy az első előadásra meghívják a királyi párt, a diplomáciai testület tagjait, a vármegyék díszvendégeit. A vidéki közönség beszállításának módjaira is kitért a tervezet. Ioan Robu polgármester kezdetben lelkesedett a tervért, majd különböző - a háttérben zajló - csatározások után megvalósítását már nem tartotta időszerűnek. Kétségtelen, hogy a Trianon utáni politikai helyzet nem kedvezett egy ilyen nagyszabású tervnek. Néhány évig nem került sor Erdélyben szabadtéri előadásra.

1930-ban Nagyváradon merült fel ismét szabadtéri előadás megtartásának gondolata. A lapok arról számoltak be, hogy 1930. május 15-én Imre Sándor rendezésében és Forgách Sándor címszereplésével Ibsen *Peer* Gyntjét adják elő. Aase Szentgyörgyi Márta, Solvejg Tóth Ilus lett volna, és Balázs Samu fellépésére is számítottak. Az előadásról nem találtam beszámolót, s ez arra enged következtetni, hogy a produkciót nem engedélyezték.

1931-ben a szegedi Dóm téren került sor Voinovich Géza *Magyar* Passiójának bemutatójára. Az esemény újabb lökést adott az erdélyi próbálkozásoknak. Janovics Jenő volta kezdeményező, és az előadás, amelyet kiválasztott, Hugo von Hofmannsthal *Jedermannja,* amelyet Kállay Miklós *Akárki* címen fordított magyarra. „Már régen foglalkoztam azzal a gondolattal, hogy itt is meg kell honosítanunk az ünnepi játékok intézményét, amelyek ma már minden országban szokásossá váltak. Bayreuth és Salzburg minden nyáron valóságos zarándokhelye a különböző nemzetiségű nyaralóknak... Ez vezetett arra a gondolatra, hogy az ünnepi játékokat itthon valósítsam meg, és itthon is olyan keretek között, hogy mindenki számára lehetővé tegyem az előadás látogatását. Ezek az ünnepi játékok két szempontból is ünnepiek. Ünnepélyes keretek között kivételes kvalitású előadást kell produkálni. A Magyar Színház első szabadtéri előadásán egy világirodalmi remeket ad elő kivételes színpadon: a szabad ég alatt egy ősi templom falánál" - nyilatkozta az igazgató. Az ősi templom a kolozsvári Farkas utcai gótikus református templom, amelynek három karcsú csúcsíves ablakú fala zárja le a református kollégium nagy udvarának egyik oldalát, s e fal szolgáltatta a hátteret. A templomfal előtt építették fel a lépcsőzetesen emelt színpadot, amelyet drótkötelekre erősített lámpákkal világítottak meg. A színház Gellért Lajost hívta meg a főszerepre, aki már Budapesten is játszotta Akárkit. Alighogy híre ment a készülő előadásnak,

jegyigénylők százai jelentkeztek Désről, Szamosújvárról, Tordáról, de jöttek Nagyváradról és Marosvásárhelyről is. Az 1932. augusztus 27-i előadáson több ezer néző szorongott a nézőtéren, és rég nem tapasztalt sikert aratott a rendező Janovics Jenő éppen úgy, minta szereplők (Tasnády András, Tompa Sándor, Tóth Elek, Balázs Samu, Nyerges Ferenc, Váró Annie, Bárdy Teréz, Kaszab Anna, Beness Ilona, Kerekes Ilon). Az Ellenzék szeptember 1-jei kritikája így tette fel a kérdést: „Salzburgban a Dóm tövében Reinhardtnak és Moissinak sikerült. Vajon sikerül-e Kolozsváron Janovicsnak és Gellért Lajosnak? Sikerült." Az ismételt előadásokon a főszerepet Forgách Sándor vette át, s amikor néhány nap elteltével a színház Nagyváradon a székesegyház előtti téren is előadta az *Akárkit,* szintén Forgách alakította a főszerepet. Kolozsváron augusztus 31-én még egy másik szabadtéri előadásra is sor került: Tessitóri Nóra meghitt és átélt tolmácsolásában Szent Ferenc-, Gellért Oszkár-, Tompa László-, Babits Mihály-, Romain Rolland-, Ady-, Illyés Gyula-, Vörösmarty- és Petőfi-szövegek hangzottakel.

Az 1932-es kolozsvári szabadtéri színpadi kezdeményezés hagyományteremtőnek bizonyult. Az *Akárkit* Forgách 1930. július 23-án Zilahon vitte sikerre. Augusztusban pedig a Szabadkaytársulat Szatmáron és Nagykárolyban adta elő. 1933. augusztus 26-án Marosvásárhelyen Izsó Miklós rendezésében a Teleki Téka udvarán felállított színpadon műkedvelők játszották el Molnár Ferenc *Liliomát.* Az előadást a Kemény Zsigmond Irodalmi Társaság patronálta. 1934 nyarán Forgách Sándor rendezésében Nagyváradon *a Hamlet* került színre (címszerep-lő Forgách, Ophelia Bárdy Teréz). Ezt megelőzően, még júliusban Fekete Mihály a *János vitézt* szerette volna szabadtéren bemutatni, de ezt az előadást nem engedélyezték. 1934. augusztus 29-én azt írta az Ellenzék, hogy a temesvári gyárváros színházkertjében az Ihász-Fekete-társulat *Az ember tragédiáját* adta elő (Ádám Balázs Samu, Eva Szabó Ica, Lucifer Fekete Mihály volt). Temesváron a következő év nyarán is tartottak szabadtéri előadást: az Electrica sportpályán június 13-14-én az *Akárkit* Forgách Sándor és Jávor Alfréd szakszerű rendezésében. ,,Nálunk ez volt egyike azon kevés eseteknek, amikor a kritika legkomolyabb mértékeivel lehetett megközelíteni e művészi produkciót" - írta a Temesvári Hírlap. A darabot egy hét múlva a közeli Radnán, a székesegyház előtti téren kétszer is megismételték. Az Aradi Közlöny 1935. augusztus 7-i száma pedig arról számolt be, hogy lényegében a Forgách-Jávor-együttes mutatta be a város katolikus középiskolájának udvarán a *Hamletet.* A címszerepet itt is a megújulásra mindig kész Forgách alakította, Opheliát Bárdy Teréz, Claudiust Jávor Alfréd, Poloniust Faludy Károly. A sírásó szerepében Kun Dezső lépett fel. 1936.



A Jedermann Kolozsvárott, 1932-ben

augusztus 22-23-án a nagyváradi katolikus székesegyház előtt került színre a *Peer Gynt.* Ebben az évben Brassó sem maradt szabadtéri előadás nélkül: július 20-án háromezer-ötszáz néző előtt Kádár Imre rendezésében a *Hamlet* címszerepében Balázs Samu, Opheliáéban pedig Fényes Alíz mutatkozott be. „Mindenképpen meg kell állni a *Hamlet* brassói szabadtéri előadása mellett. Ez az előadás több volt, mint művészi teljesítmény. Esemény volt. Az erdélyi magyar színjátszás és a magyar társadalom eseménye" - írta a Brassói Lapok július 23-i száma. Gertrud szerepében Harmath Jolán, Claudiusában pedig Borovszky Oszkár lépett fel, a sírásó Tompa Pufi volt.

1937 nyara is gazdag szabadtéri színházi eseményekben. Marosvásárhelyen *a Liliom* került színre, Kolozsváron - először június 26-án - Az *embertragédiája.* Itt valóságos szabadtéri ünnepi hétre került sor: a *Tragédia* mellett a *Hamlet, a Liliom, a Sybill* és a *Bob herceg* szerepelt a református kollégium udvarán szervezett sorozatban. A Tragédia-előadáson Stefanidesz József vezényelt, és „kisegített" a Szent Cecília Kórus és a Magyar Dalárda ötven tagja. „Az emberek attól féltek, hogy a tehetséges és bájos kis Fényes Alice megbukik az Évában, mert termeténél fogva nem fogja tudni alakítani az emberiség ősanyját ábrázoló nőt, az Évát, hanem csak Évike lesz. Tévedtek. Ha nem is a reneszánsz női eszményeinek dús formáival hatott, de finom egyéniségével érzékeltetni tudta a mai férfi által elképzelt nőt. Ő volt a versek, a regények és az ifjúkori szerelmek Nője. Finom egyénisége felolvadt játékában..." - olvasható egy korabeli méltatásban. Ádám Nagy István, Lucifer pedig Kovács György volt. Ezt a szereposztást vitték a július 14-i nagyváradi előadásra is, ahol a sorozat többi darabja is színre került.

Ez év júliusában a temesvári szabadtéren a *Gül Babát* láthatták a nézők Jávor Alfréd temesvári-szatmári társulatának előadásában. Kolozsváron is, Nagyváradon is siker volt a Liliom és Julika kettőse Kovács György és Fényes Alíz megformálásában.

Miközben az erdélyi sajtó *Az ember tragédiájának* sikerével volt tele, szólni kell egy kellemetlen incidensről. Brassóban a katolikus gimnázium igazgatója letiltotta a *Tragédia* iskolaudvaron tervezett előadását. „Ezt a páratlan kultúrbotrányt *Az ember* tragédiájának letiltásával nem tekinthetjük lezártnak" - írta joggal a helyi sajtó. A protestálásnak csak a következő évre lett eredménye: ugyanott a kolozsvári színház akadálytalanul vihette közönség elé nagyszabású műsorát: június 23-án *a Jézusfaragó embert,* 24-én *a Prométheuszt,* 25-én a *Háry Jánost,* 26-án a *Cigányt* s végül *Az embertragédiáját.* A katolikus gimnázium udvara ideális helyszínnek bizonyult, a színpad húsz méter széles, tizenkét méter mély, legmagasabb pontja tizenhat méter volt. Ot különböző játéksíkot lehetett kialakítani, s ez lehetővé tette a több száz főnyi statisztéria mozgatását.

Az 1940. április 5-i sajtóban megjelent cikk tudatta a kolozsvári közönséggel, hogy „szabadtéri előadásokat tervez a színház vezetősége, ha a viszonyok nem romlanak. Az előadások július végén, augusztus elején lennének... Tervezett műsor: *Szentiváneji álom, Csongor és Tünde* és természetesen a *Tragédia."* De erre már nem kerülhetett sor.

A háború után Kolozsváron ismét volt szabadtéri előadás, az unitárius főgimnázium (Brassai) udvarán - majd sok évvel később, a hatvanas években az úgynevezett Bánffy-palota udvarán - *a Magyar Elektra* került színre a tragikus sorsú Balogh Eva címszereplésével. Ki tudja, hány előadást érhetett volna meg ez az *Elektra,* ha rögtön az első előadás után a hatóságok be nem tiltják?!

(Részlet a szerző Rivalda nélkül című, közeljövőben megjelenő kötetéből.)

GAJDÓ TAMÁS

SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KÉPESKÖNYV

SZÁZÉVES A KECSKEMÉTI SZÍNHÁZ

Ünnep, amelyhez nincs fogható - találóan így fogalmazta meg Goethe a színházi elő-adás lényegét. Mára kezdete is szertartás-szerű: kihunynak a nézőtéri fények, fel-megy a függöny, s elhangzik az első szó a színpadon. A közönség csendben figyeli a színészek játékát, az előadás végén pedig tapssal köszöni meg az élményt.

Talán ez az állandó áhítat, fennkölt hangulat az oka annak, hogy a színház történetének jeles évfordulóiról sohasem tudtak méltóképpen megemlékezni. Hozzájárul ehhez az is, hogy a színház a jelen művészete. Utólag az előadás hangulatát felidézni, ugyanazt a katarzist átélni, mint a nézőtéren - lehetetlen. A színházak alkalmi, ünnepi kiadványai ezért általában kudarcra ítéltettek. A színház vezetői, színészei írhattak emléksorokat, mesélhettek történeteket, válogathattak a bemutatókról szóló írásokból, illusztrálhatták őket metszetekkel és fényképekkel - a publikum, ha hazafiúi lelkesedésében meg is vásárolta ezeket az albumokat, nem olvasta s nem őrizte meg őket.

Ezt tudva, a kecskeméti Katona József Színház megnyitásának százéves évfordulójára megjelentetett *100 év Kecskeméten. Színházi képregény '96* című kiadványnak már az ötlete is elismerésre méltó. A főszerkesztő, Karácsony Ágnes, a szerkesztők, Gyergyádesz László, Harsányi Sulyom László, Perczel Enikő és Réczei Tamás és a grafikai tervező, Sellyei Tamás Ottó hadat üzentek a középszerűségnek és a szürkeségnek.

A könyv munkatársai ugyanazokat a forrásokat és dokumentumokat vették, vehették elő, mint elődeik, s mégis egészen más lett munkájuk eredménye. A régi fényképeket, színlapokat, plakátokat, karikatúrákat, újságcikkeket és kritikákat immár nem esztétikai, művelődéspolitikai és ideológiai szempontok szerint kellett egymáshoz illeszteniük - a színháztörténeti forrásokból az olvasók szemével válogathattak.

A színházi törvénykönyvből nem azokat a cikkelyeket közölték, amelyek a színház hétköznapi egyhangúságát szemléltetik, hanem olyanokat, amelyek „privátok" számára a legizgalmasabbak: „Sem próbákon, sem előadás alatt nem szabad nőt ajkon csókolni, a csók csupán jelezendő. Öleléskor figyelni kell, nehogy a nő keblét kézzel érintse."

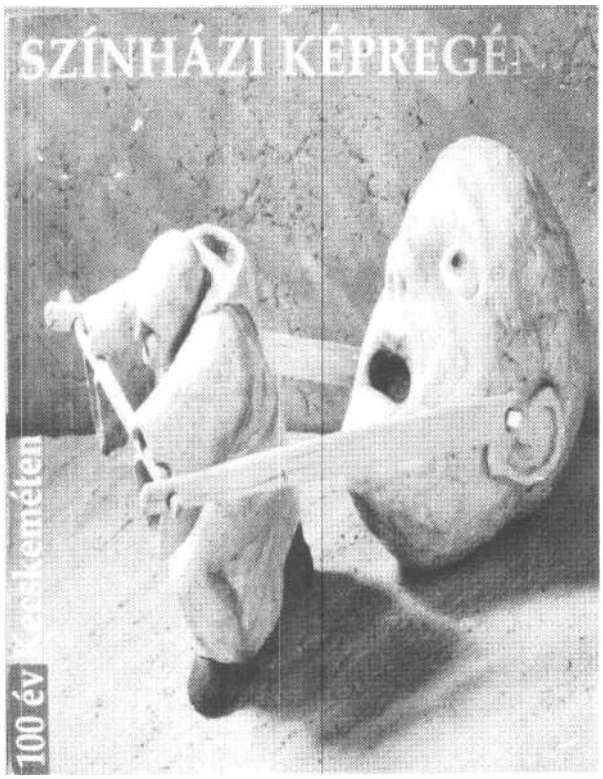
A színházi előadásokról írt egyhangú kritikák idézgetése helyett is csupa-csupa jellemző érdekesség olvasható: előadás utána rajongók kifogták Küry Klára kocsijából a lovakat, hogy maguk húzzák azt. Nagy ovációkban részesítették Mariházyné Turchányi Olgát. Mi van a primadonna ruhatárában? Miért nem lehet a színházat rendesen fűteni? Milyen baktériumok okozzák a színházi lámpalázat? A kecskeméti színháznál két hónap alatt két hektoliter bor és ötven kiló felvágott fogyott el. Nem véletlenül írja a Kecskeméti Lapok 1929-ben: „...a szereplők, akik étkeznek a színpadon, mindannyian kifogástalanul megfelelnek szerepüknek: mindannyian igen jól tudnak enni és inni."

Mert a korabeli kecskeméti publikumot nem a színigazgató ars poeticája érdekelte. A drámai hős gondolataira, a hősnő szerepálmaira sem volt kíváncsi. Helyette szenzációt várt, legyen az bár csak helyi szenzáció! Jávor Pál vendégjátékán, Hunyady Sándor *Aranyifjú* című darabjának címszerepében bilincsben lépett színpadra. Egyetlen színpadképes bilincs volt a városban, azt is csak a kalapácsos gyilkos, Fischl Frigyes kedvéért szerezték be. Jávor ezt az előkelő bilincset kapta meg. Hiába, a színész hírneve ekkoriban a gyilkoséval vetekedett...

A könnyed hangvétel, az élvezetességre való törekvés nem térítette el a szerzőket attól a szándékuktól, hogy Kecskemét színháztörténetét (is) áttekintsék. A vázat Joós Ferenc monográfiája (A *vándorszínészettől az állami Színházig. Kecskemét színészetének krónikája.* Kecskemét, 1957) mellett azok a hírlapi tudósítások adták, amelyek a megnyitásról, az új színigazgató érkezéséről, a régi távozásáról számolnak be. S mindig ott lüktet a háttérben a magyar történelem. A millennium békeéveit elhomályosító első világháború a frontszínházzal. Az 1919-es tanácsköztársaság a kommunizáló törekvésekkel. A trianoni béke. A világgazdasági válság, amely kiürítette a színház nézőterét. A jobbratolódás: 1933-ban felelőtlen elemek tüntettek a nézőtéren, s Nyúl Lajos színész Feszty Árpád körképét, A *magyarok bejövetelét* akarja be-mutatni tanító- és levente szereplőkkel, vérszerződéssel, lóáldozattal és egyéb hatásos jelenetekkel. A második világháború idején ismét az üres nézőtér kísért.

Az 1945-ös korszakváltás a kötet tematikájában is tükröződik. A háborús pusztítás és a súlyos infláció válságba sodorta a vidéki színészetet; ekkor az anyagi biztonságra való törekvés minden mást háttérbe szorított. A koalíciós időszakban még igyekeztek megőrizni a színház szórakoztató jellegét, így próbálták a közönséggel elhitetni, hogy tulajdonképpen semmi sem változott. A színházrajongók újra lelkesedhettek a primadonnáért, a bonvivánért, derülhettek a táncoskomikus bevált rögtönzésein, s mosolyoghattak a balettkar pikáns szerelmi történetein. A túlzott politizálás azonban, amely ebben a korszakban az élet minden terü letét áthatotta, a színházakban is megjelent, a fordulat évét s az államosítást követően pedig kizárólagossá vált. A színháznak mégis játszania kellett - a színházi képregény különös fordulathoz érkezett. A reflektorfényben fürdő, irigyelt színházi világot nagy kíváncsisággal szemlélték az emberek. Vágyaikat, álmaikat, eszményeiket vélték megtalálni a sokszor valóban talmi csillogásban. Az új rendszer azonban a hazugságot hazugsággal helyettesítette. Munkaversenyre hívták ki egymást a színészek, felajánlásokat tettek, reformokat vezettek be a fodrászműhelyben, az évad végén az, elvégzett feladatokat a tervszámok tükrében elemezték. A kulturális forradalom hajnalán különösen kiemelt feladatnak tekintették a sztárkultusz felszámolását. Az újságok színházi beszámolói bemutatókról írt kritikákká zsugorodtak. Igy ez a fejezet óhatatlanul szintelenebb a kecskeméti albumban is - bár az olvasók nagy része éppen ebből az időből őriz személyes élményeket.

A színház sikerek és bukások között működött továbbra is, de megírni semmit sem lehetett, hiszen a rendszer éppen a nyilvánosság teljes kizárásán nyugodott. Ebben a helyzetben még nagyobb szenzációként hatott az az emlékezetes botrány, amelyet Jancsó Miklós, Hernádi Gyula és Gyurkó László kecskeméti tevékenysége okozott. A közelmúlt eseményeit tárgyszerűbben mutatja be a kötet: minden igazgatóváltásról, a színészház megépítéséről, a színházépület felújításáról, a bérletezésről is megemlékezik.



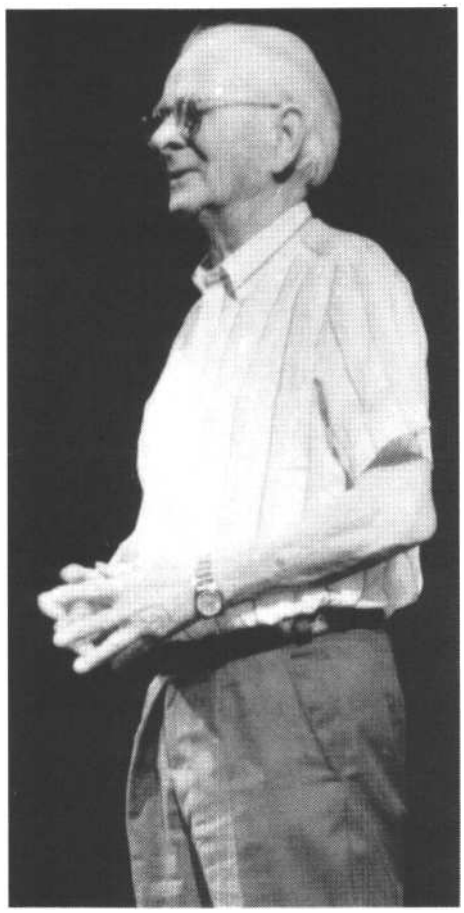
Radó Vilmos, az örökös igazgató

A színház feladatának koronkénti változása, a szervezeti formák átalakulása, a műsort alkotó műfajok arányainak eltolódása, a kritikák, tudósítások, interjúk hangvétele szemléletesen, minden okos összefoglalásnál hatásosabban rajzolja meg a vidéki színjátszás elmúlt száz évének képét.

A kimerevített pózban, a műterem vagy a fényképész lámpájának vakító fényében pislogó színészek jellegtelen, sokszor semmitmondó felvételei így egymás után sorakozva beszédesen vallanak a korról, amelyben születtek. A színházi előadás rekonstruálásához ugyan elégtelenek: a jelmezen és a díszleten kívül hamis rajtuk minden, a póz, a gesztus és a mosoly. A képek dokumentumértékét némileg csökkenti az is, hogy a képaláírás - jó esetben - csak a szerző nevét, a mű címét, az előadás évét, a színészek és a rendező nevét közli, s a szerepnevekkel adós marad. Az újságcikkek lelőhelyének bibliográfiai leírását is a túlzott tömörség jellemzi. Bár a széles olvasóközönséget nem érdeklik a közelebbi adatok, mégis fel kell tüntetni azokat, hogy a könyv egyúttal a további kutatómunka forrásbázisa lehessen.

A számos kitűnő ötlet nem mindig párosult következetes szakszerűséggel. A bevezetőt nem követte több olyan összefoglaló rész, amely legalább a legfontosabb történeti, politikai, színháztörténeti tendenciákat, szervezeti sajátosságokat, a műsorpolitikai erővonalakat bemutatná. Az pedig kifejezetten zavaró, hogy mai karikatúrákat tördeltek például az 1930-as évek szövegei közé. Bizony, a vidéki színészet forrásanyaga szegényes, de korabeli reklámok, plakátok és színlapok közlésével elkerülhető lett volna a diszharmónia.

A 100 év Kecskeméten. Színházi képregény '96 című kiadványt bátran nevezhetjük az elmúlt



hatvan év legszebb színházi albumának, amely a nemzetközi könyvkiadásban is *megállja a* helyét. Sőt már meg is állta, hiszen Újvidéken a XI. Nemzetközi Színházi Könyv- és Folyóirat triennálén a Szép Könyvek kategóriában bronzoklevelet nyert.

Hirös Teátrum Alapítvány, Kecskemét, 1996

BŐGEL JÓZSEF

ANTINEKROLÓG

FEHÉR MIKLÓS: ÁLOMVÁRÁS

A tervezőművész posztumusz önnekrológja - így sűríthetnénk Fehér Miklós *Álomvár*ás című karcsú kötetének lényegét. A családtagok, kollégák, barátok által válogatott írások, versek, szakmai vallomások és novellák groteszk-abszurdoid hangnemükkel olykor Örkény vagy Beckett szellemét idézik. A *Levél a halottkémemhez* című írásban Fehér Miklós mintegy leszögezi, hogy számára nem a biológiai vég, hanem a kíváncsiság elapadásának pillanata jelenti a halált; innen tessenek datálni minden elmúlás utáni köz- vagy magánteendőt vele kapcsolatban. *A Néhai nekrológíróm emlékére* című abszurd elbeszélés pedig megcsipkedi a hivatalból lesben álló, biankó nekrológokat előszerkesztgető újságírókat, s egy ilyen, bizonyára már az övét is csiszolgató ismerős slapaj váratlan halála alkalmából a szépítések, hazugságok nélküli elemzések, illetve pályaképek fontosságára figyelmeztet.

„Fehér Miklós díszlettervező volt. A magyar színházi élet utolsó harminc esztendejének meghatározó egyénisége. Sok színháznak, sok rendezőnek dolgozott Magyarországon és a széles nagyvilágban. A legkülönbözőbb műfajokban alkotott különlegeset, egyedit... Villamoson járt és gyalogolt. Fáradhatatlanul. Otthona és a színház, a különböző műhelyek között... Es sikerült minden próbán ott ülnie, finom megjegyzéseivel lényegbevágóan építette a készülő előadást..." Így határozta meg a rendező-alkotótárs Horvai István a kötet bemutatásakor a művész karakteré-nek és pályájának jellemzőit. Eletében, de három éve bekövetkezett váratlan, szinte észrevétlen távozása óta is szerénysége, zárkózottsága következtében valóban nehéz volt meghatározni személyiségét. Nem csatlakozott soha semmiféle érdekcsoporthoz, inkább arra törekedett, hogy minél értékesebb színházi műhelyekhez kapcsolódhasson. Scenographia Hungarica- és PQ-kötetekben, lexikonokban, különböző kiállítási prospektusokban, füzetekben idővel egyre pontosabb és objektívebb ismertetések, szócikkek születtek róla, ám ezek vajmi keveset rögzíthettek az alkotói pálya gondolati, érzelmi és művészi kiteljesedéséről.

Érdekes és utólagosan eligazító szavakat olvashatunk minderről a kötet *Hogyan lettem díszlettervező?* című fejezetében: „Vagyis nem végeztem el az Iparművészeti Főiskolát, ahol díszlettervezőket oktatnak, mert amikor tanulhattam volna, nem volt ilyen képzés. Bár kerülő úton lettem díszlettervező... mégsem vagyok azonosítható azokkal az önjelölt tervezőkkel, akik távoli kerülő utakon kerültek a szakmába." S aztán a tervezővé való fejlődés stációi: „18 éves koromban, még főiskolásként Jaschik Almosnál, a Nemzeti Színház díszlettervezőjénél kezdtem tanulni az alapokat. Innen az Atelier rajziskolába kerültem, ahol grafikát tanultam. A felszabadulás után ugyanitt folytattam..., majd a Másolópapír Gyárban dolgoztam mint grafikus." 1946-tól egy amatőr színjátszócsoportnak készített díszleteket. Ezután szabadiskolai, főiskolai tanulmányok következtek. A főiskolán a mozaik szakkal kiegészített festő szakon tanult, s Fónyi Géza, Hincz Gyula, Berény Róbert, Kmetty János, Barcsay Jenő voltak a tanárai. A későbbiekben elhelyezkedési, megélhetési gondjai miatt kultúrotthont igazgatott, képet másolt a Szépművészeti Múzeumban, portrékat festett, sálakat, fényképet színezett, majd elment négy évre tanárnak. „Közben állandóan kerestem a kapcsolatot a színházzal. Minden megnézhető előadást... megnéztem, ta-

nulmányozni igyekeztem a drámairodalmat... Szerencsém volt, mert egy díszlettervező kolléga felkért, hogy segítsek." Aztán jött Győr, Békéscsaba, Szolnok, Veszprém, majd a Vígszínház és még sok más magyar, majd külföldi színház mint működési hely vagy befogadó műhely. Ezek voltak tehát Fehér Miklós igazi „egyetemi" évei: azaz szabályos-szokványosak és egyedi-rendkívüliek egyszerre, ő pedig nagy szorgalommal, vasfegyelemmel, küszködéssel és a színház iránti olthatatlan érdeklődéssel abszolválta őket.

A kötet írásainak tanúsága szerint éles szemű megfigyelő, a létfilozófia legfőbb problémáival foglalkozó, a legfontosabb általános és szakesztétikai kérdéseket újragondoló tervezőművész és író volt. Örökösen a lét és a nemlét, az élet és a halál, a küzdés és a megsemmisülés, az igazság és a hamisság ellentétpárjaiban gondolkodott. E látásmódból született novellái, karcolatai, versei, vallomásai adják össze Fehér Miklós „antinekrológját", amelynek dupla csavaros szellemisége már *az* Ajánlásban is megnyilatkozik: írásait a csak önmagukra kíváncsiaknak (első csavar), továbbá a szenvedélyes puzzle-játékosoknak (második csavar) ajánlja, végül pedig - az előző ajánlásokat mintegy kikacagva - mindenkinek, de felelősség nélkül. *Az Előszó helyett-ben* hangsúlyozza, hogy az írások tanúvallomások, amelyeket kéretlen szemtanúként fogalmazott meg. Megközelítik az igazságot, meg nem is, billegnek az igaz és a valódi között.

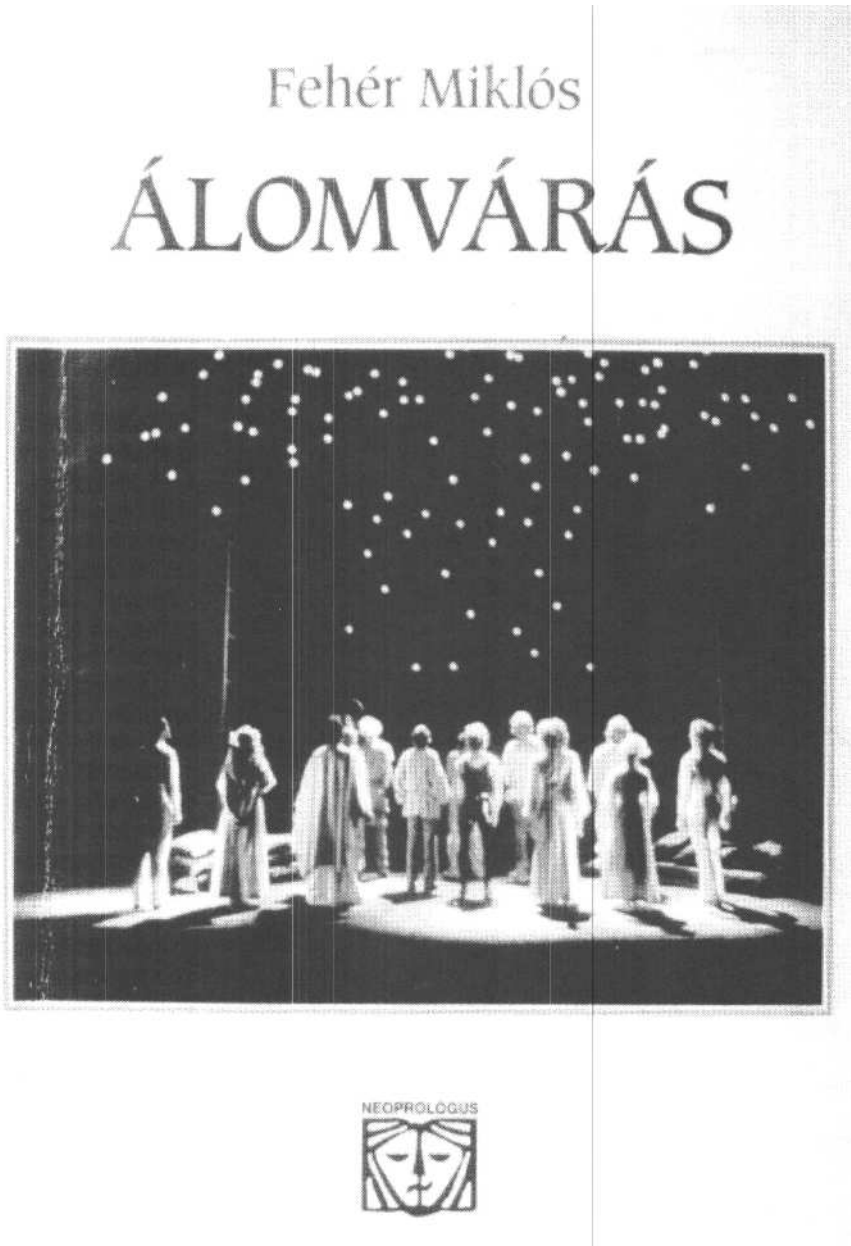
A Feljegyzések a szakmáról tíz fejezete a színpadi tervezőművészet legfontosabb kérdéseivel foglalkozik, valóságos ars poeticaként. Az *Alkotói* alázatban azt hangsúlyozza, hogy a tervezőművész kötelessége az írói alkotás, a rendezői elképzelés és a közönség iránti alkotó (tehát nem szolgai) alázat; a tervezőművész törvénye csak része egy átfogó törvénynek. *A Becsapható világban* elítéli az önmutogató meghökkentést, az álbátorságot, az álmélységet, a sznobok, a divatdiktátorok uralmát. *A divatokról* című írásban kifejti, hogy az új kifejezésekre való törekvéseket ne tulajdonítsuk mindig a divatdiktátorok terrorjának. *A Jelzésrendszer vagy rejtvény?* szerint meg kell haladni az illuzionista színházat, az előadást jelzésekkel, illetve jelzésrendszerekkel kell lebonyolítani, fejlesztve a közönség asszociációs képességét, de rejtvények feladása nélkül.

A Hatáselemzésben figyelmeztet: nem mindegy, miért tapsol meg egy színpadképet a közönség. A giccses látványművészeti közízlést állandóan provokálni és korrigálni kell. Az *Anyagok kifejezőereje* című fejezet tanúsága szerint a festett vászon helyett „valódi" anyagok, tárgyak használatát, színpadra építését tartja szükségesnek, közelítve ekként a pop-art, a konceptuális és minimal-art, valamint a fluxus mindent művészetté avató tárgykultuszához. A Tér.Szín-ben megállapítja, hogy a díszlettervezés elsősorban térterveés és -beépítés, az író és a rendező gondolatainak, stílusának kifejezése érdekében. *A kritika* című írásban kikel a kritika végletei - a tervező „lezsenizése" avagy divatmajmolással, lopással való megvádolása - ellen. *A Még egy utóiratnyi ars poetica...* pedig mintegy végső összefoglalásként kifejti, hogy a modern színpadi tervezőművészetnek szoros kapcsolatban kell állnia a kor gondolkodásával, a megújuló színházi törekvésekkel, a társművészetekkel, a technikával. A tervezés ugyanis alkalmazott művészet, amelynek egyedisége, önértéke számos partnertől, körülménytől, feltételtől függ.

A többi vallomás, novella, karcolat, vers elsősorban a közép-európai tragigroteszk világkép terméke. Lírai helyzetképek, pillanatképek a szerelemről, a házastársi kapcsolatról, egypercesek vagy hosszabb elbeszélések a színházi világról, színművészekről, a magyar vészkorszakról, saját gyermekkorának és fia felcseperedésének különböző traumáiról. Néhány írás pedig - az öregkorról, életének és pályájának végső értelméről és várható megítéléséről, a körülötte lévő tárgyi világ kései felderítéséről - már egyenesen a becketti végjátékok világképét idézi fel.

Fehér Miklós nagy értékű életműve akár egy több évtizedes korszakra nézve is meghatározó jelentőségű. Ez az életmű még nagyobbrészt feldolgozatlan, megítéletlen. Válogatott írásainak kis kötete minden bizonnyal segít behozni e lemaradást.

Neoprológus Könyvkiadó Bt. É. n.

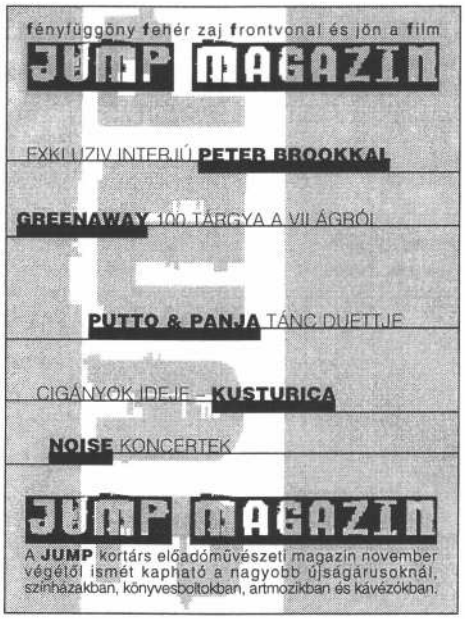


SUMMARY

Kedves Olvasóink!

Az egyre emelkedő előállítási költségek arra kényszerítenek bennünket, hogy lapunk árát 1998. január 1-jétől 192 forintra emeljük. Tisztában vagyunk azzal, hogy ez jelentős áremelés, még ha - az infláción kívül - arra is hivatkoznunk kell, hogy 1997 februárja óta újra folyamatosan megjelenik drámamellékletünk, így az olvasó folyóiratunk áráért akár több kötetre való, máshol nem publikált magyar és külföldi drámát is összegyűjthet.
Felhívjuk olvasóink figyelmét, hogy előfizetőink évi két számunkhoz továbbra is ingyen juthatnak hozzá. Ugyanis az éves előfizetés ára: 1920 forint.
Köszönjük Olvasóinknak az adójukból nekünk juttatott 1 százalékos támogatást. Bízunk benne, hogy a SZÍNHÁZ barátai továbbra sem pártolnak el lapunktól.

A Szerkesztőség



Dominik Nentzos: Woyzeck

A berlini Schaubühne Michael Simon rendezésében mutatta be Büchner Woyzeckjét. Az előadás különlegessége, hogy csupán két szereplője van (Rainer Philippi és Roland Renner); mellettük kórus jeleníti meg azt a közeget, amelyben Woyzeck tragédiája lejátszódik. Az előadás látványvilágát is a rendező tervezte.
A fotó érzékletes képet ad a produkció különleges atmoszférájáról.

In our September issue editor-in-chief Tamás Koltai discussed in a polemic leading article some ideas exposed by critic and theatre researcher Árpád Kékesi Kun in the malter of certain recent tendencies in play-directing. We now publish Mr. Kékesi Kun's equally polemic reply in the form of another leading article.

The month having been exceptionally rich in new productions, we present the opinions of critics Andrea Stuber, Sándor Joób, Árpád Kékesi Kun, Judit Csáki, Gabriella Kiss, Dezső Kovács, Nóra Sediánszky, and Judit Szántó on, respectively, Shakespeare's *The Merchant of Venice* (Szolnok) and *The Comedy of Errors* (National), Christian Grabbe's *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (New Theatre), two productions by Csaba Kiss, the first-*But What Happened to the Woman?* -, based on some Tchekhovian short stories, and also directed by M r. Kiss at Győr, the second - *Animus and Anima* -, inspired by a work of Hungarian author Géza Csáth, at the Shure Studio, furthermore two plays by Arthur Miller: *The Death of a Salesman* (Kaposvár) and *A View from the Bridge* (Subway Stage of the József Attila Theatre), András Nagy's *Don Juan* (the Thalia Company), Slawomir Mrozek's *Tango* (Pest Theatre), and A.R. Gurney's *Sylvia* (Comedy Theatre).

Hungarian-bom József Nagy, having become as Joseph Nadj a leading personality in modern French dance theatre, brought us the new production of his company: *The Habakuk Variations;* István L.Sándor reports on the event.

Within the series of public talks sponsored by „Színház" at the Club Osiris our collaborator László Bérczes selected this time theatre and movie director János Szász as his partner; we bring, as usual, the edited version of the conversation. In another interview András Gervai questioned Loránd Lohinszky, leading actor of the Hungarian ethnic minority theatre in Transylvania, about his career and his motivations for having remained in Rumania.

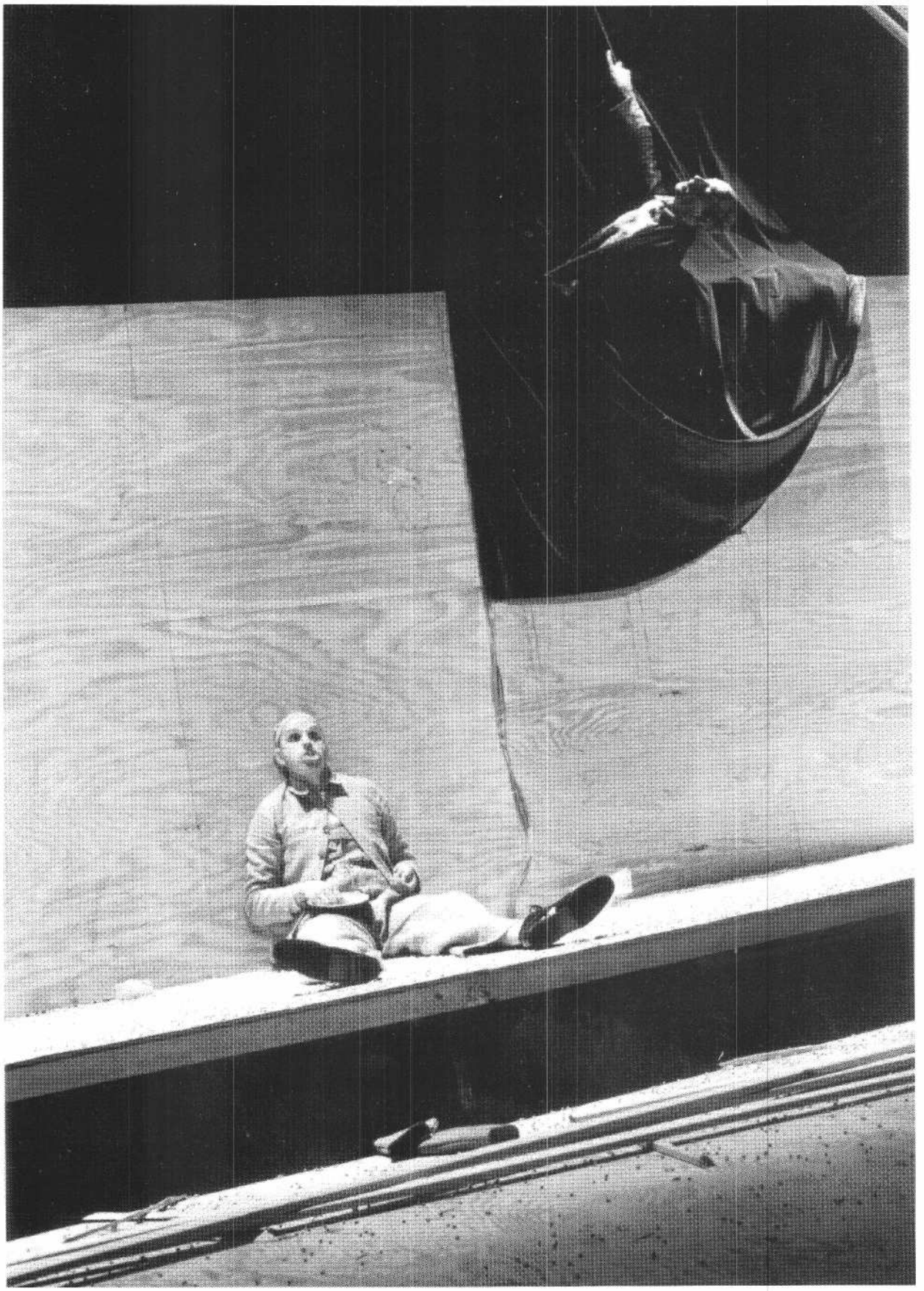
The column on theatre research, initiated and edited by Géza Fodor, surprises this time the reader with a new feature: Mr. Fodor introduces and publishes two characteristic excerpts of playtexts by Spanish author Ramón del Valle-Inclán.

In an historical series returning with some regularity, Mária Bódis presents some interesting and revealing photos of one-time Hungarian actress Júlia Apraxin (1830-1917). Two other contributions, the first by Sándor Enyedi, the second by Tamás Gajdó, are also concemed with theatre history: the former author outlines the chronicle of Hungarian open-air performances in Transylvania, while the latter comments on the jubilary album published by Kecskemét's Katona József Theatre on the occasion of its centenary.

The issue closes with a commemoratory article devoted by József Bőgel to Miklós Fehér, an important stage designer recently deceased.

Our drama supplement is proud to offer the new Hungarian translation by Ádám Nádasdy of Shakespeare's *Comedy of Errors* - the revival of which is reviewed higher up in this issue.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 26 Ft
TRÉFA, SZATÍRA,
IRÓNIA, ÉS MÉ-
LYEBB ÉRTELEM