

lyek e színe-fonákja játék kettősségére lehetőséget kínálnak. A felszíni abszurditás mögött a büchneri „vastörvény” kímeletlen felismerése és éreztetése: olyan több dimenziós színeszetet jelent Lukács esetében, ami Beckett *Godot-jában* vagy Gombrowicz *Esküvőjében* nyújtott nagyszerű játékát juttatja eszünkbe. A Leonce herceget alakító Mihályi Győző is jó érzékkel „veszi a lapot” partnerétől, Lukátsától, és sikeresen oldja meg a szerepet, azt a belső ívet, amit a királyfi számára az akarati szabadság és a determináltság ütközete jelent. Mihályi játékában ez személyes, fájdalmas, szorongató dráma. Erős és szuggesztív alakítás Spindler Béláé, aki az Allamtanács elnökét játssza, még ha kissé elbillen is játékában a mérleg a realitás felé - a kívánatos irrealitás színeinek kárára. Molnár Piroska Léna hercegnőt kísérő nevelőnője igazi, komolyan vett vígjátéki figura, pontosan érti és érzékeli a játék szövegét. Jordán Tamás mint Popo birodalmának királya valóságosan remekel. Ami Büchnernél a kanti és fichte-i filozófia paródiája, gúnyrajz a korabeli német kis-fejedelmekről, az Jordán megelevenítésében korántsem korhoz és időhöz kötött karikatúra: ijesztően kortársunknak érezzük ezt a tébolyult uralkodót. Csákányi Eszter egyetlen epizódban is varázslatosnak bizonyul. Karácsony Tamás, Gőz István, Galkó Bence és Serf Egyed udvari figuráiban a karikírozás dominál, de ez a maga helyén szervesen illeszkedik a fájdalmas komédiába. Csupán Fehér Anna Lénája marad sajnálatosan egysíkú; az az érzésünk, hogy épp a „mögöttest”, amiről az előadás szól, nem érzékeli, s így nemcsak Mihályi Leonce-alkításához nem tud felnőni, de a játék alapvető tónusát is megtöri, kissé elfakítja.

Georg Büchner: Leonce és Léna (a kaposvári Csiky Gergely Színház nyári színháza) Boglárlellén)

Fordította: Thurzó Gábor. A verseket fordította: Rónay György. Zene: Mártha István. Díszlet-jelmez: Donáth Péter. Rendező: Acz János.

Szereplők: Jordán Tamás, Mihályi Győző, Fehér Anna, Molnár Piroska, Lukács Andor, Csákányi Eszter, Spindler Béla, Dánffy Sándor, Serf Egyed, Tóth Béla, Galkó Bence, Karácsony Tamás.

NÁRAY ISTVÁN

Amphitheatrumokban.. .

Görög klasszikusok - ma

A véletlennek és a szerencsének köszönhetően a nyáron egy hónapon belül három klasszikus görög mű előadását láthattam itthon illetve külföldön. Ezek az előadások e beszámoló keretében ugyan egymás mellé kerülnek, ám csak nagyon óvatosan vonatkoztathatók egymásra. Nemcsak azért, mert Aiszkhülosz, Euripidész és Arisztophanész művei önmagukban is igen különböznek egymástól, hanem azért is, mert a görög klasszikusok színpadra állításánál különösen nagy a szubjektív, a szélsőséges megközelítés lehetősége. Gondoljunk csak arra, hogy a kétezer-öttszáz évvel ezelőtti görög szín-játszáról milyen gyérek az ismereteink, illetve milyen óriási a különbség az akkori és a mai társadalmi berendezkedés, gazdaságpolitikai viszonyok, az emberi életvitel, a nézői kulturáltság és felkészültség között. S ez a különbség ráadásul országoként változó, más mértékű és jellegű például a mai Görögországban és nálunk. Talán éppen a drámák emberi igazságainak általános ér-vénye és ezeknek az igazságoknak az itt és most megfogalmazhatósága közötti ellentét sarkallja a rendezőket és a színházakat arra, hogy újra meg újra megkísértsék a lehetetlent, megpróbálják a szintézis létrehozását.

Az előzőekből következik, hogy minden olyan kísérlet, amely a görög drámák valamiféle autentikus előadását akarná létrehozni, reménytelen és céltalan vállalkozás, mivel ehhez hiányoznak a kiinduló feltételek. Am ugyanígy reménytelen és céltalan az az elterjedt színpadi fogalmazásmód is, amely a műveket elvont semleges esztétizáló keretbe helyezi, és ezáltal muzeális általánosságokat képes csak kifejezni, s hatástalan marad a közönségre.

Mi hát a görög klasszikusok megelevenítésének kínálkozó és lehetséges útja? Elvileg könnyű kijelenteni, hogy ez az út az élő színház útja, amely a kétezer-öttszáz éves szövegekkel is a máról és a mának képes szólni. Ám ennek gyakorlati megvalósítására már nem lehet általános érvénnyel válaszolni. A következőkben három konkrét, hol többé, hol

kevésbé sikeres válaszadási kísérletről szólok.

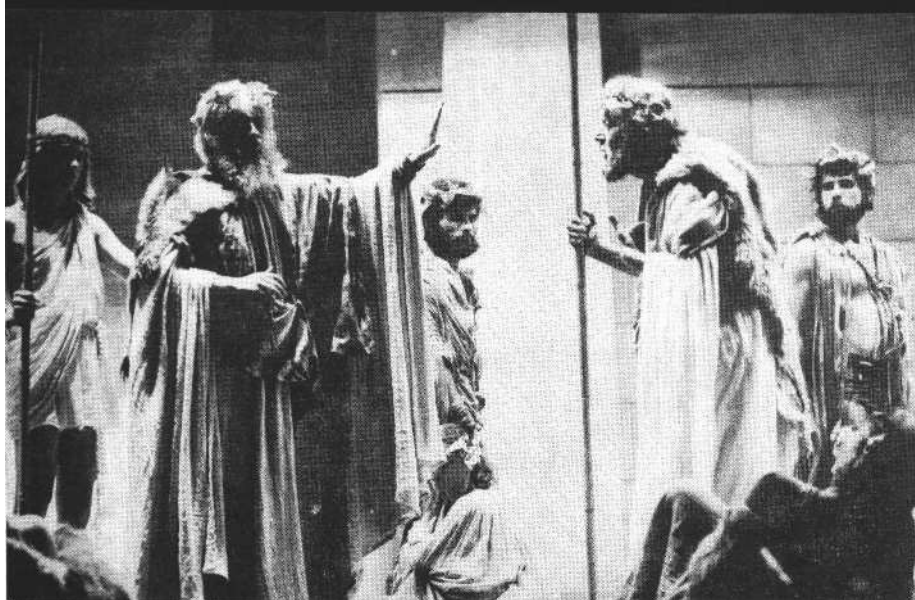
Bakkhánsnők

Ruszt József munkásságában fontos szerepet játszanak a görög klasszikusok. Már az Universitas együttesbeli rendezései között is több klasszikustalálhattunk, a legnagyobb vállalkozása Aiszkhülosz *Oreszteidája* volt, húsz évvel ezelőtt. Hosszú idő után ez volt az első bemutatója a drámatrilógiának, s ezt nem sokkal, 1965-ben követte a Nemzeti Színház Marton Endre rendezte klasszicizáló, unalomba és érdektelenségbe fúló előadása.

Nemcsak egy addig ismeretlen drámai világ megismerése tette jelentőssé Ruszt előadását, hanem az a mód, ahogy a rendező és a játékosok az antik tragédiához, a mítoszhoz viszonyultak. Ez nem ünnepélyes, deklamátor előadás volt, hanem borzas, indulatokkal teli. Különösen felerősödtek benne a trilógiában végigvonuló erkölcsi dilemmák, s a végső megoldás, Apollón és az erünniszek vitája, Athéné igazságszolgáltatása nem az istenek régióiban eldőlt eseményekként jelentek meg; ezek az istenek nagyon is emberarcúak, emberi módon esendők voltak.

Akkor még csak körvonalazódott az a rusztói rítusszínház, amely később - különösen a kecskeméti években - teljesedett ki. Ebben az érett korszakban, 1975-ben nyúlt először Ruszt a *Bakkhánsnőkhöz*, Euripidész utolsó tragédiájához. Ám nem a saját színházában, hanem számára részben ismeretlen terepen, Kaposvárott mutatta be. (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1976. márciusi számában jelent meg elemzés.) Az akkori előadást csak részben sikerült megoldania, s a tanulságok nem hagyták nyugodni a rendezőt. Most nyáron - egy újabb ígéretes pályaszakasz küszöbén - ismét vállalkozott a tragédia színrevitelére, ám ez-úttal még inkább kompromisszumokra kényszerítő körülmények között. Az eredmény ismét felemás, s a mű megoldatlan részletei feltehetően néhány év múltán ismét arra készítetik Rusztot, hogy tovább keresse a tragédia teljesebb és mai érvényű megfogalmazási lehetőségeit.

Amennyire örömdetes, hogy a nyári hangversenyekről már ismert óbudai Zichy-kastély udvarán lehetőség nyílt prózai előadás bemutatójára is -- s ezzel javult valamit Budapest szabadtéri színházi ellátottsága-, olyannyira kétséges,



Kézdy György és Hetényi Pál Euripidész: *Bakkhánsnők* című tragédiájában (Zichy-kastély)

hogy alkalmas-e ez a helyszín színház céljára. Bár az építészeti együttes ideálisnak tetszik, a környező forgalom, az épület fölött húzódó légifolyosó olyan háttérzajt okoz, mely károsan befolyásolja a zenei és főleg a prózai produkciók élvezetét. A viszonylag nagy, amphitheatrumszerűen kiképzett nézőtér (több, mint ezer ember fér el benne), valamint az ideálisnak nem nevezhető akusztikai viszonyok, illetve az említett háttérzajt miatt a színpadot hangosítani kell. Ez a kényeszerű technikai körülmény a prózai szabadteri produkciót félig megöli, a mozgásokat gúzsba köti, a szöveg érthetőségét alaposan csökkenti.

A helyszíni adottságokon túl van egy másik, általánosan érvényes, ám Budapesten különösen érvényesülő gátló tényező: a színészek párhuzamos elfoglaltsága. A színházi és a művészi élet jelenlegi állapotában képtelenség a szabadteri produkciókat kellő lelkiismeretességgel létrehozni, mivel a nyár a színészeknek még a szezonnál is zsúfoltabb időszakuk. Az az elvileg létező művészi előny, hogy ugyanis különböző társulatok művészei elmélyült műhelymunkával párosuló próbák során hozhatnának létre jelentős produkciókat, semmissé válik, amint a filmgyári, tévés autók ingajáratban rohangálnak a színészekért keresztül-kasul az országban. S ez az állapot különösen súlyos a fővárosi produkciók esetében.

Ez a kettős szorítás alapvetően meghatározza a *Bakkhánsnők* előadását is, s jelentős mértékben magyarázza az átgondolatlan, pontatlan, felületeseznek tűnő részeket. S részben azt is, hogy miért nem született meg az a ruszti rítusszínház, amely éppen a *Bakkhánsnők*ben ebben a lényege szerint szertartásdrámában értelemszerűen kíváncsított volna.

Az előadás középpontjában Pentheus, Théba ifjú királya áll, aki nem hajlandó

elismerni Dionüszosz isteni eredetét, s ezért neki és népének bűnhődnie kell. Dionüszosz emberi alakban jelenik meg a görög városban, és követőivel, a bakkhákkal megörjíti Théba népét. A vad dionüszát járó népet kikémleni akaró Pentheus királyt saját anyja, Agaué öli meg, engedetlen népének pedig száműzetéssel kell lakolnia.

Kétféle erkölcsi norma ütközik össze Euripidész drámájában. Dionüszosz feltétlen engedelmességet és hódolatot követel, Pentheuszt viszont a mérték, a ráció vezérli. Pentheusznak azonban buknia kell, mert nem elég erős, nem tud kitartani igaza mellett, enged Dionüszosz csábító ajánlatának: áruhába öltözve kikémleri a bakkhanáliát. Dionüszosz legyőzhetetlen, az isten mindig olyan eszközzel harcol az ember ellen, amelyet a helyzet megkíván: tud engesztelhetetlenül vad és kíméletlen lenni, tud csodákat tenni, és alkalmazkodik ellenfele harcmódorához, amikor Pentheuszt a szelíd erőszak és a csel eszközével keríti hatalmába.

Euripidészt a klasszikus triász istennel pörölő, az isteni hatalom mindenhatóságát megkérdőjelező tagjának tartják, ám sok irodalomtörténész éppen a *Bakkhánsnők*et a megtérés jelének tekinti. Mégis inkább azoknak van igazuk, akik ezt a tragédiát az író előző műveinek szerves, törés nélküli folytatásának tekintik. Hiszen nem eleve elrendelt Dionüszosz és Pentheus küzdelmének kimenetele, az isten és az ember ebben a pár-harcban hosszú ideig egyenlő ellenfelek-ként küzdenek egymással, s Dionüszosz tulajdonképpen csak nem fair play eszközzel tud Pentheus fölébe kerekedni. Másfelől Dionüszoszt, a mámor istenét nem mint a vigaszhozó vigasságok megtestesítőjét, hanem kemény, rideg, érzéketlen, gögös és kicsinyes istennek ábrázolja az író. S végül az a tragédia, amelyet Pentheusznak, illetve az öntudatra ébredő Agauének át kell élnie,

mindennél jobban vádolja az embereket saját céljaik érdekében báboknak tekintő és használó isteneket.

A hit és az értelem harcában elbukik az értelem, mivel a hit mindig hű támogatókat talál az emberi gyengeségben, gyarlóságban, kényelemben, a kész megoldások elfogadásában. Pentheuszt is gyengesége ingatta meg, s lett a vakhit áldozata. Természetesen a hit és az értelem nem csupán a görög mitológia keretein belül értelmezendő!

A tragédiának nem véletlenül adta az író a *Bakkhánsnők* címet. Euripidész idejében minden bizonnyal a dionüszoszi szertartások, illetve a bakkhák és követőik véres cselekedete lehetett a dráma meghatározója. Erre utal a tragédia felépítése, az, hogy Agaué fia meggyilkolását annak a karnak a cselekedetei készítik elő, amelynek a darab nagy részében tulajdonképpen ő is egy tagja. Ruszt viszont Pentheus emberi drámáját tartotta fontosabbnak már Kaposvárott is, ugyanakkor változatlanul nagy szerepet szán a Dionüszosz-követőknek, sőt a női kórus ellenpontjául - a szövegutalások kibontásával - a katonák férfikórusát is szerepelteti. Ám az előadás ezt a kétpólusosságot nem egyenlő erővel tükrözi, s a szertartást idéző részek jelentéktelenek maradnak. Igaz, hogy ma a rítust hordozó részletek megelevenítése a legnehezebb, hiszen ehhez találjuk a legkevesebb fogódzót a darab szövegében.

Euripidészt szokás az ókori triász legtragikusabb, s egyben a legpoétikusabb tagjának tekinteni. A lírai jelzőt azért kapta, mert a kórusművek szinte önálló betétként, versként élnek, csaknem széttörik a darabok drámai ívét. Ez különösen jellemzi a *Bakkhánsnők*et. Igen ám, de ezeket a verseket énekelték, táncolták, megelevenítették, tehát ezek a versszövegek jóval többek, komplexebb hatásúak voltak annál, mint amit mi ma a szövegekből ki tudunk olvasni. A kórus énekei tehát azok, amelyeket valamilyen módon leginkább újra kell teremtenie a mai színre alkalmazónak, ugyan-akkor ezeknél a részleteknél legnagyobb a félreértelmezéseknek, az ízlésbeli tévelygéseknek a veszélye is.

Ruszt nem az eksztázis külsődleges megelevenítését választja, ellenkezőleg, miközben a szöveg vad indulatokról szól, a kórus visszafogott, kimért mozdulatokat végez. Nem tudni, ebben a megoldásban mennyi a tudatos rendezői feszültségkeltő szándék és mennyi a ko-

reográfiai kényszerhelyzet, ami abból adódik, hogy táncosok és nem táncosok, színészek és statiszták nagyon eltérő mozgásképeségét kellett összehangolni. Akármelyik meggondolás is a meghatározó, a koreográfia szegényes és jellegtelen, az előadók lélektelenül hajtják végre az utasításokat. (Fel kell figyelniük arra, hogy Novák Ferencet az elmúlt évadban túlfoglalkoztatták színházaink!) Az egyéni tragédiák közösségi háttere, a szertartás megmutatása még illusztrációnak is alig nevezhető, az előadás belső egyensúlya felbomlik, így a kelletténél jobban felerősödik a Dionüszosz-Pentheusz konfliktus. Felerősödik, de nem tud egységes drámai ívet alkotni, hiszen a kórus nem ellenpontozza ezt a drámai vonalat, csupán meg-megszakítja annak kibontakozását. Ezért érződött ahogy az előadás legtöbb kritikus a egyöntetűen megjegyezte --- töredezettnek a produkció,

Már a Nemzeti Színház Oresztész-előadásán hogy csak magyar példát említsek - bebizonyosodott, hogy nem kell Euripidész valami kanonizált stílusegységben játszani, sőt a dráma felépítése, a jellemek különbözősége egyenesen szükségessé teszi az egyes figurák stiláris elkülönítését (gondoljunk az *Ores* - lésben a Hírnök, a Ft-ig harcos vagy Apollón szerepére!). Eppen ezért a Bakkhánsnőkben sem zavar, sőt helyen-ként dramaturgiai értékű a színészi alakítások stiláris különbözősége. Mindaddig, amíg a különbségek mögött átgondolt rendezői színészi tudatosság érződik (jó néhány alakításnál azonban csak a színészi-rendezői kényelmesség nyomait lehetett felfedezni!).

A tudatosság mindenekelőtt Dionüszosz és Pentheusz eltérő színészi megfogalmazásában érhető tetten. Trokán Péter tökéletes Dionüszosz. Megjelenésének, mozdulatainak, beszédének szépsége és a ridegséget, gögös fensőbbiséget, kicsinyes bosszúvágyat kifejező viselkedése feloldhatatlan ellentétben áll egymással, s ez az ellentét nemcsak a szerző istenekhez fűződő ellentmondásos viszonyát fejezi ki, hanem a mai ember ambivalenciáját is mindazzal szemben, amit Dionüszosz figurája áttételesen jelent. Ez a kétarcúság magyarázza azt is, hogyan kerül Pentheusz Dionüszosz vonzásába.

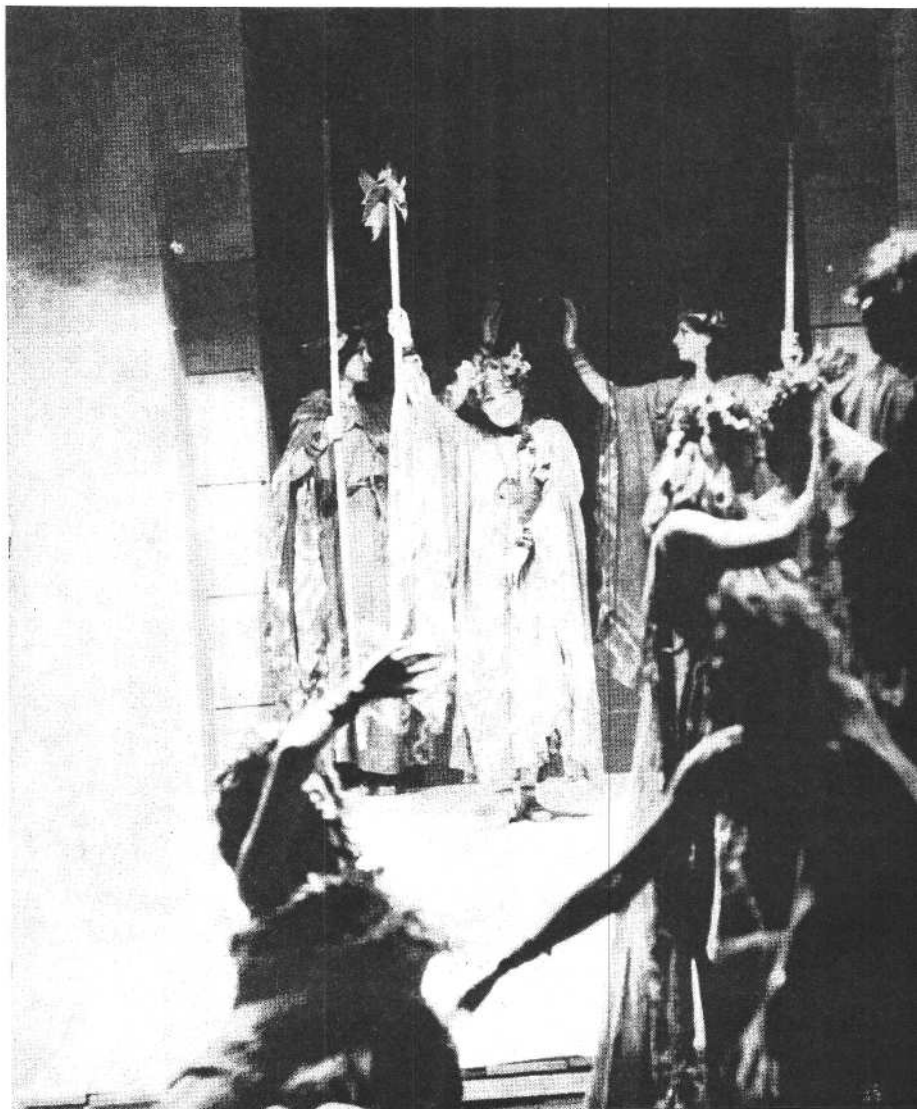
Pentheuszt Balkay Géza játssza sodró erővel, vad indulattal, ugyanakkor a figura fejlődését is érzékeltetve. A görög drámákban egyedülálló az a hatalmas

változás, amit ennek a figurának a darab során végig kell élnie. (Éppen ezért bortság statikus alakítást követelni a szerep alakítójától!) Balkay szép és élő dikciója, erőteljes mozgása egy lélektani folyamatot bemutató árnyaltabb színészi magatartással párosult. A határozott és erős Pentheusz már a Dionüszossal való első találkozásakor meginog: ezt Balkay úgy érzékelteti, hogy a parancsokat tartalmazó szövegében az „Idegen, nem vagy éppen csúnya alkatú sort éles váltással, cseppnyi irigységgel vegyes csodálattal mondja ki. A hangváltás mint kifejezőeszköz az előadás során egyre gyakoribbá válik, s ezzel pár-huzamosan a király egyre kapkodóbb, görcsösebb lesz, magatartását az egy-szer már kimondott szóhoz való ragaszkodás vezérli. Az a jelenet, amelyben Dionüszosz ráveszi Pentheuszt, hogy öltözzön női ruhába, illetve amikor a ki-

rály megjelenik álöltözetében, mindkét színész alakításának a csúcspontja. Balkay Pentheusza egyre erőteljesebbül keresi az ellenérveket, mintegy magát megnyugtató, Dionüszosz ajánlatával szemben, s beöltözve már feladja addigi önmagát, Dionüszosz manipulációja sikerült.

Szintén az alakokat fejlődésükben megmutatni akaró szerepmegközelítés tanúi lehetünk a két öreg, a vak Teiresziász és Théba volt uralkodója, Kadmosz alakítójánál, Kézdy Györgynél és Hetényi Pálnál. A fiatalok bakkhanáliájában az életbenmaradás, a közösséghez tartozás kényszerétől vezérelve - s egy kis kujonkodás céljából is - részt vevő öregeket a 'színészek komikus vonásokkal jellemzik, de közben a helyzet tragikumát is éreztetik. Amikor a tragédia bekövetkezik, s Agaué szemét fel kell nyitniuk, alakításuknak egyértelműen

Agaué (Töröcsik Mari) a Bakkhánsnőkben (Iklády László felvételei)





Jelenet Arisztophanész: Acharnebeliek című komédiájából (Athéni Művész Színház)

tragikusra kéne hangolódnia, ezzel a váltással jórészt adósak maradnak a színészek.

Az előadás legmeggrázóbb része a befejezés - Törőcsik Mari jóvoltából. A színésznő az előadás nagy részében csupán a Dionüszoszt követő nők élén jelenik meg időnként a színen. Ám amikor elbeszéli Pentheusz megölését, illetve amikor Kadmosz öntudatra ébreszti lányát, Agauét, s az elsiratja a fiát, felizzik az előadás, s egyszeriben feltárulnak a dráma tragikus mélységei. Törőcsik Mari néhány percben egymaga képes megteremteni az előadásnak addig hiányzó második, rituális vonulatát. Az ő megszólalásakor elfelejtjük, hogy Devecseri Gábor mives fordítása színpadról alig elmondható, nem kell a keresetten bonyolult szórendű mondatok értelmén töprengeni, magával ragad a színésznő fájdalma, szenvedélye, színészi őszintesége és ereje.

A színészek által megteremtett élő pillanatokat két külső tényező jelentősen

befolyásolja. A díszlet és a zene. Csikós Attila díszlete mindenestül elhibázott, klasszicizáló, jellegtelen munka; csak arra jó, hogy a kastély eredeti architektúráját eltakarja. Minden olyan próbálkozás, amely az antik színház illúzió-ját, az antikvitást kívánja hangsúlyozni, hamis megoldás. Inkább a tér, a látvány stílusától lehet a klasszikusok mai környezetét megteremteni. Ugyanakkor a Pink Floyd együttes zenéje jól illeszkedik az előadáshoz. Az eredeti görög zenéről nem sok ismeretünk van, éppen ezért ez a nem a slágerekből válogatott, elektronikus hangzású, semleges, mégis ismerős világú zene effektusaival úgy értelmezi a cselekményt, hogy érzelmileg kapcsolatot teremt a dráma és a mai néző között.

Végezetül a közönségről. Tudomásul kell venni, hogy az iskolai képzés fogyatékosai, a színházi műsorpolitika hiányosságai következtében a görög drámák befogadása az átlagosnál nagyobb szellemi igénybevételt jelent a nézőknek.

Nehéz egyszeri hallásra eligazodni a mitológia, a cselekmény sok szereplője, utalása között. Ezért alapkövetelmény, hogy jó akusztikájú, hangosítást nem igénylő térben játsszák e műveket, hogy legalább a szöveg jusson el a közönséghez. Persze pontosan értelmezett, élményt adó előadáson belül.

Acharnebeliek

Az idei szófiai Nemzetek Színháza fesztiválon találkoztam először az athéni Művész Színházzal, a Teatro Technisszel, amely 1942-ben a német megszállás elleni szellemi ellenállás jegyében alakult. Alapítója s máig művészeti vezetője Karolos Koun. A színház műsorát hármas szándék alakítja: a huszadik századi világirodalom drámatermésének bemutatása, a modern hazai szerzők műveinek színpadra segítése és a klasszikus hagyomány ápolása. A görög közönség e színház előadásain ismerhette meg Williams, Miller, Albee, Brecht, Weiss, Lorca, Frisch, Pinter, Beckett, Ionesco, Genet, Arabal, Gombrowicz, Rózewicz, Botho Straus műveit, ugyanakkor repertoárján van a klasszikus görög szerzők csaknem valamennyi fennmaradt alkotása. A világszerte színház számos nemzetközi fesztiválon képviselte a görög színházművészetet, s Európa majd minden országában megfordult.

Szófiában Arisztophanész *Acharnebeliekjét* mutatták be. Ez nemcsak a szerző első ismert műve, hanem az első teljes egészében fennmaradt görög komédia is. A témája, csakúgy, mint a legtöbb Arisztophanész-műé, a háború és a béke. A darab főhőse, az athéni Dikaiopolisz a peloponnészoszi háborúban különbéket köt Spártával, s ezzel kihívja maga ellen az Athén-közeli acharnebeliek nacionalizmustól fűtött haragját. A földműveléssel és kereskedéssel foglalkozó Dikaiopolisz leszereli az ellene acsarkodókat, bebizonyítja, hogy nem hazaáruló, meggyőzi ellenfeleit a béke előnyeiről, s közösen teszik csúffá a háborúpártiakat és vezérüket Lamakhoszt. A darab tele van a korabeli athéni viszonyokra utaló részletekkel, nemcsak politikai csipkelődésekkel, hanem irodalmiakkal is, az egyik főszereplő például Euripidész, akit az Aiszkhüloszt istenítő Arisztophanész állandóan kigúnyol, szövegeit kifordítja értelmükből.

A Művész Színház előadása természetesen nem sokat törődik a filologizálással. Élő, mai utalásokkal teli, verbő komédiát játszik. A csupasz színpadon

néhány variálható dobogó és könnyen elhúzható függöny osztja fel tetszés szerint a teret, s teremt színhelyeket a különböző jeleneteknek. Színes, foltokkal ékes ruhákban, erősen túlzó, karikírozó félmaszkokban játszanak a színészek, legtöbbször a nyílt színen öltöznek át. Egy színész több szerepet is játszik, a nőket is férfiak alakítják. A komédiázásban szélsőséges eszközöket is használnak, a bábozás, a drasztikum, a fekete humor, a groteszk tánc, a mai, leginkább folklórihletésű zene jól megfér egymással. Az egészet egyfajta népi naivitás jellemzi. Mintha naiv művészek faragásai vagy festményei elevenednének meg s szemtelenednének el. Ezek a figurák rácsodálkoznak a világra, mintha nem értenének belőle semmit sem, de közben kikacsintva az álarcuk mögül, a nézőkkel együtt kacagják ki ezt a rettenetes világot.

Oreszteia

Másodszor Epidauroszban láttam a Művész Színház előadását. Abban az epidaurosz színházban, amely máig az egyik legépebben maradt és legnagyobb ókori teátrum, turisták zarándokhelye s nyaranta működő színház. Az időszámítás előtti negyedik század végén épült tizennégyezer személyes színház önmagában is lenyűgöző hatású, s akit csak egy kicsit is megérintett a színház varázsa, az megilletődve csodálja a funkcionalizmus és szépség e színházépítészeti remekét. Az egyáltalán nem monumentális, inkább intimnek ható amphitheatrum harmonikusan illeszkedik egy dombhajlatba, s a szkéné romjai mögött hatalmas fák, a távolban szelíd, majd egyre vadabb hegyek koszorúja zárja le a látóhatárt. Természet és építészet nagyszerű összhangja teszi meghitté és ünnepélyessé a helyet.

Ebben a környezetben láttam Aischülosz *Oreszteiáját* szünet nélküli, alig több mint háromórás előadásban. A Művész Színház repertoárján szerepel az előadás, tehát nem két hét alatt szabadtérre készült produkcióról van szó!

Az orkesztrát lejtős színpaddal fedték, a szkéné helyén magas, változtatható helyzetű, sima deszkafal áll, amely hol tömör fal, hol a мүкénéi vár híres kapuja, hol templomszentély jelzésére szolgál. Néhány keskeny lóca az orkesztrán a kórus ülőhelye, s a színpadon baloldalt hátul látható az egyetlen idegennek tűnő elem: egy kétágú létra, alatta bádog-hordó.

Az ötven szereplő a színházat körül-

vevő fák közül egy csapatban, fekete alapruhában vonul a díszletek mögé, hangsúlyozva, hogy színjelölést, szertartást celebrálnak. Elfoglalja helyét a lócákon a kórus, és alátrához megy, de nem mászik fel, csak a második fokára lép az Or. Vár. Aztán valami fantaszikus belső intenzitással, ugyanakkor természetes hangon, minden deklamálást számúzve mondani kezdi a tragédia kezdő szavait a színész. Amikor az Or meglátja a jó hírt jelentő lángjelet, a színész fémkalapácsával döngöteni kezdi a hordót. Zeng a mély harangzúgást idéző hang, amelybe azonban magasabb, bántó, fémes felhangok keverednek, akusztikusan egyszerre jelezve azt az örömet és félelmet, ami már a tragédia első percében eltölti az őrt és a kórust.

A következőkben a kórus a főszereplő. Már az Acharneliéknél feltűnt, hogy Koun, a rendező milyen artisztikusan mozgatja a szereplőket, s főleg a kórust. Ez ebben az előadásban lenyűgözően tökéletes volt. Mintha vázaképek sorát látná az ember. Allóképeket, amelyek alig észrevehetően úsznak át egymásba. Minden egyes kórustag egyénített mozgásrendszerrel vesz részt a kompozíciókban, amelyek lényegében szimmetrikusak. Am a szimmetria soha egyetlen pillanatra sem jön létre ténylegesen. Ez a soha létre nem jövő, egy-egy ponton mindig megbontott szimmetria és harmónia képi feszültséget teremt a színpadon. A feszültséget tovább fokozza és állandóan fenntartja a mozgás jellege. Az állóképeknek ható egyes képkompozíciókban, az érzelemgazdag, indulattal teli szövegek alatt a színészek bosszú másodpercekig, percekig mozdulatlanok, hogy aztán lassan pozíciót, mozdulatot változtassanak, s egy újabb állóképbe merüljenek. Ebben a színpadi konstrukcióban a szöveg és a látvány, illetve a mozdulatlanság és a mozgás között rop-

pant erők feszülnek, a színpadot majd szétroppantja ez a feszültség. Ettől egyszerűbben főszereplővé, az előadás meghatározó elemévé válik a máskor és máshol oly nehezen kezelhetőnek vélt kórus.

A főszerepeket játszó színészek játékára szintén jellemző, hogy a görög képzőművészet ihlette a mozgásrendszerüket, illetve hogy a szövegmondás természetessége, mai indulata és a mozgás között náluk is ellentét van. Ebben az előadásban semmivel sem kevésbé érdeklődik meg a halált Agamemnon, mint gyilkosai, Klütaimnésztra és Aigiszthosz. Irodalmárok és történészek kimutatták az *Oreszteia* politikai gyökereit, azt az utalásrendszert, amelynek segítségével a szerző a trójai háború korabeli eseményekkel a maga korának háborúiról, társadalmi-politikai feszültségeiről áttételesen szövegezt. Az első részben nemcsak Klütaimnésztra, hanem a sok emberáldozatot követelő, a saját gazdasági érdekeit szolgáló háború vezére, Agamemnon is merev mozgású, majdhogynem elidegenített figura. Mellesleg gyönyörű és jelképes tartalmú az a kép, ahogy a sötétbarna színpadon vörös kendőket terítenek a palotába, a halálba induló Agamemnon elé.

A rendező a királyi pár szinte bábmezevű jellemzésével szemben Kasszandrát, az ártatlanul elhurcolt és meggyilkolt trójai lányt természetes emberi mozdulatokkal ábrázoltatta. A sorsát önként vállaló lány monológja után tört ki a csaknem zsúfolt nézőtéren az első nyílt-színi taps. Ekkor még azt hittem, a kitűnő színészi teljesítménynek szól az ováció. Am amikor másodszor is nyílt-színi taps és örömjongás szakította meg a játékot, akkor kiderült, másról van szó. Másodszor ugyanis akkor tapsolt a zömmel görög ajkú közönség, amikor Oresztesz megöli Aigiszthoszt, a trónbitorló

Kórus az Oreszteiából (Athéni Művész Színház)



zarnokot. Ekkor megértettem, hogy ennek a közönségnek ma is élő műveltség-kincse a görög mitológia, nyilván nem a vallási tartalmával, inkább a meseivel. A nézők úgy fogadták Oresztész tettét, mint egy mesebeli igazságszolgáltatást.

Az alighanem az eddigiekből is kitűnt, hogy a rendező stilizált előadást hozott létre. A stilizáltság legmagasabb fokát a harmadik részben valósította meg. Egyetlen képbe sűrítette az *Eumeniszek* több helyszínét. A háttérben a deszkafalból alkotott oszlopok között, mint egy szentély szobrai tűnnek elő, sejtelmesen megvilágítva, bal oldalon Apollón, jobb oldalon Pallasz Athéné. Középen, kettejük között, alulról megvilágítva jelenik meg Klütaimnésztra szelleme. Oresztész csaknem az egész harmadik részben egy helyben áll, nem vándorol Delphi és Athén között. Róla, de rajta kívül folyik a harc Apollón, az erünniszek és Athéné között (mintha megelevenedve látnám Bécsy Tamás kétszintes drámamodell-példáját!). A fúriák, az erünniszek groteszk, szagatott, félbemaradt mozdulatokkal „üzik-gyötrik” Oresztészt, de még csak a közelébe sem mennek. Egy-másra vonatkoznak a térben külön-külön megjelenített, ám a nézőben együtt ható részletek. A színészek fehér fél-maszkot viselnek, amelyek magukon viselik a színészek egyéni vonásait, mégis a figurákat elidegenítik. Kasszandra és Oresztész a színpadról való végső távozásukkor egy pillanatra a közönséggel szembeállva leveszik a maszkjukat, s a színészek civil énjüket megmutatva távoznak. Ugyanígy vetik le maszkjukat a harmadik rész végén a kar tagjai, ami-kor Athéné utasítására erünniszekből eumeniszek, az athéniek óvó-védői lesznek.

Az előadás természetesen minden elektronikus erősítés nélkül folyik, a színészek természetes hangon beszélnek, s minden szó és hang tökéletesen érthető. A zene több rétegű, hangszalagról néhány hangszerre írt, mai hangzású kamarazene szól, amely hol önmagában, hol a szintén hangszalagra felvett éneklő kórusal együtt, hol a színpadi kórus élő megszólalása, éneke alá játszott kíséretként hangzik föl.

Euripidész: Bakkhánsnők (Zichy-kastély)

Fordította: Devecseri Gábor. Koreográfia: Novák Ferenc. Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Schäffer Judit. Rendezte: Ruszt József.

Szereplők: Trokán Péter, Balkay Géza, Töröcsik Mari, Hetényi Pál, Kézdy György, Tóth Eva, Sára Bernadette, Falvay Klára, Farády István, Mihály Pál, Vándorfi László.

KÖHÁTI ZSOLT

Egervári esték

Nyolcadik esztendeje, hogy a Zala megyei Egervár barokk kastélyának udvarán színielőadások zajlanak nyaranta. A sokszor változó rendezői és színészgárda ellenére valahogyan állandónak mutatkozott évről évre a makacs törekvés: értékes művekkel, vállalkozásokkal hódítani közönséget. Bebizonyítva, hogy a pihenés, szórakozás évszakától nem idegen a meggondolkodtató, tartalmilag-formailag újszerű törekvéseket is kifejező szabadtéri előadás.

Idén két teljesen eltérő stílus jelentkezett Egervár színpadán. A Merő Béla rendezte Goldoni-előadás, *A kávéház* túlnyomórészt a hagyományosan realista színház megnyilatkozása volt; Ruszt József pedig nem félt nyelvi-stiláris kísérletezés, megújítás lehetőségeként aknázni ki az ilyesmire általában alkalmatlannak hitt szabadtéri kereteket. Nem félt közönségevel céljából hasznosítani Paul Foster kegyetlenül nehéz drámájának, a *Tom Paine*-nek az elővételét. Vállalkozása egyszersmind társulatépítő akció volt: a *Tom Paine*-előadás fiatal művészei ősztől az újonnan létrehozott zalaegerszegi társulatban játszanak (egyebek közt épp a *Tom Paine* közsínházi változatában). Ismerkedhetett tehát a leendő közönség a városba szerződött művészekkel, a Ruszt válogatta együttes megönnön erőviszonyairól kaphatott tanulmányos helyzetjelentést.

S bocsássuk előre: mindkét teljesítmény - a maga nemében - meggyőző, sikeres volt; egyik a másikának a létjogosultságát nem vonta kétségbe. Merő Béla rendezése: jó munka. A Ruszt-féle *Tom Paine* azonban - nyári játékoknál szokatlan módon - színházművészetünk továbbfejlődését szolgáló, igen jelentős tett.

Cselekedjünk-e jól szabad időnkben?

A kávéház egervári előadásán (1982. július 16-án) az első rész végén rekedten kiabálja a néző arcába Ridolfo: „A legtöbben kártyázással vagy emberszólással ütök el a szabad idejüket. Én, ha módom van rá, arra fordítom, hogy jól tegyek.

Tehát a derék kávévilágosan érzi -

s érezteti - már ekkor: bizony, kínkeserves dolog jól cselekedni embertársainkkal, anélkül, hogy a legkülönfélébb gyanúba ne keverednénk. S az önzetlenség ráadásul néha még sokba is kerül. Ridolfónk is már csak némiképp megtollasodva, önálló „vállalkozóként”, az általa tisztességesnek vélt 5%-os haszonkulcs alkalmazásával engedheti meg magának a szeleburdi Eugenio pátyolgatását (le-róva tartozását ily módon a fiatalember édesapjának, aki jó gazdája volt annak idején); az Eugenióknak hiába kihozott kávék ára maga nem lebecsülendő. (Kár, hogy a kávé áremelése csak később következett be: pompás hatáselem veszett el ily módon.)

Igen, az emberek nem fogadják szívesen, ha „csak úgy”, „puszta szeretetből” jól tesznek velük, főként, ha az irántuk mutatott jóindulatnak nem látják okát, még inkább, ha nem tudják azonnal viszonozni. Nemezszer akár erőszakra is szükség van ahhoz, hogy a jól elfogadtassuk (ez aztán a mindenkori politika fogas kérdése). Így volt ez 1750-ben, Velencében, s így van ma is. Erről szól az egervári előadás, melynek befejezése rendezői telitalálat; a félidőnél kizengedett gondolat továbbfejlesztése, kesernyés-mai „megcsavarása”. Don Marziót, a darab minden lében kanál intrikus hőst jól elagyabugyalják a szereplők, fölborogatva a kávéház székeit. A világítás fokozatosan kihuny, két székkupac éktelenkedik középen. Az egyikből Don Marzio - Sinkó László - gabalyodik elő. Ferde testtartásba tornázza föl magát, valami-féle marionettpózba merevedik. Tubákat szippant; tüsszent. S máris vissza-nyeri régi magabiztosságát. Fapofával fordul a másik székkupac irányába; ott Ridolfo Hollósi Frigyes - hever, jótéteményeitől kimerülten. - Kávét! - böki oda nyeglén Don Marzio, és Ridolfo máris kászálódik, hogy eleget tegyen a vendég parancsának. Mert a Don Marzióknak az a sorsuk, hogy intrikáikkal föl-borogatják a világ (amúgy sem túlságosan szilárd) rendjét, amelyet aztán a Ridolfo-félék lankadatlan (bár esetleg fog-csikorgató) hittel és buzgalommal meg-próbálnak helyreállítani, netán: megjobbítani. S a Don Marziók mindig - egy bizonyos tekintetben legalább - parancsol-hatnak a Ridolfóknak; „kedves vendég” megszólítás dukál nekik a Nagy Kávé-házban, ahonnét nem lehet őket (tartósan) kipenderíteni. Legfeljebb az általuk használt csészét súrolják a szokottnál is gondosabban a Ridolfo típusúak.