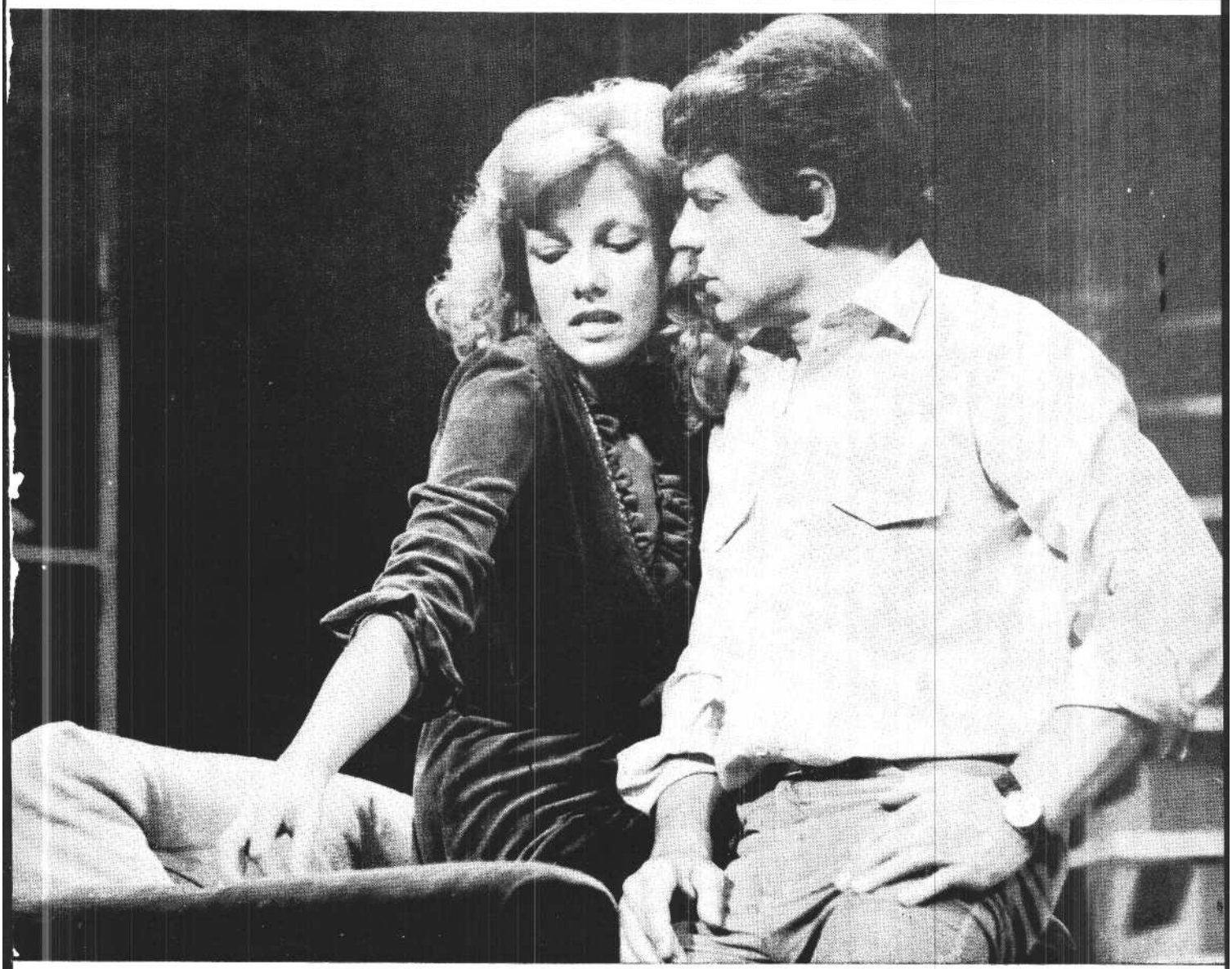
SZÍNHÁZ



Szántó Judit: Dúr téma, mollban • György Péter: A tehetetlen néző esete • Kiss Eszter: Drámai regény – epikus színház • Ézsiás Erzsébet: Egy farsangi éj komédiája Mihályi Gábor: Bordélyház és kolostor • Nánay István: Utak a közönséghez • Pályi András: Napló színészekről Horgas Béla: Éjnek éjjele (dráma)

1983
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1982. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223. A
kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

82.0088 Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136)

A borítón:
Piros Ildikó és Sztankay István Szakonyi Károly: Holdtölte című színművében (Madách Kamaraszínház) (MTI-foto - Ilovszky Béla felv.)

A hátsó borítón:
Csiszár Imre díszlete A túsz című Behan-dráma szegedi előadásához (Hernádi Oszkár felv.)

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
Dúr téma, mollban (1)

GYÖRGY PÉTER
A tehetetlen néző esete (3)

KISS ESZTER
Drámai regény - epikus színház (6)

CSÍK ISTVÁN
Berzsián és Dideki (9)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Egy farsangi éj komédiája (10)

MIHÁLYI GÁBOR
Bordélyház és kolostor (12)

NÁNAY ISTVÁN
Utak a közönséghez (16)

HAVAS FANNY
Kedélytelen komédiázás (19)

VASS ZSUZSA
Két veszprémi bemutató (21)

SOMLYAI JÁNOS
Vendégrendezés és vendégjáték (24)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Szerencsés találkozás (27)

FORRAY KATALIN
A Turbin család karácsonya (29)

RÓNA KATALIN
Merre tart a Népszínház? (31)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (34)

világszínház

FÖLDES ANNA
Johann Faustustól - Tinkáig (37)

PÓR ANNA
Franciák a Játékszínben (44)

szemle

ANTAL GÁBOR
Szubjektív jegyzetek Gobbi Hilda könyvéről (46)

drámamelléklet

HORGAS BÉLA: **Éjnek éjjele**

SZÁNTÓ JUDIT

Dúr téma, mollban

A Holdtölte
a Madách Kamaraszínházban

A kétszemélyes kamaradrámát azért találták ki, hogy időtartama révén a közönség számára is átélhetővé tegye az igazság pillanatát: azt, amelyben két ember egymásra néz és eldönti, hogy elválik egymástól avagy képes-e, illetve kénytelen-e együtt maradni. Itt természetesen a férfi és nő között játszódó válfajra gondolok (bár valahol nyilván már megszületett az azonos neműek szerelmi konfrontációjának intim műfaja is). Mert persze vannak egyéb kétszereplős művek is, például olyanok, amelyek hóhért és áldozatot állítanak szembe (kínálkozó példa Ghelderode *Escurialja* vagy Pinter *Ételliftje),* de ez a típus most távol esik témánktól, hiszen e cikk apropójául a klasszikus kétszereplős drámának legújabb képviselője, Szakonyi Károly *Hold-tó/te* című műve szolgál.

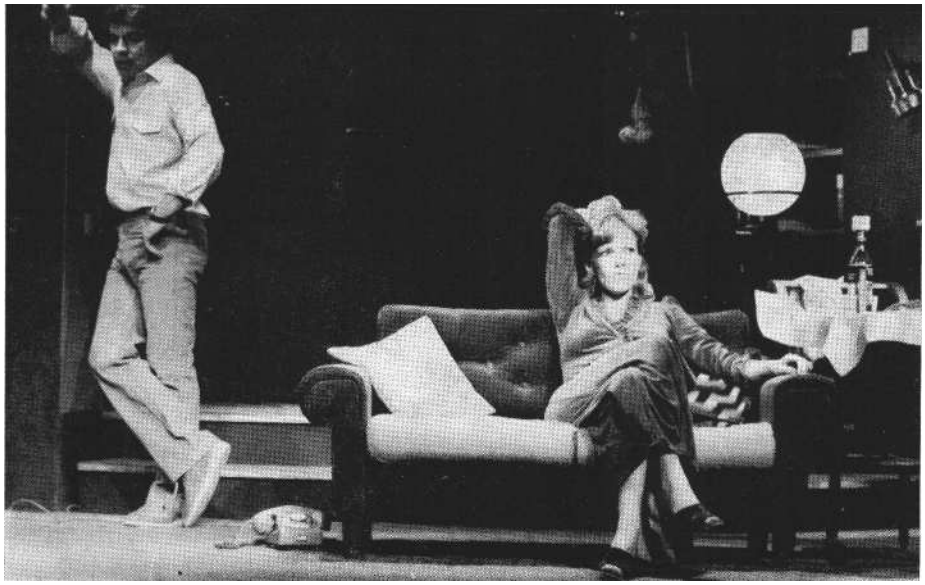
A műfajt - tudjuk - kedveli a bulvár is, és e vonzalom jó néhány jeles mesterségbeli tudással megírt, joggal sikeres művet is termett. Nem kell szégyenkezniök azoknak, akik annak idején könnyes derűvel élvezték Niccodemi *Hajnalban, délben, este* című művét, Jan de Hartog *Családi* ágyát *vagy* William Gibson *Libikókáját;* csupán egy-két generáció ízlésváltozásait s nem mélyreható szemléleti módosulásokat tükröznek ehhez képest az olyan újmódi sikerek, mint Bernard Slade rekorddöntögető játéka, *a Jövőre veled ugyanitt,* vagy az olyan álcázott kétszereplős darab, mint Neil Simontól *A 88. utca foglya.* (Hiszen a legtöbb kétszereplős darab nem nélkülözheti a mellékszereplőket, *akár* tény-leges fizikai valójukban, esetleg csak hangjuk révén találkozunk velük, *akár* telefonon avatkoznak be a színpadon zajló drámába.) A különbség: valamivel kevesebb érzelmesség vagy épp érzelgősség, több erotika, hegyesebb, poentírozottabb, esetleg ironikusabb dialógus. A lényeg azonos: korábban is, ma is a közélettől leválasztott magánélet mini-drámái bontakoznak ki, még akkor is, ha a hitelesség kedvéért a szerző néhány ügyes konkrét utalással időben-térben szituálja a cselekményt.

A fentiekben importcikkekről esett szó. A magyar drámaírók, mint köztudott, ügyetlenül művelik a bulvárt; nálunk a színpad mindig sokkal fontosabb-nak tűnt, semhogy magánügyek taglalására vesztegessék lehetőségeit. (Meg az-tán: a mi történelmünk aligha kedvezett a függetleníthető magánéletről szőtt illúzióknak.) A mi szerzőinket mindig is a közérdekű, nyilvános igazságok pillanatai izgatták, és világképükben, a házasság, a szerelem olyan közegek, melyek-ben ezek a pillanatok a legkedvezőbb feltételek között szikrázhatnak fel. Olyan emberi kapcsolatokról van szó, melyek természetüknél fogva a legmélyebbek és legtotálisabbak, amelyekben a legtökéletesebb az őszinteség, a kitárulkozás, és ugyanakkor a legkimunkáltabb a védekezési, rejtőzködési ösztön, hiszen az egyéni szuverenitást ebben a kötésben fenyegeti a legnagyobb veszély. És mivel a szerelem, a házasság egyszersmind hadüzenet a halandóságnak és szövetség a külvilág támadásai, egyetlen ember számára túl primer, túl heves ingerei ellen, ez a kapcsolat - ilyen irányban érdeklődő író kezén - mindennél alkalmasabb lehet rá, hogy mikrokozmoszában kirajzolódjanak az adott környezet, az adott társadalmi valóság legfőbb erővonalai.

Mindez persze nem magyar találmány, hisz bőséggel sorolhatnánk világirodalmi példákat is. Épp most látható Buda-pesten egy ismét csak álcázott duett, Strindberg (valójában háromszereplős) *Júlia kisasszonya,* amely egy társadalmi hierarchia által a megfelelő figurákból kiváltott pszichológiai torzulásokat ütközteti és fokozza tragédiáig; jól emlékszünk Albee (ugyancsak álcázottan kétszemélyes) *Nem félünk a farkastól* című művére, amely egy túlszilárdult, megkövesedett sikerelvű társadalmi berendezkedésnek az emberi kapcsolatokra gyakorolt hatását mutatja be komplex, közvetett utakon; ismerjük Pinter *Szeretőjét,* amely az élethazugságok és életszerepek útvesztőjébe gabalyítja két hősét, a derűs befejezés ellenére is mély keserűséggel; vagy itt van az *Ó, azok a szép napok.,* amely szerzője kozmikus pesszimizmusát már úgy tükrözteti, hogy az egymástól még méternyi távolságban sem elő pár még csak érinteni sem bírja egymást. A lista hiányos és a megfogalmazások persze szimplifikáltak; de általuk csupán azt kívántam kiemelni, hogy a magas irodalmi értékű négykezesek szerzőinek körül-belül ugyanannyit kell tudniok az emberi kapcsolatok öntörvényű dzsungeléről, mint a környező valóság törvényszerűségeiről s azok rejtett beszivárgási módjairól a legintimebb kötésekbe.

A szóban forgó drámatípus az utóbbi évtizedekben nálunk is termett igen sikeres műveket. Nem annyira Karinthy Ferenc híres *Dunakanyarjára* gondolok; ez, a hozzá kapcsolt *Bösendorferrel* egyetem-ben, inkább színvonalas irodalmi eszközökkel megformált szórakoztató darab. Többet árul el a műfaj mélyebb lehetőségeiről a *Gellérthegyi álmok,* vagy Hubay Miklós kitűnő *Késdobálókja.* Mindamellett látni kell, hogy itt az írók bizonyos értelemben megkönnyítették a maguk számára a feladatot; vagy inkább a súlyos történelem könnyítette meg számukra, hiszen mind a nyilas téboly sokszoros halálveszélytől terhes, mindent és mindenkit megmérő időszaka, mind az 1956 októberét követő nagy belső erőpróbák a legvékonyabb, legvérszegényebb emberi kapcsolatokba is meghatározó módon szóltak bele,' és a magán-- és közélet közötti kapcsolatot másként, mint direkt eszközökkel meg se lehetett volna ragadni. Ennek a történelmi kihívásnak mindkét író magas szinten, irodalmi és egyszersmind dokumentumértékű szövegekkel felelt meg, és az olvasóban, nézőben semmiféle hiányérzetet nem kelt az a tény, hogy hőseik emberi személyiségéről kevesebb információt kap, mint a konfrontációjukat meghatározó történelmi tényezőkről - ebben a konstellációban ugyanis ezek a tényezők játsszák a főszerepet, akárcsak például Zorin ugyancsak nagy sikerű *Varsói* melódiájában, ahol a személyi kultusz egy súlyos, emberellenes megnyilatkozása emeli drámaivá, típus-értékűvé két amúgy nem túl jelentős emberke sorsát. Ilyen esetekben amúgy is segítségül jön a színház, a játék órái során körüljárhatóvá váló színészi egyéniségek, amelyek kitöltik az individualitás réseit, és emberi hitellel ruházzák fel a lezajló történelmi drámákat.

Szakonyi Károly bonyolultabb feladatnak vágott neki, mert egy csendes, szakaszait tekintve békésen egymásba kapcsolódó, de ugyanakkor mégis ellentmondásokkal terhelt időszakból próbálta kihasítani a maga emberpárjának privát purgatóriumát. Típusában tehát hasonló vállalkozásról van szó, mint, mondjuk, Albee vagy Pinter esetében, s ezt a típust Beckett viszi el a maga legvégső konzekvenciáiig. Ezeknek a daraboknak filozófiájuk van, amellyel - egészében vagy



Sztankay István és Piros Ildikó Szakonyi Károly: Holdtölte című színművében (Madách **Kamaraszínház) (MTI-foto - Ilovszky Béla felv.)**

részleteiben - nem kell egyetérteni, de az alighanem bizonyos, hogy rangjukat ez a nyugtalanságában, meggyötörtségében is kerek filozófia adja meg. Ilyenkor nem segítenek a történelmi kataklizmák, a külső valóság - drámaírói szempontból - szerencsés beavatkozásai. Ilyenkor a képet az írónak kell elrendeznie és értelmeznie.

Engedtessék meg még egy kitérő. Fut most Budapesten egy másik, ugyancsak mai témájú kétszereplős darab is, Alekszandr Gelman *Magasfeszültsége.* Ez a mű par excellence közéleti; a népszerű szovjet szerző mintha eddigi vállalkozásai-nak megfordítottjával próbálkozott volna. Ha eddig - az *Egy ülés jegyzőkönyvében, a Visszajelzésben - a* termelési drámát akarta humanizálni, most a privát drámát akarja „termelésiesíteni", sajnos kevesebb sikerrel. Ez a darab, rokonaihoz hasonlóan, szintén az igazság pillanatára fut ki: a férj elvtelen karrierizmusa miatt a feleség végül úgy dönt, hogy nem élhetnek tovább együtt. Ez azonban így csak tétel marad. A házastársak közéleti magatartása természetesen visszahat a privát együttélésre, de sokkal közvetettebb, lassúbb sodrású csatornákon. A férj amellett, hogy építésvezetőnek lelketlen, karrierista, sikerhajhász, még lehet kitűnő szerető, színvonalas szellemi partner, jóvágású, népszerű társaságbeli figura, az asszony főztjének lelkes érté-kelője, közös programok és vállalkozások ügyes szervezője, az asszony családjának előzékeny, megbecsült rokona avagy mindennek az ellenkezője, s ha esetleg egy végső döntésben egyetlen tényező - netán épp a közéleti funkció - játssza is a főszerepet, előkészítésében, megérlelődésében mindezek a motívumok összejátszanak. A feleség kemény, elvszerű ítélete így csak afféle, az írói mondanivalót funkcionálisan szolgáló ellensematizmus. A „virtigli" sematizmus idején a férj, az apa akkor járt volna el mintaszerűen, ha a terv teljesítéséért családi boldogságát, akár fia egészségét is feláldozza, és negatív hős lett volna a munkateljesítmény elsőbbrendűségét nem méltányoló feleség; most a terv csak holt betűk és számok halmaza az emberi értékekhez képest. Csak természetes, hogy ez a rokonszenves, az átélhető mondanivaló (és Gelman „termelési" drámáiban épp ez a mondanivaló ölt jó művészi színvonalon testet), de ebben a privát drámában hatását lerontja a korábbról túl jól ismert eszközök lényegbeli azonossága.

Szakonyi Károly óvakodott az ilyen direktségtől, tételszerűségtől. Jó érzékkel, de egyben túlságosan is. Mert ez az óvatosság a gyökere annak a ki nem elégítő hatásnak, melyet *a Holdtölte* kelt. Szakonyi - akárcsak Hubay-Vas István musicaldrámájának, az Egy *szerelem három éjszakájának* Sándora - „szelíd költő", s ez ha költőnél nem is, de drámaíró-nál időnként problémát okoz. Igaz, nem volt mindig ilyen szelíd; *az Életem, Zsóka, az Adáshiba,* de még a *Hongkongi paróka is* szerencsésen vetítették ki azt a belső feszültséget, amely az író valószínűleg alkati lágysága, békés humanizmusa és az általa elítélt jelenségek iránti indulata között fennállt. Aztán hosszú hallgatás következett, talán a belső küzdelemnek be nem avatottak előtt ismeretlen évei. Mindenesetre a hallgatást végül megtörő Holdtöltében a feszültség-nek már kevés a nyoma. Erőteljesen dúr téma kel életre következetesen mollra hangszerelve. Szakonyi ugyanis egy mai házasság kapcsán (nem ürügyén persze, hiszen elsőrendűen valóban az emberi viszonylatok érdeklik) arról akar szólni, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának magyar társadalmi viszonyai közepette hogyan alakul két átlagos-tipikus értelmiségi házassági kapcsolata. Vagyis amennyit Albee az amerikai, Pinter az angol társadalomról, Beckett az egész emberiségről el akar mondani, annyit kíván közölni Szakonyi is - elvégre nem bulvárjátékra adta a fejét - a mai magyar társadalomról, egy a saját lakásába zárt emberpár megkerülhetetlen konfrontációjának tükrében. Ebből azonban csak valami meghatározatlan rossz közérzet szűrődik le; annyi érződik, hogy nem lehet problémátlan az a társadalmi közeg, ahonnan Sándor és Ágnes esténként neurózisokkal megpakolva otthonukba térnek. De ez a homályos rossz közérzet lírai effektus - drámához kevés.

Megjegyzendő: egyáltalán nem a konkrét utalásokat keveslem. Ezekből ugyan valóban kevés van (Sándor utalása apjának ötvenes évekbeli letartóztatására, az öröklött rettegés-, hazugság- meg gyűlöletgénekre, bevallott érdektelensége a külpolitika iránt, egy lengyel élmény kapcsán hivatkozás a nemzeti érzés kontinuitásának hiányaira), de még kevesebb is elég lenne, annál is inkább, mert ezek az utalások nem mennek át a darab szövetébe. Szó sincs tehát holmi csiklandós leleplezések, keménykedő kritikai oldalvágások számonkéréséről - ez nem az a műfaj. Itt mindenekelőtt az embereknek, a két embernek, férjnek és feleségnek kellene magukban hordoznia e közérzet eredőit és kihatásait, őket kellene sokkal markánsabban a mai kor típusértékű megélőivé formálni. Ehhez persze az írónak véleményt, sőt, netán ítéletet alkotnia róluk. De ha Sándort és Ágnest jellemezni próbálnánk - vajmi keveset tudnánk róluk mondani, s félő, hogy ez a kevés is inkább Sztankay István és Piros Ildikó színészi lényére lenne jellemző. Még a *Gellérthegyi* álmokból s az Albee-darabból ismert motívumot: hogy e házaspárnak állítólag rég kimunkált, ön-és egymást gyötrő s ugyanakkor szellemet próbáló rituális meccsei lennének, ezt is csak becsületszóra hisszük el; a darabból kirajzolódó szellemi profiljuk nem sok ilyen jellegű munícióval kecsegtet.

„Hol rontjuk el?" - kérdezte címé-ben az egyik kritika. Mármint a házasságot. Őszintén szólva ez a téma, amennyire érdekel a Nők Lapja riportjaiban, a szociológiai tanulmányokban vagy a statisztikai közleményekben, annyira nem érdekel a színpadon. Lényegében azért rontjuk el, amit Karinthy Frigyes már minden időkre klasszikusan megfogalmazott: mert különneműek vagyunk, mást-mást akarunk: a férfi a nőt, a nő a férfit. De azért másképp rontjuk el ma, mint tíz, húsz, száz vagy ötszáz évvel ezelőtt.

Ez érdekelne, s nem az, ami Szakonyi színpadán oly nagy terjedelmet foglal el: járt-e Ágnes a Török utcában a fiatal kollégával, avagy visel-e bugyit a lila gézruha alatt.

A „Hol rontjuk el?" kérdéséhez a darab befejezése mintha egyébként konkrét adalékot szolgáltatna. Kitűnik, hogy bár - az örök nemi szerepeknek megfelelően - Ágnes játssza a rátartit, a vonakodót, a kacéran oda-, majd visszatáncolót, Sándor pedig az agresszív, örökösen akcióra kész hímet, az érzelmi kapcsolatok Ágnesnél maradtak épebben, s a házasság válsága végső soron Sándor lelki elhidegülésének köszönhető. Erre utal Ágnes végső, könyörgő kitörése: *„Engem . Engem* szeress! *Engem ! Engem !"*
Sándor pedig erre csak „szomorúan, szánakozva" tud felelni: „Drágám! Szegény, szegény drágám!" Eszerint hát Sándor nem lenne „szegény"? Neki semmi nem hiányzik az életéből? Tudjuk persze, hogy a nőt az érzelmi válságok mélyebben viselik meg. De van, ami a férfit (sőt, mint embert, a nőt is) megviseli. És Sándorról ezt is feltételeztük volna, mindvégig remélve: erről is szó lesz *a Holdtöltében.*

Milyen lehet egy átlagos, harminc és negyven közötti értelmiségi házaspár átlagos estéje - erről Szakonyi valóban sokat tud. Még fel-fellángol az érzéki szenvedély, fűzik a hajdani nagy emlékek is, tengerparti ekszták zisok, a tökéletes eggyéforrottság egykori pillanatai, de ez a fűtés már mesterséges - kicsit unják egy-mást. Összefűznek a gyerekek, a közös érdekek-szerzemények - eltávolítanak a munkahelyi gondok, a háztartási robot, az egyre kínosabban érzékelt ízlésbeli különbségek, a szükségképp magányos küzdelem a kopással, az árnyékát már rájuk vetítő öregedéssel. Mindezt Szakonyi sokszínűen, jó színpadi ökonómiával bontja ki, a közönség élvezi is. Mind-ebben Sándor és Ágnes olyanok, mint nézőtéren ülő sorstársaik; a ráismerés, az azonosulás könnyű, kellemes élménye - kivált ha az élek gömbölyűre csiszoltak, az írói hangnem a szelíd, együttérző megértésé, s mindezt még jóízű poénok-bemondások is tarkítják - meghozza a sikert. De miben *mások* e házasfelek mindenki másnál? Miben sajátszerűek, két-ezermillióból az egyetlenek? Miben - drámai hősök, akik nemcsak ráismerésre, azonosulásra, de rádöbbenésre, gondolkodásra, kérdések feltevésére és megválaszolására késztetnék a nézőt? Méghozzá nemcsak magánéletük, családi estéik, hanem közéletük, a valósághoz való viszonyuk s a valóságnak hozzájuk való viszonya témakörében is?

A sajátszerűségről itt jóformán csak a két színész gondoskodik, akik számára Szirtes Tamás hasonlóan szelíd, önálló arculatról lemondó, a darab kontúrjait még tovább oldó rendezése láthatóan szabad kezet adott. Így aztán Ágnes olyan éretten, asszonyosan szép és görcsös-visszafogottan érzelmes lesz, mint Piros Ildikó, Sándor pedig - és ez az amúgy hamar feledhető előadás legnagyobb pozitívuma - olyan villogóan játékos, váltásaiban izgatóan kiszámíthatatlan, hol elmélázó, hol kegyetlen és végeredményben halálosan boldogtalan, mint a színész Sztankay István, aki a legjobb korban és erőben lenne ahhoz, hogy korunkat sűrítő főszerepek sorozatát játssza el. Bulvárdarabban ennyi elég is lenne, nem támadna hiányérzetünk. Igy azonban kevéselljük a színészek hozadékát; egyéniségüknek gazdagítani kellene a figurák személyiségét, nem pedig megteremteni.

A fentiekben elmondottak lényegét Szakonyi Károly nem is vitatja. „A darabírás számomra - mondja előzetes nyilatkozatában - az élet, a személyes, érzékeny emberi kapcsolatok vizsgálata, nem egy-egy viselkedés kritikája. Nincs jogom isten ostoraként lesújtva elítélni Sándort vagy Ágnest." Kár. A drámaíró ugyanis per definitionem isten ostora, és ehhez a jogot magától az istentől kapta. Minden Sándorok és minden Ágnesek csak annyiban érdekesek, amennyiben az író ítéletet mond fölöttük (amely ítélet lehet felmentő, sőt, felmagasztaló is). Szakonyi ugyanebben az interjúban szín-padi novellistának vallja magát. Nem hiszem, hogy a novella mint műfaj ki-zárná az ítélkezést; de persze létezik szelíd, lírai novella is, teljes létjogosultsággal. És létezik szelíd, lírai dráma, amely bizonyos kvalitásokkal ellensúlyozni képes a benne rejlő lényegi ellentmondást. Lehetnek, mint a Holdtöltében láthattuk, értékei. Irodalmi értékei. Lírai értékei. Sőt: külsőleges színpadi értékei is (a szerkesztés, a dialogizálás, a technika terén). Ám vérbeli, belső drámai értékeket csak az ítélkezés teremthet.

Szakonyi Károly: Holdtölte (Madách Színház Kamaraszínháza)

Díszlet: Vayer Tamás. *Jelmez:* Felkai Anikó. *Rendező:* Szirtes Tamás.

Szereplők: Piros Ildikó, Sztankay István.

GYÖRGY PÉTER

A tehetetlen néző esete

A Noszty fiú esete Tóth **Marival a Madáchban**

I.

E dráma szövege ezúttal már nem csupán Mikszáthé. Az átdolgozás Karinthy Ferenc munkája, s e szöveg minősége az előadás mellett tárgyalandó külön kérdés. Ugyanis egyrészt vitathatatlan, hogy *a* Nosztyban benne rejlik a drámai feldolgozás lehetősége, ha más nem is, de erre vall a Gellért-féle 1950-es bemutató s az 1953-as felújítás is. Ám mindez nem jelenti azt, hogy *a Noszty* minden körülmények között és minden szövegváltoztatás ellenére is sikeres lehet. Bár a történet a XIX-XX. századi valóságunk bizonyos szempontból valóban reprezentatív eseménysorozata, mindössze lehetőség a sikerre, ám nem garancia.

Egy regény átdolgozása drámává - elemi okoknál fogva - mindig nehézkes, hiszen az akárhogy felbontott vagy átstrukturált linearitásból adódó szerkesztés az esetek többségében gyakorlatilag színpadképtelen. A próza más irányultságú és szervezésű szövete csak egyenrangú teljesítménnyel szabható át dialógusok sorává, hiszen szinte minden szerkezeti elemet át kell írni abba a módba, amit a - megint csak lehető legszélesebben értett - dráma megkövetel, épp előadhatóságának, színpadszerűségének érdekében. Mindez azt jelenti, hogy esetenként a regény átdolgozása annak teljes átformálását követelheti meg, hiszen ami a regényben például a fejlődés íve, az a színpadon már vontatottság és nyűg lehet. Ugyanígy a tárgyilagosság, a nagy epika hűvössége a színpadon kezelhetetlen, az epizódok sorozata széteséshez vezet, az asszociációs leírások pedig követhetetlenek és indokolatlanok maradnak. Szinte bizonyosan járhatatlan az az út, amelyet sajnos most Karinthy követett: mindvégig ragaszkodni az eredeti regény menetéhez, és az egyes leírásokkal teli jeleneteket a lehető legegyszerűbben átírni dialógusokba; ha leegyszerűsítve is, de megtartani a regény szerkezetét, s ezt a vázat elrejteni a dialógusokkal. Ez az eljárás azt eredményezi, hogy a dráma mindössze „követi" a regényt, így a dialógusok sem állnak másból, mint a regény időnként már kínos felmondásából,

ahol lehet, ott két-három szereplőre korlátozva, ahol elkerülhetetlen, ott nagyobb tömegeket felvonultat, amelyek-kel, érthetően, végképp nem tud mit kezdeni ez a dramaturgia.

(Egy báli leírás, amely a történet közegének tárgyalása, akár egy fejezet lényege is lehet. Ám a regényben túllapozott szereplők a színpad valóságában még mindig ott állnak, mikor a regényben hőseink a bál zajából már eljutottak egy sarokba, intim titkaikat kicserélendő. Mindez már-már alpárian egyszerű s valóban nem nagy és nem teoretikus kérdés. Ám a gyakorlat és a színpadképesség szem-pontjából megkerülhetetlen. Ezen az előadáson minduntalan feltűnik az ott-felejtett közeg, nagyobbrészt a dzsentrik, egy esetben a „nép". E jelenetek szinte teljes abszurdítása pontosan e problémára mutat.)

Az eredeti műhöz való érthetetlen ragaszkodásból született az apró és lehető legkevésbé színházi jelenetekből összeállított, ennek megfelelően vontatottá váló szöveg. Hiába, a dialógus s a benne rejlő drámai mag nem azonos két ember beszélgetésével, még ha épp nagy aljasságokról beszélnek is. *A beszélgetésben* - mint e darabban is - a hősök elmondják terveiket, majd később végrehajtják, ami egyrészt igen mechanikus, másrészt kevéssé érdekfeszítő. Ellenben *a dialógusban* fény derül a tettekre, a tettek és a személyek viszonyára. Ott a szálak összekuszálódnak, nem követhetőek olyan szépen, túlzottan is tisztán, mint jelen esetben. (Így például Noszty Feri az első jelenetben kölcsönt kér, majd hamis váltót ír alá, és legnagyobb meglepetésünkre a következő jelenetben már arról van szó, hogy a pénz hiányzik, és lám, a hitelező botrányt csinálna. És ez ugyanígy, ugyanilyen mechanikusan és ráérősen, a maga szűkreszabottságában is terjengősen folyik az egész előadásban.)

Mindezzel együtt jár az is, hogy a mikszáthi nyelv sajnálatosan elveszett, az a beszédmód, ahogy e színpadon hőseink társalognak, ha imitálja is a regény nyelvi gazdagságát, legfeljebb valami rossz, nyelvkönyvi szinten. Igaz, ezek az emberek tudnak, sőt beszélnek magyarul, és némelyikük pontosan is fejezi ki magát. Ám éppoly gépiesen és mereven, mint egy - a felsőbb osztályok számára írott - nyelvkönyv leckehősei.

Az összefüggéseken túl tehát a szövegnek nincsen köze Mikszáthhoz. (Mindössze annyira, amennyire például a Száz *híres regény* azt állíthatja magáról, hogy autentikus lenne Tolsztoj vagy például Flaubert ügyében.) Így aztán be lehet látnunk, hogy e kritikában nem érdemes Mikszáthtal foglalkoznunk, hiszen ha például Spielberg, e korszak vitathatatlanul jó szaglású üzleti zsenije holnap Homérosz *Iliászát* dolgozza fel, a klasszika-filológusok nem fognak összehasonlító vizsgálatokat végezni, hogy az új mű mennyiben tér el az eredetitől, és mennyiben autentikus. Nyilván semennyire, és nem is az a dolga. A kérdés tehát nem az, hogy jelen előadás mennyiben hű a mikszáthi szellemhez, hanem hogy mennyire áll meg a saját lábán.

Világosan be kell látnunk: semennyire. Nem áll meg sem mint szöveg, sem mint előadás. Pontosabban: ebből a szövegből azzal a rendezői világlátással és ízléssel, amellyel Lengyel György nyúlt e műhöz, nem születhetett semmi teljes, semmi színházra jellegzetes élmény. E szöveg legfeljebb oratóriumszerűen felmondható, de arra *a szándéka szerint* realista és józan, mértéktartó s még a pszichológiai hitelességre is igényt tartó játékmódra, amelyet Lengyel megvalósítani szándékozott, alkalmatlan. És itt van az előadás, az egész rendezés kulcskérdése is. E realizmusigény önmagában véve a lehető legkevesebb. Ám a realizmus - s félek, hogy nem csupán számomra - az élet színpadra állítását jelenti, azt a csodálatosnak minősíthető alkímiai folyamatot, amelyben való bizonyossággá válnak az írott szöveg esélyei. Ám ebből az előadásból épp ez hiányzott, szinte már ijesztő mértékben. Nevezetesen az élet. Ez *a Noszty* olyan légüres térben játszódik, ami már-már elfogadhatatlan. Lengyel György realizmusa ugyanis azt jelentette, hogy az anekdotikus illusztrációkat (azaz az egyes jeleneteket) a lehetőséghez mérten precízen berendezte és el-mondatta. Életszeleteket mutat be a szín-padon, ám ezek nem jellegzetesek, és mindössze egyetlen rétegük van, a dramaturgiai funkció, azaz a történet továbbvitelének funkciója. S ez megint elemi kérdés. Karinthy szövege éppen úgy, mint Lengyel rendezése egy percre sem több önmagánál. Nincsenek olyan összefüggések, amelyekre ráébredhetünk. Nincsenek rejtett aknák, amelyek az előadás folyamán felrobbanhatnak; minden, amit a színpadon kimondanak, úgy van, ahogy mondják. Aki hazudik, az hazudik, aki igazat mond, az igazat mond. Mindez egyértelműen, tisztán és élettelenül eljátszható. Mindazok a kétértelműségek hiányoznak, amelyek a színházi játékot egyébként a maga művi-ségéből realitássá emelik fel, azok a bonyolultságok, amelyek képessé teszik az embert arra, hogy partneréül fogadja el a színészt. Ha egy darabban például azt mondják, „öt óra van", az sem többet, sem kevesebbet nem jelent, a mondat nem utal semmi másra. Es e sterilitás száműzte *az* életet, amely *az* egyébként megvalósított korrekt szövegmondás értelme lehetne. Az apró jelenetek ilyen dialógusokkal játszhatatlanok. A színész-nek itt nincsen szerepe; mire egy-egy jelenetben lassan belerázódna a figurába, úgymond „hozná" a formáját, már ki-fordul vele a színpad, mindvégig helyzet-gyakorlatnyi időkről van szó, ám szó

Mikszáth Kálmán: A Noszty fiú esete Tóth Marival (Madách Színház). Dunai Tamás (Malinka), Haumann Péter (Kopereczky), Cseke Péter (Noszty Feri) és Sunyovszky Szilvia (Noszty Vilma)

sincsen a helyzetgyakorlatok sűrítettségéről és tempóváltásáról.

E kamarajelenetek kiegészülnek a már említett tömegfelvonulásokkal. Noszty Feri és Tóth Mari köztudottan egy bálon találkoznak először, majd hetekkel később korcsolyázás közben fut-nak össze megint. Ennek megfelelően hol parasztbálon francianégyesező műnépi figurákat látunk, hol a forgószínpadot lepik el a korcsolyázást imitálandó helybenjáró úriemberek tucatjai, s el-dönthetetlen, hogy melyik csoport idétlenebb és feleslegesebb.

Mindez arra vezetett, hogy az előadás gyakorlatilag leírhatatlanná vált. Nem rendelkezik azokkal a sajátosságokkal, amelyek a maga egyediségében megragadhatóvá tennék. Az előadás leírása egyszerűen hiányainak felsorolását jelenti. Es szinte mindent hiányolhatunk. Az elmaradt és lehetséges szintek mindegyikét, amelyek többet jelentenének és túlvezetnének a korrekt szövegmondáson.

Mindezek után kérdés, hogy mi áll egy ilyen előadás mögött, pontosabban mik lehettek azok a tényezők, amelyek erre vezettek. Miért történt meg, hogy a gyakran használt és ugyanakkor nehezen megfogalmazható Madách színházi „stílus" ezen az előadáson gyakorlatilag meg-halt s érvénytelenné vált. Ha csak egy pillantás erejéig is, de figyelembe vesszük a pesti színházak lehetséges játék-módjait, akkor belátható, hogy a Madách - s Lengyel is - az elmúlt években egyaránt törekedett az óvatosságra, a problémák megfoghatóságára, a pontosságra, *azaz* a valóban méltánylandó precizitásra s egyfajta „polgári" közönségigény szempontjából való közérthetőségre. Ez utóbbi talán a legtöbb problémával járó foga-lom, hiszen mindig csak a színház saját közönsége szempontjából érvényes. Egy színház annak akar érthető lenni, akinek játszik, és elég nagy mértékben rajta múlik, hogy kinek játszik. Úgy tűnik, hogy a jelszó a kockáztatás elkerülése lett, a színház biztonsági fékekkel való ellátása. Az óvatosság, a mértéktartás, a kulturáltság és a közérthetőség két szinten megragadható kérdéskör.

Mit jelent mindez? Nagyrészt nyilván a darabválasztás bizonyos konzekvenciáit, másrészt stílust, a színházra jellemző és kiürüléssel fenyegető játékmódot. (Ezzel függ össze az is, hogy ezen az előadáson a Madáchra valóban jellemző pontosság és korhűség szinte teljesen meg-

Haumann Péter **(Kopereczky) és Körmendi János (Bubenyik) a Noszty** fiúban (Iklády László felvételei)

szűnt. Lengyelnek nem sikerült színpadra állítania azt a miliőt, amelyben *a Noszty* története zajlik, s ez is nagyban hozzájárul az előadás ürességéhez. A szereplők képtelenek *hordani* korabeli ruhájukat. Láthatóan nem tudják *úgy* fogadni a köszönéseket, ahogy azt társadalmi helyzetükben egyébként kellene. Rosszul áll kezükben az „úri módon" tartani kívánt pohár, és nem képesek helyesen bánni késsel s villával. Mindez önmagában véve nem lenne haj, ám egy egyébként idézőjelektől mentes, távolságot nem tartó előadáson a miliő precíz megvalósításának hiánya jóvátehetetlen.)

Ám nem pusztán a darabválasztás letagadhatatlan konzervativizmusáról van szó, s az ebből adódó problémákról. Sokkal inkább a már említett kérdés a lényeg: a realitás hiánya, a *Nosztyban* nyilvánvalóvá váló színházi sterilitás. Nem azt a színházat kérjük tehát számon, amit Lengyel nem akart eljátszatni, hanem annak a minőségnek a hiányát, amelyet egyébként megcélzott. Önnön lehetőségeinek és kérdéseinek megvalósulatlanságáról van szó. A sterilitás egyfajta korszerűtlenséget jelent, pontosabban a világban lévő problémák - lassan szándékos - tudomásul nem vételét. Holott a színháznak, ha élni akar, tudomásul kell vennie, hogy milyen időben és hol létezik, mert csak önmagán kívülről nyerheti el életét. Mindössze saját hagyományaiból, a lecke felmondásából nem egzisztálhat, önnönmagából nem lesz gazdagabb. *A Noszty* világosan megmutatja azt is, hogy túl a technikai problémákon, az előadás egész egyszerűen érdektelen. Azért nem képes a miliő meg-teremtésére, mert valójában nincsen rá oka. A színpadon mindössze történelmi relikviák láthatóak, amelyeknek a drámai súlya enyhén szólva kétséges. Sem *az át*-dolgozásból, sem a rendezésből nem derül ki, hogy miért került e mű a színpadra.

3.

Mindezek után igencsak itt az idő, hogy valamelyest felidézzük az előadás képét. Forgószínpad működik, az apró jelenetek elkerülhetetlen kényszereként. Ennek következtében az egyébként naturalista ihletésű díszlet inkább csak jelzésszerű, ám ez önmagában véve nem okozna problémát. Minduntalan apró enteriőröket látunk, hol korhűen, hol csak jelzésszerűen. A jelmezek viszont pompásak. Az előadás végén annyi díszmagyart látunk, amennyi a színpadon csak elfér. De általában mindenki elegáns és fess, még a nép is relatíve jólöltözöttnek mondható. Ugyanakkor e tekintetben is vannak szinte érthetetlen melléfogások. Noszty Feri vadászkalapja például olyan meghökkentően nevetséges - holott az előadáson nincsen szó az értelmező iróniáról -, hogy már csak azért is megemlítendő, mert jó példa arra: mi minden múlik egy csekélységen.

A színészek többsége alkalmazkodott a feladathoz, szövegfelmondásból vizsgázott és nem színjátékból. Ugyanakkor ezen belül is ingadoztak az egyes teljesítmények. Cseke Péter valóban nagyon rossz, mert nem Noszty Ferit, hanem inkább Noszty Ferikét játssza el. Ama bizonyos eredeti szerint itt egy stílusos bitangról van szó, nem egy tejfölösképű mamlaszról, és ebben nem a színész külseje a döntő, hanem a játékmódja. Cseke infantilizálja a figurát, és ugyanakkor igyekszik szeretetre méltóvá is tenni. E két dolog együtt kicsit sok. Mert egyrészt, ugye, egy senkiházival, másrészt pedig egy úriemberrel, egy igazi „ma-

gyar vérből" származó figurával van dolgunk. Mikszáthnál érthető és az olvasásban figyelemre méltó az a tárgyilagosság, ahogy az ismert és szeretett réteg elaljasulását figyelte az író. Lengyel szeretete és ellágyulása ez esetben érthetetlen. Viszont ha nincsen szó szeretetről, akkor a szereplőválasztás szorulna magyarázatra. Noszty Pál, az apa - Pataky Jenő -, beöltöztetve a magyar úr alakjába, felmondja a szerepet, és igyekszik semmivel többet nem tenni, és ezzel, bármilyen kézenfekvő is, sokat segít. Ha nincsen jellem és nincsen helyzet, akkor ne tegyünk úgy, mintha volna. Ez a kényszerű fölismerés önmagában véve is bizonyos bölcsességre utal.

Haumann Péter nagy színész, de Kopereczkyként nem tett mást, mint alaposan bemutatott egy soha nem volt á-zó tájszólást. Szorgalmasan összecserélte a magyar magánhangzókat, vörös parókát is viselt, és mindehhez hozzáadta a saját egyéniségét, ám azt nem mondhatjuk, hogy felejthetetlenül.

Kicsit nehezebb a dolgunk az állandó Madách színházbeli kabinetalakítással, Körmendi János Bubenyikjével. Mert ha igaz is, hogy Körmendi jó színész, az mégsem megoldás, hogy az előadásból teljesen kilógva alakítja magánszámait, amelyet a közönség hálásan nyugtáz és boldogan megtapsol. Itt lenne az ideje e színészt bevonni a társasjátékba, annyi nagyszerű magányos bohóckodás után.

Sulyok Máriát kell még kiemelnünk, mert megrázó volt látni e nagy színésznő vergődését, figyelni küzdelmét a szerepmaradékkal. Arról, amit itt csinál, már egyáltalán nem tehet.

Feleslegesnek tartanám kielemezni Tóth Enikő Tóth Mariját, mert a fiatal színésznő ezen az előadáson szinte semmilyen teljesítményt nem nyújtott. Ugyanakkor mégsem hiszem, hogy egy rendezői csőd esetén jogunkban állana a színészeket felelősségre vonni.

Mikszáth Kálmán-Karinthy Ferenc: A Noszty fiú esete Tóth Marival (Madách Színház)

Zeneszerző: Tamássy Zdenkó. *Koreográfus:* Rotter Oszkár. *Díszlet:* Makai Péter. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Lengyel György.

Szereplők: Pataky Jenő, Cseke Péter, Sunyovszky Szilvia, Horesnyi László, Békés Itala, Tóth Enikő, Basilides Zoltán, Sulyok Mária, Haumann Péter, Körmendi János, Fillár István, Dunai Tamás, Bodor Tibor, Kéry Gyula, Újlaky László, Bay Gyula, Kelemen Éva, Szilvássy Annamária, Szerednyey Béla, Lontay Margit, Pádua Ildikó, Lesznek Tibor, Menszátor Magdolna, Csűrös Karola, Lelkes Ágnes.

KISS ESZTER

Drámai regény - epikus színház

A Parázna szobrok a Tháliaban

Történelmünkben - főként a félmúlt és a közelmúlt történeti idejében - sok olyan téma, terület van, melyek hosszú ideig tabunak számítottak, nem mertük, nem akartuk a rájuk kövesült frázis-általánosításokat elmozdítani.

A fölmerülő kínzó kérdésekre adható válaszok többértelműsége, a szembenézés fájdalma, kockázata elől sokszor menedéket jelenthet a felejtés. A hallgatás azonban nagyobb kárt okoz, mint amekkora a jótékony feledés haszna. Történelmi tudatunkban fehér foltok keletkeznek, homályos, kerülendő zárványok. S részben ennek következménye a mostanában gyakran emlegetett nemzeti identitástudat oly sokszor - s főleg a fiatalok körében - tapasztalható zavara vagy épp hiánya. A fiatalokat érdekelnék ezek a kérdések, de nehezen kapnak kielégítő választ. Trianont, a második világháborút, a személyi kultusz időszakát csak hírből ismerik. Apáink, nagyapáink szerepét múltunk és jelenünk folyamatosságában tankönyvízű tudásunk elidegeníti tőlünk.

Éppen ezért hivatkozott Cseres Tibor az átélők s ezen belül elsősorban az írók, az irodalom felelősségére a múlt tisztázásában, amikor *Parázna szobrok* című regényében éppen egy ilyen témához nyúlt. Könyvében Magyarország második világháborúban való részvételét vizsgálja, azokat a társadalmi gyökereket, indítékokat, melyek a magyarság sorsát meghatározták ebben az időszakban, s melyek elemző megértése nélkül jelenünkben is tájékozatlanok vagyunk. A történelmi szükségszerűségek szövetében az esetleges alternatívákat keresi, nem belenyugodva az értelmetlen és céltalan áldozatba. Tehettek volna-e többet vagy mást a Horthy-hadsereg tisztjei, főként akik sejtették, látták a háború értelmetlenségét, s tudták, hogy embereiket idegen célokért viszik a pusztulásba? A kényszerhelyzetek hálójában vergődve voltak-e lehetőségei is a különböző szinten álló politikai és katonai vezetőknek, a kompetens cselekvőknek? Mennyiben ők felelősek a magyarság e tragédiájáért? Cseres Tibor differenciáltan mutatja be ezt a társadalmi csoportot, és így a felelősség kérdésében is árnyaltabb eredményre jut. A regény - mint műalkotás - lehetőséget nyújt arra, hogy az egyéni felelősség szemszögéből értelmezze a történéseket, s nem fogadja el azt a szemléletet, mely ezt a réteget egyértelműen fasisztának minősíti.

Regény és színpad

A könyv fülszövegében írja a szerző: „ ... beletörődhetünk-e a felejtésbe, mondhatjuk-e, hogy fölösleges a háború minden mozzanatát felidézni és megörökíteni? . . . Nem vetem talán el a sulykot, ha azt gondolom, ez az emlékezés tartja fenn a békét Európában. S ha a háborús nemzedékek ébren tartott emlékező lelkiismeretének részt adok abban, hogy földrészünkön három évtizednél régebben nem lángolnak a fegyverek, nem tagadhatom le benne teljesen az írók, az irodalmi alkotások részét és érdemét sem. S amint a nagy nemzedékváltás elkövetkezik, és a feledés, a feledékenység esélye és veszélye nő, az irodalomra egyre hatalmasabb feladat és felelősség hárul." Ezt a feladatot és felelősséget az író most megosztja a színpaddal, a színházzal: „Történelmi regényemet, *a Parázna szobrokat* színpadra szólítottam, mert szűknek érezte könyvbéli vászonruháját - írja a színlapon. - S tán azért is, mert némely igazságot előbb-utóbb hangos, sőt kiáltó szóval is ki kell mondani." De vajon megmaradtak-e ezek az igazságok, át tudta-e ültetni üzenetét a színpadra Cseres Tibor, amikor a Thália Színház számára átdolgozta regényét? Nem bizonyult-e szűkebbnek a színház a maga paramétereivel, zárt, feszes kristályszerkezetet követelő világával, mint az eredeti vászonruha?

Jogos ez a kérdés, már csak a témának a cél által meghatározott eredendő epikussága miatt is. Cseres Tibor egy történelmi folyamat mélyére ás le, melynek árnyalt megmutatásához elkerülhetetlen a szükségszerűségek és véletlenek bonyolult összeszövődésének komplex, azaz totalitásra törekvő feltárása. Vagyis a téma az elemzést, nem pedig a színpadon és a drámában nélkülözhetetlen sűrítést követeli meg.

A mű alapját képező cselekmény párhuzamosan folyik a hatvanas évek elején és a háborús években. A múltidézés ürügye egy külföldről érkezett „felbujtó levél", melynek feladója után Thormay Béla, a néphadsereg őrnagya nyomozni kezd. A levél szövege 1939-re, a Kassa

Cseres Tibor: Parázna szobrok (Thália Színház). Kollár Béla (Orvos), Bitskey Tibor (Thormay Béla) és Incze József (Tömössy **Aladár) (Iklády** László felv.)

fölötti Jahodnánál állomásozó tábori őrsre céloz, ahol akkor Thormay is szolgálatot teljesített hadnagyként. Gyanúja így akkori társaira (s elsősorban a mindannyiuk által csodált Tömössy Aladár akkori vezérkari századosra) esik, akikkel együtt - hogy a hitleri fasizmus elől menekülő lengyelek, zsidók, szociáldemokraták Magyarországra szöktetésében való részvételüket leplezzék - látszatorgiát rendeztek, ahol egy fénykép is készült róluk. (Ennek a képnek a hátterében láthatók a katonák által faragott, szerel-mi aktust imitáló „parázna szobrok", melyeket a patak vize mozgatott) E fénykép nyomán indul el Thormay, s míg a rajta szereplők háború alatti és utáni sorsát próbálja nyomon követni, nyomozása megszállott oknyomozássá és önmarcangolássá válik; miközben faggatja a múltat, önmagával, saját és volt tiszt-társai felelősségével is szembe kell néznie. Így - Thormay fájdalmas eszmélésén keresztül tükröztetve - kapunk megrázó összképet a múltról, a még „békés" Jahodnától a **2.** magyar hadsereg pusztulásáig; a magyar légió megalakulása körüli viták, máig élő sebek felizzásától az ötvenes évek börtöneinek képéig. Thormaynak nyomozásáról számot kell adnia az Asztal - fölöttesei - előtt, amit né-hány jelenlevő az ő fegyelmi tárgyalása-ként fog fel. A múlt és a jelen ilyen egy-bejátszása az Asztalt szimbólummá emeli: Thormay egy személyben nyomozó és vádlott, vádol és vall, s nemcsak Thormay Bélaként, hanem magára véve volt tiszttársainak terheit, felelősségét, tragédiáit is. Így az Asztal az önvizsgálat szín-helye, a nemzeti lelkiismeret és mai társadalmunk lelkiismeretének szimbóluma. Ez a szövevényes cselekményváz nagyjából azonos a regényben és a színpadon, de eltérő a megformálása, reprezentálása.

Ugyanis az epikus témával összekapcsolódva nehezítette a dramatizálást a regény szerkezeti megoldása is. Cseres Tibor egy sajátos műfajt hozott létre, ikerregényt írt, melyben a második rész fejezetei magyarázzák, kiegészítik, elmélyítik az első rész eseményeit és gondolatait, meg-megszakítva a cselekmény menetét. A szerkezetnek ez a balladisztikus szaggatottsága, az egyes történések késleltetett kibomlása egyfajta drámaiságot is ad a műnek. Természetes, hogy ezt ilyen formában színpadra vinni nem lehetett. A színpadi műben az író „kiterítette", a vallomások linearitásában oldotta fel ezeket az eredetileg egymásra vonatkoztatott s ezáltal teljességet adó részeket, melyek így a színpadon elvesztették összefüggésüket, drámai hatásukat, s eltűnt a regény sokszálú, de feszes szerkezeti íve. önmagában jó ötlet volt a darabot az Asztal köré szervezni, ez az alaphelyzet megteremthette volna a drámai szituáció lehetőségét. De csak akkor, ha az Asztalnál megjelenő alakok viszonyai a színpadon kibontakozó jelenben változnak; ha a hangsúly a szereplők előttünk lejátszódó interakciói. hatására átalakuló viszonyrendszeren van. Itt azonban nem erről van szó. A színpad úgy próbálta kiküszöbölni a regénybeli nehézségeket, hogy az Asztalnál megjelennek és vallomást tesznek mindazok, akikkel a regényben Thormay találkozik, s akik neki mondják el sorsukat és vívódásaikat. A színpadon tehát retrospektív monológokat hallunk, visszaemlékezések láncolatát, s így nem lehetett elkerülni a verbalitás veszélyét, ami a színpad ellensége. Ezáltal a regény két síkon is vesz-tett eredeti gazdagságából: egyrészt a jellemek, másrészt az átélhetőség terén.

A regényben ugyanis a figurákat - a témára koncentrált - teljességükben megismerjük: múltjukat, vergődéseiket testi-lelki kínokban és döntés helyzetekben, melyek sokszor nem kínáltak valódi döntési lehetőséget; megértjük sorsuk közösségét, a lelkiismeret útvesztőjét, melyből számukra még ma sincs kiút. Ezzel szemben a színpadi vallomások egyéniségüket csak egy oldalról mutathatják meg, s ettől nem drámai alakokká válnak, hanem jelentéktelenekké. S jellemük felmutatott részét sem cselekvésükből ismerhetjük meg, hanem nagyrészt csak abból, amit elmondanak magukról, s ahogyan elmondják.

S azzal, hogy az alakok a színpadon elbeszélik emlékeiket, nem pedig eljátsszák, nemcsak a jellemek szegényednek, hanem a mű éppen attól fosztatik meg, ami a regényben oly erős drámaiságot biztosít, s ami egyébként a színház legbensőbb eszköze, sajátsága: a megjelenítéstől.

Így az a paradox helyzet áll elő, hogy az eredeti epikus mű sokkal inkább drámai hatású, mint a lényegében elbeszélő alapállásból megformált dráma.

Hiszen amit egy színpadon csak elmondanak, nem ragad meg igazán a nézőben, nincs átütő hatása, erőltetni kell az odafigyelést. Így vész el itt is sok olyan esemény és utalás, ami a megértés szempontjából kulcsfontosságú lenne. Többen is beszélnek például arról, mi volt a „parázna szobrok" szerepe; a lengyel menekültek átcsempészéséről is hallunk, de nem ragadnak meg bennünket ezek a verbális közlések, nem figyelünk fel kellőképpen jelentőségükre, s ezért az összefüggések homályossá válnak, lényeges információk elsikkadnak. Nem utolsósorban például az, hogy ezek a tisztek, akik az utókor emlékezetében beleolvadtak a fasiszta németbarát magyar tisztikar fogalmába, részt vettek ezekben a menekítésekben. Aki nem olvasta a regényt, nem biztos, hogy felfigyel ennek a ténynek a jelentőségére.

Dokumentum és fikció

Itt kell még megemlítenem azt is, hogy Cseres Tibor az ikerregény szerkesztési elvén és az idősíkok egymásba játszásán túl regényében még egy igen fontos el-járással élt: a dokumentum és a fikció nagyszerű elegyítésével. Nem száraz történelmi munkát írt, hanem hiteles és emberközpontú regényt, megrázó egyéni sorsokon és tragédiákon keresztül tükröztetve a történelmet. Ez az emberközpontúság az élmény, az azonosulás lehetőségét biztosítja az olvasó számára. Es nemcsak az egyénekkel, hanem rajtuk keresztül magával a történelmi korszakkal való azonosulást, annak átélését is lehetővé teszi. Ez a bravúros eljárási

mód, ami szerkesztési elvből, formai elemből mondanivalóvá lényegült, a mélyebb megértést szolgálja, a befogadó számára kifejezetten megrázkódtatást, felrázást jelent. A tények és események puszta elmondása miatt a színpadi műből éppen ez a felrázó hatás hiányzik. Természetesen a regényben felidézett konkrét háborús és hadifogoly-élményeket a színpadon nem is lehetett volna teljességükben megjeleníteni. De azáltal, hogy mindezekről csupán hallunk, nem élhetjük át a figurákkal ezeket a helyzeteket, mert maguk a figurák (s így a színészek) sem élik át. A szereplők elmondják szövegeiket, de nem megjelenítve látjuk az egyes ember megbirkózását a történelemmel, így az egész közeg, amiit emlékeikként felidéznek, elveszti konkrétságát, húsba vágó hatását. Túl elvont marad így az előadás (néha esszé jellegű elmélkedésekkel Stoom vagy Thormay szájából), s mivel emiatt kevésbé érzékeljük az „emberi oldalt", mint az általánost, így azonosulni, átélni sem tudjuk igazán. A háborús események, emberi sorsok megjelenítését a „magánszféra" megjelenítése (Thormay magánéletének szereplőivel) pótolja, ami viszont nagyrészt funkciótlan. A sok szervetlen jelenet azt az érzést kelti, mintha azért kerültek volna a darabba, hogy az egyes epizódfiguráknak legyen játéklehetőségük, másrészt, hogy „befogadhatóbbá" tegyék a nehezen emészthető részeset, holott csak felhígítják.

A nyomozás dramaturgiája

A színpadon tehát - eltérően a regénytől - a hatvanas évek elején történő nyomozás (az Asztal) került előtérbe. Ennek az említetteken kívül egyéb hátrányai is vannak. A legfőbb az, hogy maga a nyomozás, a vélt merénylet megakadályozása önmagában érdektelen. Csak azáltal nyer értelmet (mint a regényben), ha a történelmi folyamat emberi vetületeinek megmutatásához szolgáltat ürügyet. Itt azonban - ahogy eddig is láttuk - nem ez történik.

Emellett a nyomozás középpontba állításának még egy paradox hatása van. Más vonatkozásban már utaltam rá, hogy a regényben az Asztal inkább szimbolikus értelmű, a színpadon viszont valóságos tárgyalást, kihallgatásokat látunk. A szimbólum realisztikus ábrázolása szegényíti a művet, mert az Asztal elveszti jelképes értelmét. Így szimbólumnak túl konkrét, valóságosnak viszont bizarr, hiteltelen. Nem lehet elképtelni ilyen katonai tárgyalást, ahol bárki szabadon ki-be járhat, az egykori altábornagy kéretlen tanú lehet, és a mai hadsereg tisztjei kegyelmes úrnak titulálják; ahol a „vádlott" indokolatlanul ott tartózkodó szeretője felkínálkozik minden. jelenlévő férfinak. Emellett az Asztal realista megjelenítése azzal is együtt jár, hogy sok szereplő teljesen funkciótlanul és magatehetetlenül ődöng az Asztal körül - a vizsgálóbizottság tagjai - s szín-padi szerepük annyi, hogy meghallgassák a soron következő monológot.

A darab elhúzódó második részében egyébként is sok a fölösleges és ezért drámaiatlan jelenet. Ilyen például az az epizód, amikor Thormay bebizonyítja, hogy miközben előadást tart valamiről, szemével „le tud fényképezni" egy elé tett szöveget. A darabból ugyanis mind-eddig nem derült ki: Thormay annak ellenére ismeri a titokzatos levél szövegét, hogy nem volt alkalma elolvasni. Bár önmagában hatásos jelenet, mégis értelmetlen a végén előhozakodni ezzel, hiszen az egész szempontjából lényegtelen momentum. S nem lett volna szükséges a szálakat feltétlenül elvarrni azzal, hogy kiderül: Tömössy volt mnyasszonya írta a leveleket. Sőt a rejtély homályban hagyása átfogóbb értelművé, jelképpé emelte volna a levelet. Hiszen Thormay végig nem tesz mást, mint megpróbál elégtételt szolgáltatni a levélírónak, aki bármelyikük lehetett volna, s akikről Tömössy így beszélt egykor: „... a vak történelem hogy prédál bennünket! .. . Lásd, a könyörtelen, buta hatalom milyen ostobán használja fel életünket." - s akik-nek, ha életben maradtak, a szégyenbélyeget is viselniük kell.

Mindebből kitetszik, hogy *a Parázna szobrok* színházi átdolgozása nem elég átgondolt színházi szempontból. Az előadhatóvá formálás érdekében megváltozott a szerkezet, ezzel együtt átalakultak a jellemek s a mondanivaló is, de nem a regénnyel egyenértékű szinten. Az egész mű sokkal szegényebb lett.

A regénnyel való összevetést persze megkérdőjelezhetné az az érv, hogy egy - a regénytől független - önálló mű készült, egy új dráma született, melyet önmagában kell vizsgálni. Csakhogy ez az átdolgozás drámaként nem áll meg a maga lábán. S az az üzenet, igazság, melyet Cseres Tibor kiáltó szóval akart elmondani a színházban, s ami a regényben oly árnyaltan, sokrétűen kibontakoztatva fogalmazódik meg, itt elkallódik, elveszti hangsúlyozottságát.

Játéklehetőség nélkül

Az eddigiek következménye az előadás megoldatlansága is. Nincs könnyű dolguk a színészeknek, hiszen alig van játéklehetőségük; egyik részüknek jóformán végig hallgatnia, a többieknek pedig csak beszélniük kell: elmondani egy olyan szöveget, melyet nem tud-nak igazán átélni, mivel nem a jellemek alakítják az eseményeket, hanem csak közvetítik. Így a színészeknek nincs sok támpontjuk a jellemek megformálásához. Mit tehetnek? Megpróbálnak kitalálni valamilyen viselkedést, hanghordozást, amivel feltölthetik a beszédet (a hallgatást), s ami szövegükhöz úgy-ahogy illik. Az Asztal figurái (a vizsgáló bizottság) hallgatásuk közben megpróbálják a szövegre való reagálás látszatát kelteni, de tulajdonképpen nincs semmilyen színészi feladatuk, és láthatóan rosszul érzik magukat e szerepekben.

Viszonylag a legnagyobb aktivitást Thormay szerepe biztosítja, s Bitskey Tibor jól megoldotta a figurát, meg tudta teremteni az eltávolító irónia és az érzelmi érdekeltség egységét. De a Tömössyvel való találkozások patetikus pillanataiban ő is elbizonytalanodik, nem tud mit kezdeni.

Tömössy Aladár, akinek alakja a regényben oly élesen kirajzolódik, s kisugárzásával az egyik leglényegesebb jelentéssíkot hozza létre, a színpadon csak erőtlen - és erőltetett - kísértet, arctalan és jellegtelen. Ez persze nem az őt alakító Incze József hibája, hiszen semmi mozgástere, játéklehetősége nincs, bábként kell mozognia, éppen annak a szerepében, aki egész életében az ember bábként rángat*ható* mivolta ellen lázadt. A színészválasztás sem szerencsés, Incze József egyszerűen alkatánál fogva nem alkalmas arra, hogy elhitesse, miért fetisizálták, csodálták Tömössyt tiszttársai, miért volt mindenki eszményképe. Ugyanakkor az átírás hibája, hogy megjelenik Tömössy, mégsem teremtődik belőle el-játszható és meggyőzőfigura. Leginkább Rátonyi Róbert találja fel magát Dömötör szerepében, aki, bár a komikum irányába karikíroz, mégis - és talán éppen ezzel - megmutatja a figura szánalmasságát is, eleven alakja az előadásnak. Nem derül ki azonban, hogy Drahota Andrea (Thormay volt felesége) vajon miért olyan enervált végig, s miért nem visz egy kis mozgalmasságot szerepébe. Balogh Erika pedig kissé erőltetetten, hamis élénkséggel játszik Thormay lányának szerepében. Esztergályos Cecília,

aki Sacit, Thormay élettársát személyesíti meg, a tőle megszokott lenyűgöző bájjal játszik, de szerepe dramaturgiailag funkciótlan és leegyszerűsített, emiatt nincs lehetősége a figura emberi oldalának megmutatására. Csak egy elnagyol-tan megrajzolt, meglehetősen közönséges teremtés lett a regénybeli Irmából. Szirtes Ádám (Fodróczki) túlkarikírozott harsány módon próbált lelket lehelni szerepébe. Szabó Gyula viszont - ahogyan általában megtalálja az intellektuális figurák hangját - tiszteletet parancsoló, félelmetes és egyben rokonszenves Stoom Marcellt formált, s korlátozott mozgása ellenére, tolószékéhez láncolva, néhány pillanatra drámai hatást kelt. A többiek tisztességesen elmondják szerepüket, de némi illusztráláson kívül ennél többet nem tesznek.

A jelzésszerű, rekviemre utaló díszlet (Szinte Gábor munkája) impozáns, de nem mélyíti el a darab jelentésrétegeit, nem ad hozzá többletet.

Kazimir Károly rendezése - a díszlet-tel összhangban - a pátoszra, emelkedettségre, kegyeletre helyezi a hangsúlyt, melynek hatása félrecsúszik, mert következetlenül épülnek bele a hígító, komikus, diszfunkcionális jelenetek. Ugyan-akkor nem találunk egységes színész-vezetést sem, s a mozaikszerűen egymás mellé terített részletek egységbe foglalása is hiányzik. Habár lehetséges, hogy az időnként megvilágított vagy előtérbe kerülő „parázna" szobrok élőképe hivatott ezt a célt szolgálni, az összekötő kapcsot megteremteni, a központi kérdésre irányítani a figyelmet. Csakhogy - mint már említettem - a néző számára nem eléggé világos e látvány alapjelentése és -jelentősége, s ezért színpadi összefogó szerepében sem működhet. Pedig valószínű, hogy Kazimir Károly és az összes alkotó a Cseres Tibor által hangsúlyozott művészi felelősségvállalás jegyében állították színpadra a művet. Azért, hogy széles körben tegyék lehetővé egy korábban agyonhallgatott s jelenünk szempontjából is létfontosságú kérdés tisztázását, továbbgondolását. De sajnos a megvalósulás félresiklott, mert az adaptáció nagyon kényes terület, mely sok buktatót rejt magában, s megkíván-ja, hogy az alkotók az irodalmi gondolkodásmódtól, kifejezési eszközöktől el-rugaszkodva alkalmazkodjanak a szín-ház sajátos eszközeihez.

CSÍK ISTVÁN

Berzsián és Dideki

Kicsit szorongó szívvel ültem be az Állami Bábszínház bemutatójára. Szorongva és kíváncsian: azon izgultam, hogy Lázár Ervin megkapóan eredeti, tündérien realista mesevilága, a konvenciókat és sablonokat, korlátokat és skatulyákat játszi könnyedséggel szétrúgó, szárnyaló és mégis minden ízében a valósághoz kötődő fantáziája otthonra talál-e, otthonra találhat-e az élő színpad után (a darabot három évvel ezelőtt Lengyel Pál és Koós Iván már megcsinálta Kaposvárott) a bábszínpadon is? Mert ez a sajátos világ, ha belekerül valamiféle hagyományos dramaturgiai gépezetbe, ahol sarkítják meg gömbölyítik, és azt mérlege-lik, hogy a fantázia ellen beoltott felnőttek döntése szerint vajh mit érthet meg az a gyerek, és mit, hogyan kell neki megmagyarázni - meghal.

Bár eddigi tapasztalataim szerint a Bábszínház nem az efféle didaktikát tekinti üdvözítőnek, most mégis voltak bizonyos fenntartásaim. Féltettem a mesét, mert ami a gyermekekhez szóló művészetre - és didaktikus kilúgozásuk buktatóira - általában igaz, az Lázár Ervin műveire ezerszeresen igaz. Izgatottan vártam tehát., elmagyarázzák-e a színpadról, hogy Berzsián miért jobblada költő, és hogy ha az éjfejű egyszer Áttentő, akkor miért lesz szükségszerűen Redáz . . . Mert ha igen, akkor baj van. Akkor nem Lázár Ervin művészete talált otthonra az Állami Bábszínházban - ahol, szerény véleményem szerint, már régóta otthon kellene lennie -; akkor csak egy Lázár Ervin-regényt dramatizáltak, „alkalmaztak" bábszínpadra.

Félelmeim szerencsére alaptalannak bizonyultak. Mert igaz ugyan, hogy a történet szükségszerűen veszített játékos fordulataiból, szegényebb és egysíkúbb lett, de amennyit színpadra lehetett belőle menteni, azt az előadás megőrizte; igaz, hogy az író játékos nyelvi leleményei, költői nyelvezete nem érvénye-sülhet teljes gazdagságában, de a verbális értékek esetleges elsikkadásáért bőségesen kárpótol a látvány, az írói fantáziával szinkronban szárnyaló képi fantázia.

Koós Iván, a bábok és a díszletek tervezője ugyanis nemcsak atmoszférájában idézte meg hitelesen az író teremtette világot. Lázár Ervinnel azonos hullámhosszon gondolkozva helyezte át, nagyszerű leleménnyel, a nyelv, a szavak közegéből a színpadi tér látható-tapintható közegébe a költői képzelet alkotta figurákat. Afféle fordított teremtés zajlott le itt: az író szellemi gyermekeinek halhatatlan meselelke köré varázsolt tapintható testet a tervező. Lélekre szabott testet; tele nagyszerű ötletekkel, a színészi munkát gazdagító lehetőségekkel, öntörvényű szín- és formavilággal. Olyan telitalálatok születtek e munka során, mint Vinkóczi Lőrénc, a kocsmáros, vagy Szőrénszőr Tejbajszán; olyan játékos öt-

Jelenet az Állami Bábszínház Berzsián és Dideki című **előadásából (Matz Károly felv.)**

letek, mint Durik Maris vagy Zsebenci Klopédia figurája, Sróf ezeregymester és Ribizli, a repülő kutya. De a tervezői lelemény dicséretére idézhetném Áttentő Redáz hosszúra nyúló s messzire érő kezeit, magát Berzsiánt vagy akár a fűzfán fütyülő rézangyalokat is. Csupa olyan figura, amely szellemében, de ötletességük meghökkentően kézenfekvő jellegében is egyenértékű „fordítása" Lázár Ervin költői, nyelvi leleményének, szavakból, szavakkal épített csodálatos világának.

Lengyel Pál, az előadás rendezője, azon túl, hogy a részleteiben szükség-szerűen megcsonkított mese szellemét igyekezett átmenteni a színpadra, arra törekedett, hogy a bábfigurákban rejlő ezernyi játéklehetőséget is ebben a szellemben aknázza ki. Nem rajta múlott, hogy ezen törekvését csak részben kísérte siker; a színészek ugyanis - többségében tehetséges fiatalok - még nem rendelkeznek azzal a technikai biztonsággal, amellyel magától értetődően be tudnák építeni az általuk megformált figura jellemzésébe a báb kínálta játékokat, szellemes megoldásokat.

Természetesen sok mindennel sikeresen megbirkóztak az előadás színészei. Egyértelmű karaktert adtak például a figuráknak, és zökkenőmentesen, a nézők számára szinte észrevehetetlenül tudtak átváltani az egyik mozgatási technikáról a másikra. Ez utóbbi már csak azért sem érdektelen, mert a magyar bábjátszás egyik jelentős, részben nemzetközi hírnevét is megalapozó leleménye volt, hogy bátran szakított a „tiszta" technikák fétisével, és túllépve a konvenciókon, a mű tartalma, az előadás egésze érdekében keveri a marionett-, kesztyűs vagy pálcás technikát .. .

A színészi munka értékelésénél azt is figyelembe kell venni, hogy mindazt, amit beépítettek játékukba, azt színvonalasan valósították meg a szereplők; de szinte minden figurában lényegesen több lehetőség van, mint amennyit - jelenleg - kihasználnak. Csak néhány példát idéznék, a teljesség igénye nélkül: Áttentő Redáz messzire nyúló kezeivel sokkal többet el lehetne játszani, mint amennyi-re a szereplők erejéből futotta; Durik Maris indulatoktól duzzadó kebele is, mint a figurát jellemző, kitűnő technikai megoldás, többször is szerepet kaphatott volna az előadásban, méghozzá dramaturgiailag is indokoltan.

Ezek a hiányosságok, sutaságok most fékezik az előadás hatását, de egy hosszú szériában, menet közben alighanem kiküszöbölhetőek. Meg merem kockáztatni a feltevést, hogy éppen ezért, és természetesen sajátos atmoszférája és gazdagon kínálkozó lehetőségei révén, ez az előadás színészpedagógiai szempontból is jelentős állomás lehet a színház életé-ben.

Összegezvén a dolgokat: a mai magyar irodalom talán legeredetibb tehetségű meseköltője találkozott végre a meséknek hivatalból is otthont kináló Állami Bábszínházzal, és ez a találkozás nem volt sikertelen; a színpadon Lázár Ervin mesevilágával összhangban lévő, formavilágában egyenértékű színi világ született. Mi kell még? Mi hiányzik a felsorolásból?

Alighanem a legfontosabbról nem esett szó - a közönségről. A gyermekek-ről, akik számára az előadás született, és akik tapsaikkal, nevetésükkel, közbeszólásaikkal éltetnek minden hozzájuk szóló bábelőadást. Nos, a gyerekek akik túlnyomó többségükben ismerik Lázár Ervin regényét, és ha úgy jön ki a lépés, szinte előre mondják a színészek szövegét -, ezek a gyerekek most is „veszik a lapot". Annak ellenére, hogy Berzsián és Dideki története is olyan, mint, mondjuk, a Micimackóé, vagyis minél idősebb fejjel olvassa valaki, annál többet talál benne, találó jellemrajzot, mélységesen bölcs emberismeretet, keserűen igaz filozófiát - a kicsik is találnak benne átérez-ni, izgulni, végiggondolni valót. Bőségesen.

Lázár Ervin: Berzsián és Dideki (Állami Bábszínház)
Szcenikus: Szörtsey Gábor. *Báb- és diszlettervező:* Koós Iván. *Zene:* Darvas Ferenc. *Rendező:* Lengyel Pál.
Szereplők: Németh Tibor, Mult István, Farkas Éva, Deák Sándor, Magyar Attila, Török Ágnes, Kovács Mariann, Juhász Ibolya, Szívós Károly, Knapcsik József, Kis Sándor, Bognár Péter, Blasek Gyöngyi, Hárai Ágnes, Gara Lídia.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Egy farsangi éj komédiája

A Léda a Pesti Színházban

Miroslav Krleža magyar színpadi reneszánsza, amely húsz évet váratott magára, napjainkban valósul meg. Egy évadban került bemutatásra a Glembay-trilógia mindhárom darabja: a *Glembay-Ltd* Győrben (lásd SZÍNHÁZ 1983/1.), az *Agónia* Miskolcon és *a Léda* a Pesti Színházban.

„A Glembay család egyfajta dekoratív táblafestmény egy letűnő, agonizáló polgári civilizáció motívumaival, egyfajta költői, lírai alászállás az úgynevezett lélektani dráma minden elemébe." Krleža maga méltatta így a tizenegy prózai műből és három drámából álló ciklusát. Nagylélegzetű írói vállalkozásának lényege, hogy a polgári társadalom válságát egy család széthullásán keresztül ábrázolja. A trilógia első darabja, *a Glembay-Ltd* (1929) e folyamat első fázisa. Az *Agónia* (1928) összezárt szerelmi háromszöge Strindberg Haláltáncának hatalmas intenzitású, tragikus hármasát idézi. *A Léda* (1930) szerelmi négyszögei már nem vezetnek tragédiához, a válságtünetek rajza inkább komikus.

Krleža drámáinak alapképlete mindig a férfi-nő kapcsolat, a „hím és nőstény közti végzetes viszony", amely vitákkal, szenvedésekkel, gyűlölködésekkel és tragédiákkal terhes. A társadalmi tünetek valójában emberi kapcsolatrendszerek-ben testesülnek meg. „Ha a Glembay-képcsarnok képeinek előterében a történelem áll, mélyükben a biológia lapul meg" - írja műveiről jugoszláviai magyar monográfusa, Bori Imre. Ez a biológiai determinizmus az, amely „vörös fonalként húzódik a Krleža-művek során át mintegy azt bizonyítva, hogy a történelmi és társadalmi krízishelyzetekben válik az emberi élet nemezisévé, ami az emberben biológiai meghatározottság, s a homo socialis és a homo historicus mintha azzal védekezne, hogy a homo eroticust engedi magában felülkerekedni". (Bori Imre: Miroslav Krleža, Fórum, 1976. 89. 1.)

A Léda szereplői tipikus képviselői ennek a „homo eroticusnak". A hat figura - három férfi, három nő - kusza viszony-

Miroslav Krleža: Léda (Pesti Színház). Béres Ilona (Klara) és Bács Ferenc (lovag Oliver Urban)

latokban él egymással. Klanfar felesége, Melita (született Szlougan-Szlouganovich lány) egyrészt lovag Oliver Urban szeretője, másrészt Aurelé, a befutott festőé, akihez hozzá akar menni. Aurel azonban a modelljéért, Lédáért rajong. Felesége, Klara, noha maga is Oliverrel vigasztalódik, nem akarja elveszíteni Aurelt. Van még a dúsgazdag és megunt férj, Klanfar, és Fanny, a szobalány, aki szintén Oliverért rajong. A szerelmi játékok tulajdonképpeni bonyolítója és aktív részese lovag Oliver Urban, a szentpétervári osztrák-magyar követség egykori tanácsosa, aki anyja révén Glembay-leszármazott.

A kusza szerelmi szálak mind egy Léda-kép alatt szövődnek, amely jelkép-ként vonul végig a darab folyamán. Krleža életművében a társművészetek, elsősorban a képzőművészet jelentős helyet foglal el. Több hőse festő, így Leone a Glembay-Ltd-ben, Filip Latinovicz, *az* azonos című regény hőse, és Aurel a Lédában. A dráma tulajdonképpeni cím-szereplője - a modell, akiről a képek készültek - meg sem jelenik a történet során, és joggal hihetjük, hogy a cím első-sorban *a Léda a hattyúval* motívumra utal. E kép szimbolikáját a Pesti Színház előadása Horvai István rendezésében még fokozza is a befejezéssel: Fanny, a szobalány a záróképben Léda-pózban hódítja meg Olivert. Az ötlet frappáns: Horvai Krleža műveinek felhasználásával átírta a teljes negyedik felvonást, amely eredetileg az utcán játszódik, Klanfarék palotája előtt. Oliver, a darab szerint, egy utcalánnyal fejezi be a farsangi éjszakát, nyomukban pedig megjelenik a söprögető nő, akinek „szimbolikus söprűje a rothadt narancsok, papír- és újság-hulladékok elszórt szemetje fölött -- záróakkordja ennek a szomorú Glembay-szerű szerelmi játéknak". Amennyit veszített a darab lírájából a megváltozott záróképpel, annyit nyert iróniában. Az előadásnak számos remek rendezői ötlete van: Klanfar panoptikumszerű öltöztetése az első részben, a pasziánszjáték, a festőállvány ablakszerű négyszögében könyöklő elázott barátok a második rész-ben, a jelenetösszekötő némajátékok és mindenekelőtt az említett zárókép.

Mégis, a Pesti Színház előadása hiányérzetet hagy bennünk. Valahogy nincs tétje e szerelmi ármányoknak, civódások-nak, csalásoknak és megcsalattatások-nak. Pedig Krleža férfi- és nőalakjait mindig csak egy hajszál választja el a tragédiától, amely gyakran bekövetkezik: Leone megöli mostohaanyját *(Glembay-Ltd),* Laura öngyilkos lesz *(Agónia). A* Lédában - amely az alcím tanúsága szerint egy farsangi éj komédiája - az író megkegyelmez szereplőinek: olyan kis-stílűeknek ábrázolja őket, hogy csalásaik és hűtlenségeik már nem vezethet-nek tragédiához. Klanfar talán elválik a feleségétől, de Melita akkor is éli tovább a maga könnyelmű életét; Aurel továbbra is csalja majd Klarát, de együtt alapozzák jövendő villájukat; Oliver pedig folytatja bohém és felelőtlen élet-módját. Bár a tragédia elmarad, Krleža szerelmi játéka mélységesen szomorú és kiábrándító. Hősei, akiknek társadalmi helyzete pontosan meghatározott, cinikus, léha, üres, kártékony és veszedelmes típusok. Nem lehet őket kizárólag humorral és malíciával megjeleníteni, ahogy az előadás teszi. Aurel, a híres festő (Tordy Géza) valójában tehetségtelen karrierista, aki behódolt a divat-nak, és a gazdag sznobok pénzén emelkedett a magasba. Klara, a felesége (Béres Ilona) a megalkuvás iskolapéldája: szegény, nélkülöző modellből lett nagyságos asszony, aki a jómódhoz éppúgy foggal-körömmel ragaszkodik, mint a *Glembay-Ltd* Castelli bárónője, *az* utca-lányból lett úriasszony. Oliver (Bács Ferenc) magán viseli a dekadencia jegyeit: életunt, cinikus, élveteg „deklasszált bonviván", aki ugyan pontosan ítéli meg környezete kisszerűségét, de már nincs ereje arra, hogy kiszakadjon belőle. Melita, az elszegényedett nemeslány (Szegedi Erika) bevallottan a pénzéért ment hozzá a lenézett Klanfarhoz (Kovács János), aki primitív elefántként viselkedik ebben a polgári porcelánboltban. A vályogvető fiából lett iparmágnás az új típusú polgárság képviselője; a Glembayak hajdani patríciuscsaládját a tőke kíméletlenül feltörekvő, haszonleső, ügyeskedő lovag-jai váltják föl - „glembayizmus" helyett „klanfarizmus" jellemzi a húszas évek Európáját.

A Pesti Színház színpadán sem a tragédia árnyéka, sem az írói ábrázolás kíméletlensége és keserűsége nem érződik. Ennek hiányában az előadás könnyebb fajsúlyúvá vált az eredeti műnél. Nem „Glembay-szerű szerelmi játék", csak egy naturalista polgári vígjáték elevenedik meg a szemünk előtt: felszínes és könnyed komédia, amelyben a szereplők következmények nélküli szerelmi mókákat űznek egymással. És bár a kor néhány jelzésben, elsősorban díszletben (Fehér Miklós munkája) és az öltözködésben (Jánoskúti Márta ruhatervei) benne van, mégis az előadás egésze valahogy kortól független emberi viszonylatrend-szereket próbál bemutatni: olyan férfi-nő kapcsolatokat, amelyek ma is érvényesek. És Krleža darabjában benne is van ez az időn és koron túli aktualitás, de ez csak egyik vonulata. A másik, a fontosabb a társadalmi indíttatás, amely a trilógia valamennyi darabját rokonítja:

. a társadalmi agónia az erotikus haldoklás és válság tünetrendszerét ölti magára, egy társadalmi viszonylatrend-szer a férfi és nő kapcsolatainak krízise-ként manifesztálódik." (Bori Imre, i. m. *90.* 1.)

Az előadás egyensúlyát megbillenti az egyenetlen színészi játék. Ha hat szereplőből valaki nincs a helyén, már fölborul a pontos szabályok szerint működő szerelmi libikókajáték. *A Léda,* akár-csak a *Glembay-Ltd* vagy az *Agónia,* remek szerepdarab, ahol mindenkinek van egy nagy jelenete. Melita és Oliver kettőse nyitja az előadást: szeretkezés utáni laza beszélgetést folytatnak. Szegedi Erika Melitája itt kellőképp oldott és érzéki. Aurel megérkezésekor disztingvált és sznob úrinő lesz belőle. A férjével való összecsapásban a legjobb: hisztériázás helyett fagyos és jéghideg, unottan pa-

Szegedi Erika (Melita) és Tordy Géza (Aurel) a Lédában (MTI-fotó - Ilovszky **Béla** felvételei)

sziánszozik és bejelenti a válást. Ennek a jelenetnek a színészi intenzitását Szegedi Erika nem tudja megismételni: a felpörgetett monológokban már nem talál rá korábbi hangjára. Alakításának - az egyenetlenség dacára - értékes és élvezetes pillanatai vannak. Kovács János Klanfarja rossz szokásaival együtt is szinte rokonszenvesnek hat ebben a kifinomultan romlott közegben. Holott Krležánál erről szó sincs : ő igencsak keményen ítélkezik erről az újgazdag polgárról, aki a Glembayaknál egészségesebb, de erőszakosabb morál képviselője.

A második nagy összecsapás Klara és Oliver között zajlik, az előadás valójában itt „ül le" leginkább. A rafinált hódítási játékban Bács Ferencnek nincs megfelelő partnere. Béres Ilona szerepfelfogása ugyanis első perctől fogva hamis: decens úrinőt játszik, aki beleszületett a jólétbe, holott csak testi előnyei révén felkapaszkodott. Béres alakítása annyira kiszámított, hogy valójában teljesen kívül marad a szerepen: ez a Klara nem érez sem-mit, sem Aurel, sem Oliver, de még Léda iránt sem: indulatai, dühkitörései erőltetettek és hamisak, nincs mögöttük érzelmi fedezet. Nem értjük, miért enged Olivernek, miért sír utána, miért fontos neki Aurel. Hasonlóképp halványabb a megszokottnál Tordy Géza is. A befutott festőből felszínes, komikus figurát formál - ez az Aurel mindössze gyáva papucs-férj. Tordy alakítása inkább a férfiúi gyávaságra és a művészi önsajnálatra szorítkozik, a társadalmilag veszélyes típusból, az önkritikátlan, karrierista művészből alig éreztet meg valamit.

Az előadást valójában ketten viszik: Bács Ferenc Oliverje és Pap Vera Fannyja. A szobalány eredetileg mindössze néhány mondatos szerepe a Pesti Színház színpadán főszereppé nő. Horvai István rendezői ötlete, hogy jelenetátkötőnek alkalmazza. Amíg a színpadot átrendezik, a függöny előtt Pap Vera olyan némajátékot ad elő, ami a színészi gyakorlat magasiskolája: iszik, imádkozik, festi magát, zenét hallgat, Melitát utánozza és Oliverről álmodozik. Ezek a némajátékok készítik elő azt a folyamatot, amelynek végén a naivan romlott és ártatlanul kacér teremtés példaképéhez hasonul: maga is Lédává válik.

A másik meglepetés Bács Ferenc, akinek végre lehetősége van bebizonyítani, hogy nemcsak „snájdig" filmszínész, hanem kitűnő jellemábrázoló művész is. A Pesti Színház előadásának ő az igazi haj-tómotorja, szinte mindvégig színen van, és gyakran megfelelő partnerek nélkül kénytelen játszani. Oliverje, e „bakakáplári Don Juan" kellően cinikus és charme-os ahhoz, hogy egyik női ágytól a másikig botladozzon. E Glembay ivadék az ő ironikus megformálásában gunyoros, szellemes intellektuel, aki kívülállóként tisztán látja a polgári világ züllöttségét, barátja tehetségtelenségét, szeretői kisstílűségét, sőt önmaga aljasságát is. Túlságosan korának és osztályának gyermeke azonban: barátjából hasznot húz, a nők-nél egyetlen alkalmat sem szalaszt el, képességeit aprópénzre váltja, romlottságát filozófiával palástolja. Bács Ferenc játéka nem nélkülözi az önirónia sem, ezért ambivalens érzéseket kelt a nézőben: valójában szimpátiánkat sem tudjuk megtagadni ettől az Olivertől, aki messze kimagaslik kisstílű környezetéből.

E farsangi éj kavalkádja végső soron csak súrolja a tragédiát, valójában a komikumba, sőt a burleszkbe fullad. *A Léda* szereplői csak szavakkal gyilkolnak, a tragédia lehetőségét feloldja az érzékiség, a konfliktusok szeretkezésekbe torkoll-nak. Krleža ítélete így válik keserűen egyértelművé: a rafinált élvezetekbe merülő polgári világ már a tragédia katarzisát sem érdemli meg.

Miroslav Krleža: Léda (Pesti Színház)

Fordította: Dudás Kálmán. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Rendező:* Horvai István.

Szereplők: Bács Ferenc, Kovács János, Szegedi Erika, Tordy Géza, Béres Ilona, Pap Vera.

MIHÁLYI GÁBOR

Bordélyház és kolostor

A Szeget szeggel Miskolcon

A hetven-egynéhány évesen is megújulásra képes Major Tamás - lehet-e őt nem csodálnunk ? - (szinte napra pontosan) tíz év után újra színpadra állította Shakespeare talányos remekművét, *a Szeget szeggelt,* ezúttal a miskolci Nemzeti Színházban.

Major Tamás - mint az a színházi műsorfüzetben kinyomtatott nyilatkozatában olvasható - úgy döntött, hogy itt Miskolcon újragondolja, átfogalmazza korábbi rendezői koncepcióját, amellyel annak idején (1973 januárjában) a budapesti Nemzeti Színházban késztette elismerésre, és ingerelte vitára kritikusait és nézőit. Major ezúttal hét pontban fogalmazza meg művészi célkitűzéseit, és már az első pontban kijelenti: „A rendező vitát provokál már magával a drámaválasztással - beleértve, hogy korábbi rendezésével is vitatkozik."

Major állást foglal a stílusok keveredése mellett, hadat üzen a régebbi klasszikus előadások általános emelkedettségének, amelynek nevében tompítani igyekeztek a Shakespeare-drámák „cirkuszi" jeleneteit. Úgy véli, a mai rendezés nem tagadhatja egy pillanatig sem a néző előtt, hogy szereplői színielőadást játszanak, méghozzá olyan színielőadást, amely valójában „egymást követő, egy-másra felelő, gyakran száznyolcvan fokos fordulattal következő egymás utáni számokból áll, amelyeket „lehetne akár elválasztó gongütésekkel jelezni". Fontos gondolata Majornak, hogy „minden előadásnak a mai korral kell szembesülnie. A Shakespeare-dráma tiltakozik valamiféle kizárólagos, egyetlen rendezői koncepció ellen. Ha ma újra olvasom, újakat fedezek fel a már teljesen ismertnek hitt darabban . . ." Végül megállapítja: „Amikor a modern rendezés az irodalomcentrikus színház ellen harcol, akkor nemhogy lenézi, hanem még inkább megbecsüli a szöveget. Csakhogy ezt a szöveget a rendező működésében tudja látni a színpadon. A szöveg nem önmagáért hat, hanem azt kell megvalósítani, hogy a szó egy adott, feszült társadalmi helyzetben, igazi társadalmi kap-

csolatokat kifejezve hasson a szereplő szájában."

Major művészi elvei már hosszabb ideje nem változtak. Ám éppen ezekből az elvekből következik, hogy Major szükségét érezte tíz év után újragondolni korábbi rendezését. Tíz év alatt a világ is változott, és így a mindig jelen idejű előadásnak is változnia kell. A miskolci előadásban más a díszlettervező, más a díszlet, mások a színészek, a lényeg azonban nem ez, hanem a megjelenítés változása mögött meghúzódó koncepcióváltozás. Mindenekelőtt ezt kellene megértenünk és elmondanunk. De itt beleütközünk a művészi megjelenítés és befogadás sajátos problémáiba, amit itt az emlékek megbízhatatlansága is nehezít. A műalkotások „aktualizálásának" megfejtése azért is kényes téma, mert a művész, a rendező, a színház a maga aktualizálási szándékát csak sugallja, s e sugallat megértését, megfejtését a nézőre bízza. Valójában nem törekszik többre, mint hogy elindítson egy a jelenethez kapcsolódó asszociációs sort a befogadó tudatában. És ez a gondolatsor a befogadó appercepciójának megfelelően szükségszerűen változik. Igy a kritikus is csak a maga képzettársításait fogalmaz-hatná meg - de neki is tartania kell a vulgarizálás veszélyétől. Hiszen a színpadi képek, metaforák óhatatlanul többet és kevesebbet - mindenképpen mást - mondanak, mint ami szavakkal közvetlenül kifejezhető. De a művészet igazsága, társadalomkritikája nem is azonos a társadalomtudomány igazságaival, nem kérhető rajta számon az az egzaktság, az a kiegyensúlyozottság, amit minden tudományos következtetéstől elvárunk.

Az 1973-as *Szeget szeggel a* kibontakozó új gazdasági mechanizmus légkörében született. Major, aki mindig is politikus alkat volt, világéletében közéleti, politikai színházat művelt, ettől az igényétől ma sem tér el. Arra azonban már nem könnyű válaszolni, hogy rendezéseivel hogyan is foglal állást a közéleti vitákban. Kétségtelen - mindkét rendezésben félreérthetetlen -, hogy Major a drámából kiolvasható shakespeare-i szándékoknak megfelelően elítéli azt a bigott puritanizmust, amelyet a színműben Angelo és részben a herceg is képvisel. Elítéli Bécs uralkodóinak azt a törekvését, hogy az elzüllött, bordéllyá változott városban visszaállítsák a kolostori rendet. Az aktualizálás negatív üzenete egyértelmű : ne kívánjuk vissza a dogmák éveinek ál-szent puritanizmusát! De ezen a ponton túl már minden következtetésünk óhatatlanul elbizonytalanodik. Igaz, Shakespeare darabja maga is többértelmű, és mindinkább az a meggyőződésem, hogy Major maga is rájátszik rendezése-ben az értelmezésnek erre az ambivalenciájára. Csak ez magyarázhatja azt a furcsaságot, hogy a tíz év előtti és a mai kritikákban is a darab és az előadás magyarázatában egymásnak homlokegyenest ellentmondó értelmezések születtek. Méghozzá annak megfelelően, hogy ki mit látott bele a drámába és a rendezésbe - és éppen ezek az értelmezések a leglényegesebb pontokon térnek el egymástól.

Van, aki szerint Vincentio túlságosan is mesebeli jó királlyá válik az előadásban, mások szerint sötét manipulátor, aki jóságát csak álruhaként viseli, és manőverének célja az, hogy megszilárdítsa hatalmát. Egy harmadik álláspont az, hogy az álruhás herceg a valóságot megismerve eljut a megértés, az okos kompromisszum bölcsességéhez.

Megoszlik a vélemény a bécsi állapotok megítélésében is. Egyesek szerint az erkölcsök valóban elzüllöttek, és rendet kellene teremteni - igaz, nem Angelo és Vincentio módszereivel. Mások viszont úgy látják, hogy szó sincs züllésről, az ábrázolt állapotok az élet természetes rendjét mutatják, amelyet elítélni, amelyek megváltoztatására törekedni nem pusztán dőreség, hanem emberellenes igény.

Nem tisztázható a kritikákból Lucío szerepértelmezése sem. Egyesek szerint Major Lucíót -Őze Lajost - *az* első változatban is megtette az előadás főszereplőjének, játékmesterének, narrátorának, és nagy elismeréssel említik Őze és a miskolci Lucío, Szirtes Gábor alakítását; mások viszont úgy vélik, hogy az előadás főszereplője, játékmestere a herceg (Kállai Ferenc, illetve Körtvélyessy Zsolt), és e szerep elemzésére fordítják a legtöbb gondot. Ugyanezek a kritikusok Lucío, illetve az őt alakító színész nevét le sem írják vagy pedig jelentéktelen epizódfiguraként említik. Meglepő értelmezési változat, amely a Porkolábot teszi meg a miskolci előadás kulcsszereplőjének.

Végül még abban is megoszlanak a nézetek, hogy valójában változott-e lényegbevágóan Major rendezői koncepciója a tíz évvel korábbihoz képest.

Kíváncsi lennék, vajon Major Tamás hogy válaszolna ezekre a kérdésekre. De attól tartok, ravaszan és bölcsen csak annyit mondana: „Úgy van, ahogy látjátok."

Így én is csak a magam értelmezését ismertethetem abban a biztos tudatban, hogy ugyanolyan szubjektív, és csak ugyanannyira megbízható lehet, mint kritikus kollégáimé .. .

A pesti előadásról írott kritikám (Kritika, 1973. G. sz.) szerint az 1973-as változatban még egyértelmű volt, hogy Bécs városában az erkölcsök elzüllöttek. Méghozzá oly mértékben, hogy ez már az államrendet is veszélyezteti. Bécs hercege be is látja, valamit tenni kellene a régi erkölcsök visszaállítására, de a rendcsinálás népszerűtlen feladatát inkább a szigorú puritán hírében álló hívére, Angelóra bízza, hogy aztán helytartójának túlkapásait helyrehozva, a megszilárdult államrendben - alattvalói szeretetétől és megbecsülésétől övezve - folytathassa uralkodását.

Szóvá is tettem, hogy a cselekmény folyamán Kállai Ferenc Vincentiója egyre inkább mesebeli jó királlyá válik, a rendezés lemond a hercegi manipuláció bírálatáról, és ezzel megtöri a politikai parabolának játszott Shakespeare-színmű realizmusát. Ezt a törést nem hozza helyre, hogy az előadás végén a színészek maszkot öltenek, és így jelzik, hogy csak ebben a szép színházi mesében fordul végül minden jóra, mert a valóságban az élet kegyetlen logikája érvényesül.

Higgyük el Majornak, amikor azt állítja, hogy bizonyos mértékig változtatott korábbi rendezői elképzelésein. Mindenekelőtt - magam is úgy láttam - megértőbb a bécsi állapotok iránt, és kritikusabban ítéli meg a herceg magatartását. Major és színészei, ha nem is minden irónia nélkül, de annyi megértéssel és szeretettel hozzák színre a bécsi polgárok különféle típusait, hogy egyszerre csak nyomatékot kapnak szavaik, amelyekkel tiltakozni próbálnak az erkölcscsősznek bélyegzett Angelo „zab-lát visszafogó" rendeletei ellen. A miskolci előadásban már úgy tűnik, Angelo szigora az élet hétköznapi folyásának emel gátat, amikor a szerelem, a szeretkezés szabadságát bűnnek kiáltja ki, és a hóhér bárdjával akar lesújtani a vétkezőkre. Ebben a rendezésben Lucíónak kell igazat adnunk a jó erkölcsöket védelmező herceggel szemben, amikor megállapítja, hogy a paráznaságot ugyan-úgy nem lehet betiltani, mint az evést-ivást. A mintaszerű gondossággal - elcsodálkozunk, mennyi jó színésze van a miskolci színháznak! - megformált mel-

Shakespeare: Szeget szeggel (miskolci Nemzeti Színház). Szirtes Gábor (Lucío) és Körtvélyessy **Zsolt (Vincentio)**

Az álruhás herceg (Körtvélyessy Zsolt) Mariannával (Igó Éva) és Izabellával (Sándor Erzsi)

lékfigurák, Szirtes Gábor chaplini kisembernek játszott Lucíója, Csapó János derék, jóságos porkolábja, Dóczy Péter mulatságosan ostoba Tuskó rendőre. Sallós Gábor sokat tapasztalt, bölcs csaposa, Galkó Balázs mesterségére büszke, öntelt hóhéra, Gáspár Tibor folyton összecsukló korhely Bernátja, Rudas István naiv szerzetese és Tímár Éva idegenes akcentussal beszélő, előkelősködő Tekerinéje mind azt tanúsítják ebben az előadásban, hogy ezek a polgárok élnek a világ természetes rendje szerint. És azt is tudják, hogy ilyen az élet, amelybe *jó és* rossz, a bordélyház és a kolostor is beletartozik.

Megszoktuk, hogy a Shakespeare-előadásokban a fent lévők - a királyok, arisztokraták, előkelők - szemével kövessük a jámbor nép ágálását, ahogy *a Szentivánéji* álomban Theseus és kíséretének a szemével látjuk a derék mesteremberek színházi előadását. Major új rendezésében megfordul a perspektíva, ezúttal az élet dolgait bölcsen ismerő nép szemével látjuk a fentieket. Ez az új szemlélet fejeződik ki Lucío szerepének felértékelésében, aki ebben a rendezésben narrátori funkciót kap, a herceg népi ellenlábasaként főszereplővé lép elő. Ennek következtében alakja etikailag is felértékelődik, nem az a „nagyszájú léhűtő", aminek a színlap írja, hanem derék kisember, aki a maga naiv, chaplini módján, némileg groteszkül, de alapjában mégiscsak jól látja a világ dolgait. Ezúttal el kell hinnünk neki, hogy nem puszta rágalom, amit a hercegről állít, hogy őfensége egyaránt kedveli a boroskancsót és a női nemet. Major rendezésében a herceg éppen azt nem érti meg, hogy azért szereti őt a nép, mert magához hasonlónak, valódi hús-vér embernek hiszi.

A Mátyás király módjára álruhát öltött Vincentiónak Miskolcon járva - azt kell megértenie, hogy városának elzüllésétől nem kell tartania. Hatalmát nem fenyegeti a nép, hiszen valójában kedveli hercegét. Uralmára az igazi veszélyt Angelo és módszerei jelenthetik, mert meg-bontják a város békéjét és uralkodójuk ellen fordíthatják polgárait. Ezért is kell gyorsan közbelépnie és lelepleznie Angelo visszaéléseit. Úgy sejthetjük, az uralkodói szék gyors átadása Angelónak előre megfontolt csapda, hogy a herceg leleplezhesse helytartóját, esetleges vetélytársát. Az erkölcsileg megsemmisített Angelo a jövőben nem tehet mást, mint hogy híven szolgálja uralkodóját. Nem lesz többé erkölcsi alapja arra, hogy purifikátorként fellépjen a herceg ellen.

Angelo szerepmagyarázata nem változott. Már Iglódi István is azt a szkizofrén politikust jelenítette meg, aki annyira összenőtt szerepével, hogy hiszi is, amit hirdet, illetve azonnal elfojtja tudatában mindazon önző tetteinek emlékét, amelyek ellentmondanak a vállalt erkölcsi példakép szerepnek. Így felejti el a Mariannának tett házassági ajánlat megszegését, és ezért is lepődik meg annyira, amikor beleszeret az apácának készülő, tiszta Izabellába, aki még radikálisabban képviseli az övével megegyező elveket. A mélypszichológiának micsoda példája Angelo, aki a maga eszményeit gyalázza meg, amikor a szűz Izabellát ágyába akarja kényszeríteni. Angelónak arra kell rádöbbennie, hogy vágyait éppen Izabella szűziessége, tisztasága, apáca léte keltette fel benne. Abban akarja örömét lelni, hogy mindazt meggyalázhatja, amiben hisz, amit személyisége lényegének vallott. Az Angelo-féle jellemek lélekrajzát századok múlva Dosztojevszkij fogja majd megrajzolni regényeiben, Shakespeare itt éppen csak jelzi egy figura lélektani ellentmondásait. Hiszen *a Szeget szeggel* nem Angelo lelkéről szól, különösen nem Major mostani rendezésében. Így Blaskónak nem is lehet módja arra, hogy ezt a bizonyos mértékig Dosztojevszkijből visszavetített lelki konfliktust teljes mélységében kibontsa alakításában. Blaskó Péter Angelója csak annyiban különbözik az Iglódiétól, hogy Blaskó megjelenítésében a helytartó veszélyesebb ellenfélnek tűnik, akitől a hercegnek mindig is tartania kell majd.

Körtvélyessy Zsoltnak Vincentiót alakítva egyetlen hamis vagy rossz gesztusa sem volt, habár színészi eszköztára még nem elég gazdag. Az új rendezésben, Körtvélyessy meggyőző alakításában, Vincentio nem rosszhiszemű manipulátor, hanem olyan politikus, aki jó uralkodónak hiszi magát, aki a legjobb szándékkal igyekszik jót tenni. Meggyőződése, hogy gátat kell vetni az erkölcsi romlásnak, ezért helyesli is Angelo intézkedéseit. Még a Claudiót sújtó halálos ítélettel is egyetért. Rendet kell csinálni - vallja -, és még arra is kapható, hogy papi álruhájában felkészítse a halálra a szegény ifjút. Csak akkor lép közbe, amikor megtudja, hogy Angelo maga is megszegi saját törvényeit, és meg akar-ja kapni Izabellát, akibe a herceg maga is beleszeret. Ekkor is jóhiszeműen beszéli rá Izabellát, hogy színleg fogadja el Angelo ajánlatát, és küldje maga helyett Mariannát Angelo ágyába. Szemrebbenés nélkül javasolja a porkolábnak, hogy Claudio helyett a mihaszna Bernátot végeztesse ki, aki eddig azért kerülte el a vesztőhelyet, mert nem sikerült rábizonyítani, hogy valóban elkövette a gaztettet, amivel vádolják. A hercegben fel sem merül a gondolat, hogy utasításával esetleg egy ártatlan embert küld halálba. Igaz, örül a porkoláb javaslata-

nak, hogy a megismert, rokonszenves korhely feje helyett egy halott fejét vigyék el Angelónak. Major rendezésében örömében még arcul is csókolja a porkolábot.

Körtvélyessy hercege észre sem veszi, hogy machiavellista módszerekkel igyekszik jót tenni. Ezért nem habozik eltitkolni Izabella elől, hogy Claudiót nem végezték ki, csak hogy eljátszhassa, ami-kor visszaveszi uralkodói székét, az igazságosztás nagy színjátékát, amelyben Claudio haláláért a szemet szemért elv alapján Angelót is halálra ítélheti. Kell ez a halálos ítélet, hogy „jóságos uralkodóként" Izabella könyörgésére megkegyelmezzen Angelónak, akit a halálos ítélet előtt még férjül adott Marianná-nak. Annak ellenére, hogy tudjuk, Angelo csak a pénzéért akarta a lányt feleségül venni. A herceg még csodát is tehet, elővarázsolja a halottnak vélt Claudiót. A herceg egyedül Lucíót bünteti, aki őt bírálni merészelte. Ez nem bocsátható meg. Választás elé állítja, fel-akasztatja, *vagy* pedig feleségül vesz egy ócska ringyót. Hiába mondja a megrémült fiatalember: „Ringyót venni feleségül: olyan, uram - mint kerékbetörés, megkorbácsolás - akasztás együttvéve." A herceg hajthatatlan: „A felségsértő megérdemli mindezt."

Hogy a mesébe forduló történetben teljes legyen a happy end, a herceg megkéri Izabella kezét, és felajánlja neki „fele királyságát". Vincentio ezt is abban a meggyőződésben javasolja, hogy Izabellát csak boldogsággal töltheti el az uralkodói kegynek ez az újabb megnyilvánulása. Fel sem merül benne, hogy a lány már Jézus jegyese, és talán nem örül a házassági ajánlatnak. Major rendezésé-ben a herceg nem fogja fel „jó" tetteinek életidegenségét, embertelenségét. Hiába vegyül el álruhában a nép között, ezúttal nem nyílik rá a szeme a való világ viszonyaira.

Lehetne persze valamelyest enyhíteni Vincentio váratlan házassági ajánlatának lélektelenségén, amennyiben a herceget alakító színész már az első perctől fogva érzékeltetné az uralkodó vonzalmát Izabella iránt, akit azért is segít meg Angelo ellenében, mert ő maga is beleszeret. Ila nem túlozzák el, és mindez megmarad a jelzés szintjén, még az is érzékeltethető lenne, hogy gátolja a herceg fellobbanó érzelmeinek kifejezését a magára öltött barátcsuha és a lány apácaruhája.

Mai látásmódunk Mariannának az ellenszenves Angelo iránti kitartó vonzalmát sem tudja elfogadni. A kis szerepében is kitűnő Igó Éva úgy próbálta hitelesíteni a figurát, hogy végtelenül ostobának és naivnak mutatja Mariannát. Talán még valószínűbbé válna a cserbenhagyott leányzó szerepe, ha ezt egy csúnyácska vagy legalábbis csúnyának maszkírozott színésznő játszaná, aki el tudná hitetni, hogy ennek a nőnek nincs más életsansza, mint hogy Angelo - aki mégiscsak az ország második embere - feleségül veszi.

Major Tamásnak Izabella kulcsfontosságú szerepére sem korábban, sem most nem sikerült a szerepnek megfelelő színésznőt találnia. Ronyecz Máriát legalább színésznői tehetsége, erőteljes játéka segítette abban, hogy elfogadtassa, sikerre vigye a maga testére szabott Izabellát. Egy hideg, számító nőt alakított, aki mert nem talál férjet, okosabbnak véli kolostorba vonulni, ahol, mint azt első bemutatkozása is jelzi, „Én inkább még nagyobb szigorra vágyom" - mond-ja kolostorbeli elöljárójának, céltudatos történtéssel és képmutatással építette volna karrierjét. Ennek az Izabellának aztán nagyon is megfelel, amikor erényessége jutalmául elnyeri a herceg kezét. Miskolcon Sándor Erzsinek kellene elhitetnie, hogy olyan vonzó szépség, akit az alakját rejtő apácaköntös ellenére is az első pillantásra olyannyira megkíván a kegyes Angelo, hogy elveit meghazudtolva, letér érte az erény útjáról. Az Izabellával való találkozás után a herceg is feladja minden más tervét, és kizárólag a szép apáca ügyeinek szenteli minden idejét. Az ezt elhitető, ellenállhatatlan vonzás azonban hiányzik Sándor Erzsiből, és így hiába tesz eleget minden rendezői instrukciónak, szerepe legfőbb követelményének nem tud megfelelni. (Nem a kritikus dolga, hogy szerepet osszon. De ezúttal kézenfekvő lett volna Izabella szerepét a miskolci színház „sztárjára", Igó Évára bízni, és engedni, hogy Sándor Erzsi Marianna termetére szabott szerepében mutathassa meg oroszlánkörmeit.)

Soha nem fogjuk megtudni, hogy Shakespeare maga hogy vélekedett darabjának mesebeli befejezéséről. A mi huszadik századi felvilágosult tudatunk számára azonban teljesen elfogadhatatlanná vált a színműnek ez a megnyugtató feloldása. A modern rendezések többnyire egy fintorrá torzuló gesztussal érzékeltetik a látszólagos boldog vég megoldatlanságát, problematikusságát. Ennek szellemében, Major tíz évvel ezelőtti rendezésében a színen maradt szereplők álarcot vettek elő, és lábujjhegyen járva, lebegve, karjukat lengetve vonultak ki a színpadról - így jelezve az előadás befejezésének hamisságát, mesejellegét. A miskolci előadás érzésem szerint ennél ki-fejezőbb és egyértelműbb képpel zárul. Az egymásnak ítélt szerelmespárok ezúttal is álarcot vesznek elő, ezúttal is jelzik, hogy csak egy színházi, cirkuszi előadás-nak lehettünk a tanúi. Majd párokká formálódva, menyegzői zene kíséretében kifele indulnak a színpadról. A herceg azonban nem veszi észre, hogy jegyese elmarad mellőle. Valamennyien kivonulnak, csak Izabella marad a színpadon, leveszi az álarcát, és kezének egy lemondó, elkeseredett gesztusával jelzi, hogy ő végül is megértette: a herceg valójában csúf játék részesévé tette. De ez a gesztus

A herceg (Körtvélyessy Zsolt) és Angelo (Blaskó Péter) (A háttérben: Szirtes Gábor és Sándor Erzsi) (Jármay György felvételei)

mást is mond. Az Izabellát játszó színésznő álarcát levéve, kilép szerepéből, és arra figyelmeztet bennünket, hogy ebben a bolond világban legfeljebb ilyen furcsa happy endek lehetségesek.

Bizonyos reminiszcenciákat ébresztett Miskolcon a vendégként meghívott Vayer Tamás díszlete. Az üres színpad közepén egy hatalmas lépcső áll - mintha a híres expresszionista rendező, Jessner lépcsőit látnánk. Ez a lépcsősor valóban elsőrendűen alkalmas a majori koncepcióban fontos szerepet játszó fent és lent érzékeltetésére. Az első képben a lépcső valóban teljes egészében játszik is: Vincentio hercege ennek a tetején fogadja Escalust, és itt adja át helyét helytartójának, Angelónak, majd a lépcsőn lerohanva elindul, hogy elvegyüljön, eltűnjön a lent élő nép között. Kifejező-nek találtam azt is, hogy a lépcső alsó része fel tud emelkedni, és alatta kap helyet az a hercegi börtön, ahol Claudiót is őrzik, míg halálos ítéletét várja. Ez a lépcső azonban egy forgószínpadon áll, és ennek megfelelően el is fordulhat helyéből. Ilyenkor eltűnik a szemünk elől, és a forgószínpad más színhelyeket mutat, amelyeknek már semmi közük sin-csen az eredeti lépcsőképhez. Úgy érzem, ellentmondás feszül a lépcső minden konkrétumtól elvonatkoztatott, csak hatalmi viszonylatokat kifejező absztrakt játéktere és a konkrét helyszíneket ábrázoló többi díszletkép között.

A rendezői koncepciónak és megvalósításának ezek a problémái azonban elsősorban a szakembert érdekelhetik. A szélesebb közönség, attól tartok, némileg kielégítetlenül távozik a miskolci *Szeget szeggel* előadásáról, mert a színpadi játék nem elég szórakoztató, nem elég mulatságos, nem tud igazán érzelmeket kelteni a nézőben. Nehéz az ilyesmit bizonyítani, de úgy éreztem, hogy a rendezés aktualizáló szándékai sem igen jutottak el a miskolci nézők tudatáig. Akik megváltott bérletükkel nem maradtak otthon, szép, színvonalas, korrekt előadást kaptak, amely az idei évad jó produkcióinak sorába tartozik. Tudom, a Mester, ahogy Major Tamást a miskolci színészek nevezik, ennél többre vállalkozott a *Szeget szeggel* megismételt rendezésével, de úgy hiszem, ezt a többletet ezúttal csak a Mester valójában nem kisszámú tisztelői tudták kellően érzékelni és értékelni. Nem utolsósorban a miskolci társulat színészei, akiknek szerencséjükre nem először adatik meg, hogy Major Tamás kitűnő színésziskolájába járjanak.

NÁNAY ISTVÁN

Utak a közönséghez

Brendan Behan
és Kocsis István darabjai Szegeden

Valami átok ülhet a szegedi színházon! Mi mással lehetne ugyanis magyarázni azt, hogy évek, évtizedek óta csak vegetál a prózai színjátszás Szegeden. Rendezők jönnek, igazgatók mennek, a társulat cserélődik - és a közönség konokul távol tartja magát a színháztól. Amíg volt, a Nemzeti Színház épületétől, ami-óta azt építik, a Kisszínházétól.

Az átkon kívül alighanem reálisabb okai is vannak a szegedi színházi élet pangásának. Az okok feltárására nem ártana részletes, átfogó és mély elemzést végezni, ám enélkül is néhány gátló körülmény nyilvánvalónak látszik. Mindenekelőtt az, hogy évtizedek óta tapasztalható a műfajok közötti hangsúlyeltolódás: az operáé a vezető szerep. Ez persze örvendetes, mert azt mutatja, hogy színvonalas, jó operatársulat működik a városban, s ennek a műfajnak és társulatnak kialakult a közízlést is meghatározó széles törzsközönsége. Az viszont kevésbé örvendetes, hogy részben az operaműfaj sajátosságai, részben az operaközönség szociológiai tagozódása, ízlésstruktúrája, részben a város kulturális-politikai hagyományai következtében megerősödött a prózai színházra is kisugárzó általános művészetszemléleti konzervativizmus. S miközben a magyar színház, ha ellentmondásosan is, de változásban volt és van, ennek a változásnak csupán fuvallatai borzolják a szegedi színházi kultúra állóvizét.

A színház ügyéért felelősséget érzők előtt azonban nyilvánvalóvá kell válnia, hogy Szeged társadalmi összetétele már régen nem az, ami akkor volt, amikor megerősödött és uralkodó műfajjá vált az opera. Szeged egyetemi város, és egyre inkább ipari város is, a fiatalság, a diákság és a munkásság éppen olyan meghatározó közönségréteg lehetne, mint - jobb szó híján - a városi középréteg. Lehetne, de nem az. Ugyanis a potenciális közönség ízlése más, mint a tényleges közönségé, ezt a réteget nem elégíti ki az opera vagy az operajátszás ízlésvilágában fogant prózai színház. Így hát nem jár színházba sem a diákság, sem a munkásság, legalábbis nem olyan számban, amilyenben számarányuk alapján joggal elvárható lenne.

Ahhoz, hogy az új nézőrétegeket meghódíthassa a színház, közelebb kéne kerülni ezekhez a rétegekhez, valamint differenciáltabb színházi kínálatra - uram bocsá' -, több színházra, illetve színházi társulatra lenne szükség, s még inkább nagyobb türelemre. Képtelenség, hogy még az olyan vidéki színházaknak is, mint a szegedi egymagában kell minden igényt kielégítő műsort szolgáltatnia. Ez csak azt eredményezheti, hogy a nézők java része a műsorválasztékból kizárólag az őt érdeklő egy-két előadást nézi meg, tehát ha bérletezik a színház - márpedig anyagi biztonsága érdekében erre kényszerül -, eleve bekalkulálhatja magának a foghíjas nézőtér állandó, lehangoló látványát. Ezen csak az segíthet, ha egy akkora városban, mint Szeged, szakosodna a szín-ház, több színház vagy színház jellegű intézmény működne. Három-négy év múlva talán segít a helyzeten az, hogy el-készül a Nemzeti Színház épülete, s ezzel egészségesebben oszlik meg a repertoár a két terem között. De fel kéne karolni a már meglévő kisszínházi, egyetemi színházi kezdeményezéseket is, illetve fel kéne kutatni azokat a helyszíneket, amelyek a speciális színházi események állandó színterei lehetnének. Az általános gazdasági helyzet, a társadalmi szokások alakulása alapján úgy tűnik, már a közeljövőben csökken a nagyszínházak rentábilitása, és a rétegigényeket jobban szem előtt tartó kisszínházak virágozhatnak föl. De ehhez az kell, hogy azok, akik egy színház profiljának, művészi tevékenységének kialakítására tehetséggel vállalkoznak, lehetőséget, támogatást - nem csak anyagit, de erkölcsit is - és időt kapjanak. Alig van még egy színház az országban, amelyben az elmúlt évek alatt többször cserélődött ki a színház vezetősége és társulata, mint a szegediben. Pedig egy hibás koncepcióról is csak bizonyos idő után lehet ítéletet mondani, hát még *egy* alapjaiban jó elképzelésről. A színház tervei csak a közönséggel való kapcsolat során ítélhetők meg igazán, s ha a színháznak nincs ideje arra, hogy elképzeléseivel magához vonzza a nézőket, ha energiái belső és külső ellentétek megoldására, kivédésére, elsimítására fecsérlődnek a művészi munka helyett, akkor minden újrakezdő próbálkozás hiábavaló.

Ebben az évadban ismét egy újrakezdésnek lehetünk tanúi. Ezúttal Nagy László igazgató, Sándor János főrendező

(nem először) és Görgey Gábor irodalmi vezető igyekszik a jórészt újjáalakított társulattal színházat teremteni. Az eddigi bemutatók és a műsorterv azt mutatja, hogy három irányba indultak el a közönség felé: a szórakoztatás, a meghökkentés és a klasszikus értékek, a nemzeti hagyományok ápolása útján. A szórakoztatást különböző műfajú és színvonalú darabok - mint például Goldoni *Mirandolinája* (É számunkban szintén szólunk róla!) vagy a fergeteges sikerű *Imádok férjhez menni* - szolgálják, a másik két utat Brendan Behan *A tűsz és* Kocsis István *A korona aranyból van* című darabok bemutatója képviseli.

Mentes József és Barta Mária Brendan Behan: A tűsz című színművében (szegedi Nemzeti Színház)

Börtön a nyilvánosházban

Ami a meghökkentést illeti, a „részeges vörös ír" (Times) darabja valóban indulatokat kavar a szegedi közönség körében. Csak az nem biztos, hogy azt a fajta indulatot váltja ki, amire egy induló, a fiatalságot is magához vonzani akaró színháznak szüksége lenne. Pedig a produkció alapjában véve jó, de nem fel-rázó, sokkoló hatású, inkább megbotránkozást, megütközést, elutasítást szül.

Mi lehet ennek az ellentmondásnak az oka? Brendan Behan darabja szokatlan tematikájú, felépítésű, formavilágú mű, s ennek megfelelően az előadás is az. Az 1958-ban írt, és a híres londoni munkásszínházban, a Theatre Workshopban Joan Littlewood rendezésében sikerre vitt, a világ számos országában játszott (1966-ban a Szabadkai Népszínház szegedi vendégjátékán is bemutatott) darab-ja az ír szabadságmozgalmakról szólva a terror, az embereket egymásra uszító nacionalizmus ellen emeli fel szavát. Az Ír Köztársasági Hadsereg katonái az angolok által halálra ítélt fiatal ír hazafi megmentése érdekében egy angol közlegényt tartanak fogva egy garniszállóban --amelynek gondnoka maga is ír szabadság-harcos volt valamikor, és sebesülése után, mintegy végkielégítésként kapta meg a kétes hírű, ám a hazafiak bújtatására, gyűlésekre jól használható s úgy-ahogy jövedelmező műintézményt. Éles és groteszken komikus ellentét van a garniszálló mindennapi, békés, a politikával mit sem törődő élete és az angol kiskatona körül zajló események között mindaddig, míg az ír és az angol fiatal-ember egyaránt halálával fizet a két egy-más ellen tüzelt nemzet militáns körei-nek elvakult nacionalizmusáért.

A darab jeleneteit az írói mondandót didaktikusan hangsúlyozó dalok szakítják meg, ilyenkor a szereplők kilépnek szerepükből, s a dalokat mint egy-egy Brecht-songot adják elő. A szellemes-gunyoros dalszövegeket Fodor Ákos, a zenei humor széles skáláját felhasználó muzsikát Mártha István írta. A dráma szövege bőbeszédű, ám az egyes szereplők közlendője csak lazán kapcsolódik egymáshoz. A szöveggel egyenértékűek az akciók, a táncok, a dalok. Az író és kritikusai Behan darabjait népszínháziaknak nevezték, mivel bennük főleg a szegénynegyedek lakói szerepelnek, illetve a dráma populáris stílusa miatt. A populáris előadásmód minden műfajban otthonos színészeket, alkotókat feltételez. Ha egy színház nem rendelkezik all round művészekkel, ha nem érzik meg a szórakoztató művek kliséit is felhasználó darab népszerű formája és e forma mögött meghúzódó véresen komoly tartalom közötti összefüggéseket, illetve ellentéteket, akkor az előadás könnyen válik közönségességgel megtűzdelt agitációs darabbá vagy sikamlós kommersz vígjátékká.

A szegedi színház ugyan nem rendelkezik elégséges számú s minden műfajban képzett színésszel, de a vendégrendező Csiszár Imre pontosan értette-értelmezte és érzékenyen teremtette meg a darab formai és tartalmi polifóniáját, megtalálta az előadás sajátos stílusát, ügyelt arra, hogy az előadás ne billenjen ki kényes stiláris egyensúlyi helyzetéből.

Az írói leírásnak megfelelő, a minimális tagoltsága ellenére is jó játéklehetőséget kínáló színpadképet és játékteret ma ga a rendező tervezte. Csak a vörös kárpittal bevont falak emlékeztetnek arra, hogy az épület hajdan jobb napokat is láthatott; a szedett-vedett bútorok, a berendezéshez nem illő terjedelmes bárpult, a földet elborító szemét, amelyben bokáig gázolnak a szereplők, lepusztult környezetet jellemeznek. Az előszínpad tükörfényes fekete padlója, a színpadnyílást körülvevő színes lámpakoszorú, amely az énekszámok alatt villódzva világít, élesen elválik a színpadképtől. Akárcsak annak a vaságynak a látványa, amit az elfogott angol katonának a szemétkupac közepébe helyeznek. Az ágy és a környezet közötti vizuális diszharmónia a darab lényegi dramaturgiai ellentétének képi kifejezője. Az előadás dramaturgiailag értelmezett látványvilágát szolgálják Szakács Györgyi jelmezei is; például a garniszálló lakóinak ordináré ruhái összhangban vannak a foyer szeméttengerével, vagy a Mösziónek, a ház tulajdonosának skót jelmeze, dudával - eleve karikatúráját adja a nacionalista demagóg hadfinak.

A rendező a színészi játékstílus kialakításakor nehezebb helyzetben volt, mint a látványvilág megteremtésekor. A szegedi társulat ugyanis csak most kezd összekovácsolódni, a különböző színházaktól odaszerződött, zömmel fiatal színészeknek és az őshonos Tisza-parti művészeknek meg kell találniuk a közös hangot, s ez csak a munka során történhet meg. *A tűsz* megköveteli az együttes játékot, ebben a darabban elmosódnak a

Kocsis István: A korona aranyból van (szegedi Nemzeti Színház). Pap Éva Mária királynő szerepében (Hernádi Oszkár felvételei)

határok a kis és nagy szerepek között. Az együttes játék fegyelme már megszületett, művészi intenzitása azonban még nem. Ez némileg egyenetlenné teszi az előadást, hiteles és kevésbé hiteles jelenetek követik egymást attól függően, hogy kamara jellegű vagy tömegjelenet van-e soron. Általában véve a kevés szereplős jelenetek a kidolgozottabbak, erősebb hatásúak. (Kivéve azokat az epizódokat, amelyeknél a rendező nem nyúlt elég határozottan a számunkra nehezen követhető szövegekhez, amelyekben hemzsegnek az ír-angol konfliktusról szóló utalások, mint például Pat, a gondnok és Mag, annak élettársa közötti hosszadalmas, helyzetmagyarázó duettnél.)

A színészeknek nehéz feladatot jelentett a szerepek megformálása. Legtöbbjüknek szokatlan lehetett a darab stílusa, s alighanem kevéssé voltak felkészülve e stílus megkövetelte és sokoldalúságot kívánó játékmódra. Mégis egységes színészi játék született Csiszár Imre következetes munkája nyomán. Mivel ebben az előadásban nem a szöveg hossza szab-ja meg a szerep súlyát és fontosságát, hanem a figuráknak a dramaturgiai rendszerben elfoglalt helye, nincsenek főszereplők és epizodisták. Úgy gondolná az ember, hogy ez a rendhagyó stílusú darab közelebb áll a fiatal színészek ízlésvilágához és felkészültségéhez, ezzel szemben az érettebb, a feladatnak sokoldalúbban megfelelő színészi megoldásokat a rutinosabb művészek nyújtották, így Mentes József, Barta Mária és a vendég Kölgyesi György. A fiatalabbak közül egy kényes szerepben ízléses alakítást nyújtó Galkó Bence, illetve Fodor Zsóka és Szirmai Péter közelítette meg leginkább a darab megkívánta stílust.

Ha az előadás alapjaiban véve jó s hű a darabhoz, miért nem hat eléggé, miért utasítja el a közönség jó része? Mert a nézők nagy része nem tud mit kezdeni az ír szabadságharcos problematikával, túlságosan idegennek, tőlünk távolinak érzik a darab konfliktusát; mert a jelenlegi közönség olyan színházon nevelkedett, amelynek formanyelvével megfejthetetlen, megközelíthetetlen ez az előadás; mert végső soron egy kicsit korán jött ez a rendhagyó mű a társulatnak is, a közönségnek is.

Álcázott monodráma

Az elmúlt évtizedben alig-alig volt mai magyar drámabemutató Szegeden. A színház prózai tagozatának vezetői - felismerve ezt a helyzetet - elhatározták, hogy repertoárjuk szerves részévé teszik a kortárs magyar szerzők darabjait. De nem feltétlenül új drámák bemutatására törekednek. Számos olyan mű ismeretlen még a szegedi közönség számára, amely néhány évvel ezelőtt a fővárosban vagy országszerte sikert aratott, s amely megírása után évekkel-évtizedekkel is érdemes arra, hogy újrajátsszák. Sőt, az eltelt idő más jelentőséget, hangsúlyt adhat a műveknek, egy újabb előadás arra is válaszolhat, hogy kiállta-e az idő próbáját az írói alkotás, s a megszületésekor aktuális mondandón túl van-e általános érvényű közlendője is.

Kocsis István *A korona aranyból van* című drámája azok közé a művek közé tartozik, amelyek felújításával a szegedi színház ki szeretné alakítani magyar repertoárját. A darabot hazánkban a kecskeméti Katona József Színház játszotta 1973-ban (az előadás méltatása a SZÍNHÁZ 1973/8-as számában olvasható), s a televízió is készített egy változatot belőle. A darab előadását az írói mű gondolati értékei mellett az abszolút női főszerep indokolhatja. Ha egy színháznak van olyan színésznője, aki meg tud birkózni Stuart Mária szövegre is óriási szerepével, érdemes foglalkoznia a dráma bemutatásának gondolatával.

A korona aranyból van a hatalom természetéről szóló példázat. Mária - idealista; hisz abban, hogy a szépség, a tökéletesség ideái szabályozhatják uralkodását, hisz a hatalom értelmében, jóságában, hisz abban, hogy a királynő és alattvalói találkozhatnak *egy* közös eszmében. Vele szemben a hatalom tényleges gyakorlói, a koronatanács tagjai a realitások talaján állnak, s nem engedik, hogy az általuk képviselt rend, hatalmi mechanizmus megváltozzon. A királynő és a koronatanács összeütközéséből Mária kerül ki vesztesen, le kell mondania a trónról. A jó uralkodó és a gonosz hatalomféltők, a progresszió és a konzervativizmus összecsapása lenne ez a dráma? A fő konfliktusát tekintve igen, ám korántsem ily leegyszerűsített séma szerint. Mária jó uralkodó szeretne lenni egy elvont elképzelés alapján. Ez *az* elképzelés bármily szimpatikus - utópia. Csupán a szeretetre, a megértésre, a belátásra, a hitre nem lehet egyetlen társadalmat sem építeni. Hiába drukkol a néző Mária győzelmének, a lelke mélyén be kell látnia, a királynő elképzelése a hatalomról: vágyálom.

A koronatanács tagjai sem csupán a hatalmukat s a vele járó kiváltságaikat megtartani akaró intrikálók, érvelésükben a hatalom birtokosainak valóságismerete, tapasztalata szólal meg. A királynő véröntás nélkül akar győzni ellenfelein, a lordok bebizonyítják, hogy csak véröntással lehetséges a hatalmat fenntartani, s bebizonyítják, hogy nem létezik mindenkinek egyformán megfelelő hatalom. Mária megtarthatná a jó uralkodó látszatát, ha a gyakorlati teendőket rábízná a koronatanácsra. Ám ettől a hatalom természete nem változna meg, eredeti elképzelése hazugságba fulladna. Erre a feloldhatatlan ellentmondásra jön rá a királynő, s teszi le koronáját a tanács elé.

A két ellenfél, Mária és a koronatanács konfliktusát a szerző úgy ábrázolja, hogy

végig Mária az aktív fél, aki megpróbálja megosztani a koronatanácsot, igyekszik hatása alá vonni környezetének tagjait. Akcióira a koronatanács csak passzivitással, kivárással, kifárasztással válaszol. Ez a felemás dramaturgiai szerkesztés mindenekelőtt abból adódik, hogy a darab monodrámából született, s a mű eb-ben a formájában is magán viseli a monodráma minden jellegzetességét. Ennek az a legsúlyosabb következménye, hogy a férfi szereplőknek nincs valós színpadi életük, még akkor sem, ha a szerző majd mindőjüknek teremt egy-egy olyan epizódot, amelyben drámai választás elé kerülnek. Ám ezek az epizódok nem elégségesek ahhoz, hogy általuk az egyes figurák ténylegesen élő emberekké váljanak, vagy az epizódok sora a királynő jeleneteivel azonos súlyú dramaturgiai ellenerőt alkosson.

Sándor János puritán játéktérben, látványos jelmezekben, a szövegre koncentráltan, egyszerűen, világosan, didaktikus megoldásoktól mentesen, az írói gondolatok hömpölygését érvényre juttatva, de a fordulatokat is hangsúlyozva állította színpadra Kocsis drámáját. A színpad közepén lépcsős emel-vényre helyezte az aranyozott trónszéket, s csupán néhány bútor és kellék teszi otthonossá a stilizált tróntermet. A geo-metrikusan megszerkesztett, nagy üres játékteret adó színpadkép a világítástól válik változatossá. A színpadkép részét alkotják a koronatanács tagjainak az egyes jeleneteken belül többnyire statikus térkompozíciói. (A díszletet és a jel-mezeket Szakácsi Márta tervezte). A tudatosan egyszerű látványvilág is azt szolgálja, hogy a gondolatok, a szellemi pár-baj kerüljön az előadás középpontjába. És természetesen a főszereplő, Stuart Mária.

A királynő szerepét a húsz év után ismét Szegeden bemutatkozó Pap Éva játssza. A színésznő évek óta alig kapott színpadi feladatot, *így* érthető, hogy a hatalmas szerep nyomasztó felelősségének tudatától kezdetben elfogultság érződik játékában. A szorongás azonban hamar oldódik, és Pap Éva kibontja ennek az összetett nőalaknak minden lényeges jellemvonását. Egy asszony színváltozásainak gazdag skáláját mutatja be, ártatlan és ravasz, szeszélyes és megfontolt, bölcs és butuska, csábító és puritán, pillanatról pillanatra változik, ahogy a harci taktika ezt megkívánja. Hihetővé teszi, hogy a megingathatatlan Knoxot, a skót kálvinista egyház főnökét épp úgy *a maga* ol dalára tudja állítani, mint ahogy magába tudja bolondítani a lordokat, és könnyedén tűri el, hogy a királyi katonák parancsnoka vakon teljesítse értelmetlen parancsát is, és rajongója legyen a személyi titkára. Női varázsa van Pap Éva Máriájának, s ez gazdaságos színészi technikával és energiabeosztással párosul. A rendező és a színésznő pontos darab- és szerepértelmezése következtében nem vész el a szövegáradatban az írói gondolat, a szerep íve úgy van felépítve, hogy hol a játékosság, hol a gondolat-közlés kerül előtérbe, de a kettő végső soron egyensúlyban marad. A színésznő a végső elhatározáshoz vezető út ábrázolását is bírja művészi erővel, bár ehhez kapja a legkevesebb írói segítséget.

A partnerek hálátlan szerepet játszanak, íróilag alig létező figurákba kell lelket lehelniök. Dicséretükre legyen mondva, lelkiismeretesen és jó művészi színvonalon tettek eleget ennek a feladatnak.

Kocsis István drámájának szegedi bemutatását egy vitathatatlan színészi teljesítmény igazolja elsősorban. A mű dramaturgiai megoldatlanságai azonban rontják a dráma gondolatainak, igazságának érvényesülését, nehezítik a befogadást.

Mindazonáltal *A tusz,* és *A korona aranyból van* - problémáikkal együtt is - egy megújuló színház programadó és mércét kijelölő előadásai.

Brendan Behan A tusz (szegedi Nemzeti Színház Kisszínháza)

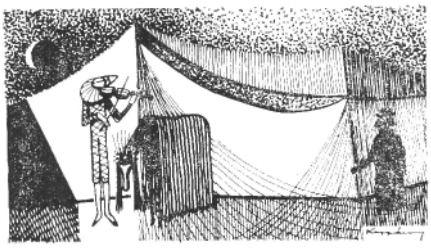
Fordította: Róna Ilona, *a dalszövegeket írta:* Fodor Ákos, *Zene:* Mártha *István, Játéktér:* Csiszár Imre m. *v., Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v., szcenikus:* Szabó László, *zenei vezető:* Nagy Imre. *Rendező:* Csiszár Imre m. *v.*

Szereplők: Mentes József, Barta Mária, Kölgyesi György m. v., Zágoni Zsolt, Karancz Katalin, Jaschinek Rudolf, Fodor Zsóka, Szirmai Péter, Galkó Bence, Kaskó Erzsébet, Szabó István, István Attila.

Kocsis István: A korona aranyból van (szegedi Nemzeti Színház Kisszínháza)

Díszlet-jelmez: Szakácsi Márta m. v., *rendező:* Sándor János.

Szereplők: Pap Éva, Szirmai Péter, Galkó Bence, Király Levente, Kovács Zsolt, Vass Gábor, Szántó Lajos, Ragó Iván.



HAVAS FANNY

Kedélytelen komédiázás

A Mirandolina Szegeden

„Én komédiaíró vagyok, becsülettel szolgáltam a nevetést, így hát kötelességem védelmére kelni. A nevetés sokkal jelentősebb és mélyebb, mint gondolják. Nem az a nevetés, amelyet ideig-óráig tartó ingerültség vagy a betegesen epés hajlam, jellem szül; nem is az a könnyű nevetés, amely az emberek üres szórakoztatására, mulattatására szolgál - hanem az a nevetés, amely az ember derűs természetéből fakad. A lélek mélyén ott buzog a nevetés örök forrása, amely elmélyíti a tárgyat, élesen kidomborítja azt, amin csak úgy tovasiklanánk és aminek átható ereje nélkül nem rémítené úgy meg az embert az élet kicsinyessége és üressége." - Ez Gogol álláspontja s - gondolom - még sokan másoké; de legfőképpen persze - ahogy ez a darabjaiból egyértelműen kiderül - Goldoni mesteré. Ezért örültem, hogy a megújult szegedi színház Goldoni egyik legjobb komédiáját, *a Mirandolinát* választotta bemutatkozásul, közönséget toborzandó.

A Mirandolina ugyanis messzemenően megfelel a gogoli eszmefuttatásban foglaltaknak. Feltehetően ez az álláspontja - elvben legalábbis - a darabot színre vivő Sándor Jánosnak, különben miért esett volna a választása éppen *a Mirandolinára* - azon túl, hogy az utóbbi időben - nyilván nem véletlenül - Goldoni reneszánszát éli a magyar színpadokon. Ám sajnos az előadás megtekintése után is csupán feltételezésre szorítkozhatunk, mint-hogy az előadás maga nem győz meg bennünket a választás szükségszerű voltáról, a nevetés, illetve a nevettetés létjogosultságáról. Ellenkezőleg, ez az előadás kompromittálja Goldonit, sőt a komédiát mint olyat, mint műfajt, a nevetés katartikus élményét.

A Mirandolinában - mint ahogy általában Goldoni darabjaiban - mindaz, ami történik, és ahogy történik, természetes és magától értetődő; a humor is, a gyarlóságunk legmélyebb megértéséből fakadó humor, amely mindent, a legapróbb s a legutolsó mozzanatig átitat. Goldoni emberi léptékben és mérték-ben gondolkozott, nem a mindig gyanús és valójában nem is létező erköl-

Andai Györgyi a Mirandolina címszerepében (szegedi Nemzeti Színház) (Hernádi Oszkár felv.)

csi piedesztálról osztotta az igazságot, hanem egy bátran megélt élet tapasztalatát, annak keserű vagy mulatságos tanulságait sűrítette darabjaiba. Ezzel szemben a szegedi Kisszínház előadásában csupa megvetendő, ellenszenves figura jelent meg, egyikkel sem azonosulhattunk egy pillanatra sem, mert éppen az elnéző, megértő humor hiányzott a rendezésből. Csupa elszánt színész ágált a színpadon. Ha mégis nevettünk - igenigen ritkán, az első felvonás során jóformán egyszer sem -, akkor kinevettük őket, nem pedig mulattunk -- magunkon is!

A Mirandolinát aligha kell bemutatni, mindnyájan ismerjük a kacér fogadósnő és a nőgyűlölő Ripafratta lovag kétes kimenetelű párviadalának történetét. Ez a történet bizonyos értelemben példázat is, ha úgy tetszik, „lecke". Csakhogy - a pedagógiai gyakorlat is azt mutatja - az „ejnye, ejnye, látjátok, ha nem vigyáztok, ti is pórul jártok" didakszisa ritkán vezet célra. Minél kevésbé hívjuk fel a figyelmet a tanulságra, minél kevésbé akarjuk szájba rágni a megszívlelendőt, annál inkább hat a „tanítás". Ha átéljük mi magunk is a helyzeteket, akkor bennünk magunkban születhet meg az igazság felismerése.

A szegedi előadás nem teremti meg ennek a belülről elfogadásnak a lehetőségét, mindenkit kívülről láttat, és az ítélet, illetve az ítélkezés már benne foglaltatik a játékban. Nem az ilyen vagy olyan jellemeket mutatják meg a maguk nevetséges mivoltában, hanem a véleményüket a megszemélyesített, azaz inkább illusztrált figurákról. Ennek az előadásnak a Mirandolinája egy kellemetlen, agresszív, roppantul célratörő fogadósnő, aki kizárólag erőszakosságával éri el, amit elér. Andai Györgyi csak egy hangon szólal meg - éles, karcos hangon - és mindig hadarva. „Ledarálja" a szövegeket, akár partnereihez, akár a közönséghez beszél. Nem magába bolondítja Ripafratta lovagot, nem meghódítja nőiességével, bájával, rafináltságával, hanem lerohanja, megbénítja kíméletlen harciasságával. Fabrizio (Szirmai Péter) is inkább félelemből és számításból tart ki mellette, semmint odaadásból. Juhász Jácint Ripafrattája inkább emlékeztet egy álruhás katonatisztre, mint egy a félelmeit, kétségeit magabiztossággal kompenzáló, a ridegséget önvédelemből felöltő álnőgyűlölőre. Ahogy semmit sem kaptunk a csábítás kétélű folyamatából Mirandolinánál, ugyanígy nem élhetjük át - éppen ebből következően persze - az elcsábulás belső folyamatait, sem azt, ahogy a szenvedély mindjobban elhatalmasodik Ripafratta lovagon.

Hiányérzetünket nem csupán a fogadósnő és a lovag „csetepatévá" degradálódott, önmagukkal, illetve egymással folytatott küzdelme táplálja, hanem a többi szereplő komolytalansága is. Mindenekelőtt egy furcsa szerepcsere történik: a felkapaszkodott, grófságát pénzen megvásárolt Albafiorita - már csak Kovács Zsolt alkati sajátosságaiból következően is - sokkal kifinomultabb, arisztokratább, mint Forlipopoli, a valódi, hamisítatlan őrgróf, aki éppen ebből az ősi, arisztokrata múltjából él. Azt gondolnánk, hogy Forlipopoli, akinek ifjúsága is, pénze is rég odavan, semmi mással, mint előkelőségével tudja elfogadtatni, egyáltalán fenntartani magát.

Király Levente dagályos, patetikus hanghordozása, pöffeszkedése túllő a célon, minden emberitől megfosztja Forlipopolit. Ez az őrgróf csak ellenszenves, kizárólag gúnyt és megvetést vált ki, karikatúra, holott a megírt figura épp annyira esendő is, mint amennyire nevetséges, hiszen van abban valami tiszteletre méltó, ahogy kitartóan játssza egykori önmagát, hogy nem adja meg, nem sajnáltatja magát.

Így cinikus Mirandolina és egy pokrócdurva Ripafratta találkozásából, egy dölyfös Forlipopoli és egy vérszegény Albafiorita vetélkedéséből nem születhetnek mulatságos helyzetek - amint erről meg is győződhettünk. Egyedül az oly-kor elkerülhetetlen helyzetkomikum fakasztott nevetést a második és a harmadik felvonásban, különösen a párbaj jelenetben.

A helyszín, azaz a díszlet sem kedvezett a történések hitelének megteremtésében. (Tiszteletre méltó egyébként, hogy Csányi Árpád nem ismételte önmagát, nem a budapesti *Mirandolina* díszletét láttuk viszont.) Egyetlen helyszínen, a fogadó ebédlőjében játszódik az előadás - nyilvánvalóan a rendezői koncepció következtében -, eleve kizárva így bizonyos pillanatok, jelesül Mirandolina és Ripafratta „édes kettes"-einek meghitt-re, cinkosra hangolását, vagy máskor bizonyos helyzetek váratlanságát, meglepetésjellegét. Jelzésszerűvé, így hiteltelenné teszi Mirandolina be-, illetve elzárkózását, ezzel pedig magát a be-, illetve elzárkózást.

Ezzel a kedélytelen előadással aligha lehet közönséget toborozni az elkövetkezendő előadásokra.

Goldoni: Mirandolina (szegedi Nemzeti Szín-ház Kisszínháza)

Fordította: Dr. Révay György, *rendezte:* Sándor János, *díszlettervező:* Csányi Árpád m. v., *jelmeztervező: Ék* Erzsébet, *zenei betanítás: ifj.* Nagy Imre.

Szereplők: Juhász Jácint m. *v.,* Király Levente, Kovács Zsolt, Andai Györgyi m. v., Bor Adrienne, Goda Márta, Szirmai Péter, Ragó Iván.

VASS ZSUZSA

Két veszprémi bemutató

A Petőfi Színház két, magyar színpadon ritkán látható drámatípussal lepte meg közönségét a téli hónapokban. Az egyik, Anouilh *Euridikéje,* egy sajátosan huszadik századi drámafajta, mely a negyvenes évek második felében hirtelen kedveltté vált a magyar színpadokon, de rövid virágzás után ugyanolyan hirtelen el is tűnt a színházak repertoárjaiból. A másik, Madách *A civilizátora,* egy arisztophanészi modorban írt történelmi parabola, melyet talán első ízben láthat „zárt" színpadon a magyar néző Katona Imrének, a darab rendezőjének átdolgozásában. (A darabot 1978-ban Gyulán mutatta be az Universitas együttes - szabadtéren). Mindkét darab számíthat a közönség érdeklődésére, az első gondolatvilágának „eredetisége", a másik gondolatiságának aktuális kelet-európai jellege miatt. A kérdés az, hogy a megvalósítás megteremtette-e a feltételeit mind rendezői, mind színészi tekintetben. annak, hogy a néző azonosulhasson ezzel a két világgal. Az *Euridike* esetében ez a műhöz való viszony teljes hiánya, *A civilizátor-előadás*ban pedig színpadi identitászavar, a barokk színpad „szűklátókörűségének" figyelmen kívül hagyása miatt (lényegében változtatás nélkül emelvén át a szabad-téren sikeres produkciót a Kőszínházba) nem történhetett meg.

Anouilh különös drámaíró. Értékelői vagy drámagyáros giccstermelőnek tartják, vagy elismerően nyilatkoznak nyel-vének költőiségéről, gondolatainak merészségéről. Arról az Anouilh-ról azonban, aki a színház szerelmesének vallja magát, azt a legkevésbé lehet elmondani, hogy ízig-vérig drámaíró. A meghökkentés különböző formái, melyeket nagy szeretettel alkalmaz drámáiban, minduntalan megbontják a cselekmény ívét, megkérdőjelezik az alakok szándékait és cselekedeteit, a dráma dramaturgiai és pszichológiai egyértelműségét.

Anouilh egy olyan drámaírói nemzedék egyik képviselője Franciaországban, mely új formák és témák keresése során a legkülönfélébb hagyományokból merített és hagyományokat ötvözött, és csak keveseknél tisztult le olyan karakteres formában és látásmódban, mint például Beckettnél vagy Ionescónál. Ezek a források a következők: keretként megtart-ja a polgári naturalista miliőt, nyelvezetében megpróbálja követni a francia klasszicista dráma nyelvének tisztaságát és költőiségét, a mitológiákból kedvelt témáit meríti, szemléletében pedig erősen strindbergi, dekadens. Mi indokolja vajon ezt a furcsa eklekticizmust?

Mindenekelőtt meg kellene keresni - jelen esetben Anouilh-nál -, hogy miért írt drámákat, vagy - szűkítsük a kört - miért írta meg *az Euridikét. Az Euridike* az emberi szenvedélyek tisztaságának védelmében íródott. Euridike strindbergi figura: mérhetetlenül egyedül érzi ma-gát kicsinyes vidéki színjátszókörnyezetében, magánya azonban soha nem lehet egyedüllét, mert az ember soha nem szabadulhat meg szégyenlett, mocskos múltjától, mint kísértetek veszik körül a múlt alakjai, kiknek jelenléte a jelen reményeit, az elérhető boldogságot is tönkreteszik. Magányunk tehát bűneink találkozóhelye, az emlékek és lelkiismeret-furdalások kínzó ideje. Anouilh életszemlélete tehát strindbergi, és a miliő is az: kispolgári, kicsinyes és perspektívátlan. De a dráma nem Euridike sorsának bemutatásával indul. Az expozícióban a hirtelen fellobbanó szenvedéllyel találkozunk: a múlt nélküli, naiv Orpheuszra - fellángolt szenvedélyétől vezetve - rátalál a - mint később kiderül - már sokat szenvedett és átélt Euridike. Ez a szenvedély, ez a hirtelen fellobbanás semmivel nincs motiválva, meseszerű, mitológiai. Azért is tette rögtön a dráma expozíciójába Anouilh mindenfajta indok, drámai előzmény nélkül, mivel ez az anouilh-i szenvedély semmiféle drámai szituációval, főként egy ilyen sivár, strindbergi miliővel nem lenne magyarázható. Anouilh szerint az ilyen tiszta szenvedély nemcsak ritka és a kiválasztottaké, de öröknek is kell lennie azok számára, akik részesülhettek benne. Ennek a szenvedélynek és az ebben való „rabságnak" szép példája Anouilh *Médeiája.* Csakhogy *a Médeiában* az író eltekintett a polgári kerettől, és visszatért a tisztán mitológiaihoz, levetette a dramaturgiai köntöst is, az egész mű egy szuggesztív költői monológ. *Az* Euridikében is az az egyszerű költői nyelv a szerelmi szenvedély megszólaltatója, melyet a klasszicizmustól örökölt a francia dráma, ugyanakkor emellett létezik egy hétköznapi nyelv is, a „többieké". Anouilh a végsőkig szétválasztja ezt a két világot, melyet a másik pólus kidolgozatlansága is bizonyít. Az író hite és eszménye szerint a dráma „következetesen" halad az egyet-len lehetséges megoldás felé, hogy a szenvedély és tárgyai is „megmaradhassanak". Ez a megoldás pedig a halál, a tiszta formák platóni világa, a múlt nélküli, a bemocskolatlan világ. Sokkal kevésbé következetes a dráma a drámai indokok kidolgozásában. A negyedik felvonás dramaturgiailag elhibázott: a harmadik felvonásban ugyanis nemcsak a mitológia ér véget (Orpheusz elveszti az élet számára Euridikét)„ de a dráma is eléri a végpontot, lezárul A negyedik felvonásra azért volt szüksége Anouilh-nak, hogy Orpheusznak még egy lehetőséget adhasson; de most már nem Euridike a tét, hanem - Anouilh mondanivalóját hangsúlyozandó - a szenvedély tisztaságának megmentése a halál választásával. Ez a másodszori lezárás drámailag annyira mesterkélt, idegen, hogy a mondanivaló hitelességét, átélhetőségét gyakorlatilag lehetetlenné teszi.

Anouilh az alakok kidolgozásában is szűkmarkú: az ellenpólus, a két hős környezete tele van sematikus, vértelen figurákkal, kettejük szemszögéből is csupán példázatszerű, bábfigurajelleget öltenek. Egyedül Orpheusz apjának a szerepe enged meg némi azonosulást tragikomikus, kicsit csehovi jellege miatt, de az író ezt a jóindulatú gesztusát is visszavonja az utolsó felvonásban, ahol az apa már csak dróton rángatott bohócként van jelen, hogy Orpheusz kedvét végképp elvegye az élettől. A sok rosszal szemben pedig végigköveti a szerelmesek útját a jóságos halál esőköpenyben (gyakori halál-jelenése ennek a drámaírói nemzedéknek), aki hol undorodik és hitetlenkedik az emberi mocskosság láttán, hol jó tanító bácsiként neveli a kiválasztott ifjakat az élet megvetésére és a halál szeretetére. Ő a leghálátlanabb szerep, mivel a színész szöveg szerint kénytelen azonosulni az azonosulhatatlannal.

A Várkonyi Zoltán által vezetett Művész Színház nagy sikerrel játszotta 1946-ban Anouilh *Euridikéjét.* Mi okozhatta akkor ennek a dekandens darabnak a sikerét, mely az Anouilh-bemutatók sorozatát indította cl ugyanebben a színházban? Mindenekelőtt ez a korszak nagyfokú új iránti igénnyel jelentkezett, hallatlanul intenzíven megélt, nyitott kor volt Magyarországon. A színházi élet is nyitottabbá kezdett válni a nem egyértelmű, az érdekes, az új, az idegenebb, az addig befogadhatatlan felé. A bizarr, a

Benedek Gyula, Csizmadia **Gabi** és Blaskó Balázs Anouilh: **Euridike** című színművében (veszprémi Petőfi Színház) (MTI-foto - **Ilovszky Béla** felv.)

meghökkentő átélhetővé vált, és ezt érezte meg a Művész Színház is, melynek programja ennek a mindent befogadni akaró hozzáállásnak a felismeréséből született.

De miért éppen Anouilh ? Egyrészt drámáiban azt a polgári dramaturgiát alkalmazta, mely nálunk megszokott, következésképpen könnyen, zökkenőmentesen átélhető volt, másrészt, paradox módon, újszerű kifejezője lett annak a szenvedélyekkel teli, a szenvedélyek mindenhatóságát hirdető korhangulat-nak, melyben a polgári világ képe már karikatúraként jelenhetett meg szenvedélytelen prózaiságával és életidegenségével. Ebből a dekadens drámából a mindent felforgatni képes szenvedély hite csendült ki, Orpheusz és Euridike választásából a múltban megalázottak öntudata szólalt meg. Ami pedig a drámában megoldatlan maradt, a néző szemében sem kívánt megoldást, motiválást, hiszen annak világa már „múlttá" lett, az élet problémái - úgy tűnt - megoldhatóak.

E nélkül a kivételes alkalom nélkül a mű hibái, egyenetlenségei ma zavaróan szembetűnőekké válnak. Pethes György, a veszprémi előadás rendezője nem tett kísérletet a dráma megfejtésére, átélhetővé tételére a mai néző számára. Így az előadás nemcsak szenvedélytelen, unalmas, de érthetetlen is lett. A darab nagyon nehezen közelíthető meg, és egyáltalán nem állítom, hogy megoldható - a már említett okokon kívül -, Anouilh társadalomszemléletének érzéketlensége miatt sem, de ez a rendezőt nem mentheti fel, ha egyszer színpadra állította az *Euridikét.* Így viszont teljesen a színészekre hárult az a kevésbé művészi, mint inkább kínos feladat, hogy élettel töltsék meg, elfogadtassák Anouilh figuráit és világát. Ez sajnos egyikőjüknek sem sikerült.

Nagyon hálátlan szerepet kapott Blaskó Balázs, a jóságos halál, az esőköpenyes fiatalember alakítója. Ez a szerep akár érdekessé is válhatna, ha a szöveg legalább egy kicsit megengedné a színésznek, hogy kívülről szemlélje, elidegenítse magától a figurát. A 46-os kritikákból kiderül, hogy Várkonyi, aki mindig is vonzódott a misztikus, luciferi, rezonőr szerepekhez, ezt megpróbálta, legalábbis a darab elején, ahol az alak még inkább misztikus, mint jóságos. A korabeli kritikák emiatt elmarasztalták, valószínűleg jogosan. Ez a szerep ugyanis nemhogy nem igényli az értelmezést, de drámabeli funkciója szerint megköveteli, hogy ne értelmezzék, hogy komolyan vegyék őt is és azt is, amit képvisel. Nincs mese! A halál jóságos, ő a kiválasztottak, a hősök egyetlen barátja, ő a gyóntatóatya, akit nem illik és nem is szabad meggyóntatni, hinnünk kell neki. Blaskó Balázs sikeresen azonosult a szerep felszínével. Elhisszük neki, hogy szereti a két, jobb sorsra érdemes fiatal szerelmest, hogy fáj neki Euridike elvesztésének orpheuszi bánata, mindent elhiszünk neki, azt is, hogy jót akar, csak azt nem tudjuk elhinni, hogy ő a halál, és hogy amit akar, az valóban jó is. De erről egyáltalán nem ő tehet.

Orpheusz és Euridike szerepe sem sokkal hálásabb. Mindenesetre ez a kettő azért szerep. Euridikének ugyanis múlt-ja van. Ahhoz, hogy fel tudjon nőni jelenlegi tiszta érzéseihez, el kell rendeznie önmaga és Orpheusz számára is múltját, mely elszakíthatatlan tőle. Anouilh ennek a figurának lehetőséget adott arra, hogy felnőjön, erős jellemmé váljon. Csizmadia Gabi nem tudta ezt a fejlődést következetesen végigvinni. Hirtelenek voltak a váltásai, így nem rajzolódhatott ki ív a szerelmi szenvedély kamaszos elragadtatottságától a múltjának terhétől szabadulni nem tudó, de törékenységében is felnőni képes, öntudatos Euridikéig. Az árnyalatok hiánya következtében az életben és halálban edzett, érett Euridike okos nyugalmát sem tudta elhitetni velünk a harmadik felvonásban.

Orpheusz múltja „feddhetetlen". Az idők során megtanulta nem észrevenni életének sivárságát, környezete mocskosságát, hazugságait. Apjával úgy élnek együtt, mint két idegen, miközben Orpheusz vár, mert érzi, hogy az élet valami rendkívülit tartogat a számára. Naivan, kételyektől mentesen várja Euridikét. Azonban ahogy elkezdi élni az életét, és egyre többet tud meg szerelméről, létre-hozza saját múltját is, mely őt is bemocskolja valamivel, ami az élethez tartozik. Ez pedig a bizalmatlanság, a mindent tudni és kisajátítani akarás emberi vétke. A dráma elején ez a szerep még igen vér-szegény. Csak a harmadik felvonásban, az „éjszakai hosszú várakozás" idején kap határozottabb karaktert. Azzá a szeretni is szenvedélyesen akaró, de bizalmatlan és követelődző emberré válik, aki fokról fokra kénytelen rájönni, hogy hazugság nélkül nincs földi szerelem. Benedek Gyula ezt az Orpheuszt még csak nem is sejteti. Nagyon visszafogottan játszik, láthatóan bizonytalan az alak megformálásában.

Jászai László (apa) az első jelenetek-ben finom gesztusokkal érzékelteti annak az embernek az esetlenségét, aki az életet valódi célok nélkül, gyorsan élte le, korán megöregedett, ugyanakkor képtelen azonosulni öregkori, elcsendesedett önmagával. Nem tehet róla, hogy a negyedik felvonásban az író nem adott további kapaszkodót ahhoz, hogy fel is építse szerepét. A többi szereplő számára még ennyi sem jutott. Be is érték annyival, hogy halvány karikatúrákat gyártsanak életre keltés helyett.

Madách Imre a 48-as szabadságharc után tíz évvel, a csendes számvetések idejének kezdetén írta meg *A civilizátort,* ezt az arisztophanészi stílusú és élességű önkritikát a soknemzetiségű Magyarország nemzeti eszméi megmérettetésének, a forradalmi kornak parabolájaként. Madách nem csupán higgadt számvetést készít a múltról, feltárva e kornak ellentmondásait, de bizakodását is beleírta annak a nem pusztán kitartást, de tetteket is igénylő történelmi lehetőségnek a felkínálásával, amit az idő múlása, az érzelmek lehiggadása, a felszakadt sebek fájdalmának tompulása teremt. Képe a közelmúltról és a jelenről nem nevezhető optimistának, de István gazda alakja *már* nem csak

a lényeges problémáktól elforduló, restségében magát jól érző és csak mikor „ég a ház", akkor ébredő magyarság szimbóluma; Madách azzal is felruházta, amit pozitívnak érzett a magyarságban: annak dühödt németellenességét, mely mindig bizalmatlanná tette az Udvar reformjaival szemben, és a nemzetiségekkel szembeni toleráns, higgadt bánásmód lehetőségét, lévén nem ő, hanem azok a szenvedő felek a köztük lévő viszonyban. István az egyetlen vitapartnere Stroomnak, a német civilizátornak, és ez az egyenlő esély elsősorban István eredendő bizalmatlanságának és talpraesettségének köszönhető. Igaz, ennek a gaz-dának van egy nagy hibája: nem szeret vitatkozni, átadja házát Stroomnak, és csak mikor már minden kötél szakad, akkor üldözi el. Ugyanakkor ez az István megérti az előtte lejátszódó példázat értelmét, levonja a konzekvenciákat: felkínálja a békét a nemzetiségek számára. Az arisztophanészi modor természetesen mindennek fonákságát is jelzi, de az mindenesetre érezhető, hogy Madách ezt az egyetértést nagyon fontosnak tartja, a nemzet fennmaradásának egyik zálogát látja benne.

Katona Imre, az előadás rendezője erőteljesen belenyúlt a szövegbe, átigazította, átértelmezte a darabot. István és Stroom szövegét következetesen átalakította a saját mondanivalója számára; bőven hozzá is toldott és el is vett belőle. Ezáltal Katona a magyar István gazdából eltüntette mindazokat a pozitív vonásokat, amelyeket Madách éreztet, ugyanakkor Stroomot is megszabadította dörzsöltségbeli fölényétől, tájékozott intrikus jellegétől, egy nagyon is középszerű csirkefogóvá szelídítette. A rendezőnek erre azért volt szüksége, hogy a madáchi, sok tekintetben ma már történelminek számító interpretációtól megszabadulhasson; a német-magyar ellentét nála hát-térbe szorul azért, hogy tisztán fogalmazhassa meg azt a madáchi kérdést, melyet Németh G. Bélától idéz a mű-sorfüzet: „a haladás harcosainak sorozatos bukása ellenére bízhatunk-e abban, hogy *az* ember maga alkothatja meg történelmét".

Ez az átirat határozott keretbe helyezi a komédiát. Ideje nem több, mint a vacsora elkészítésének ideje, mely az egész háznép (nemzetiségek) rituális, megszokott tevékenysége ebben a komikus misztériumban. Ebbe az „álomvilágba" érkezik meg Stroom svábbogár kísérőivel, *hogy* addig, ameddig a vacsora elké szül, felforgassa a világot, meghozza a civilizációt, megízleltesse ezzel a szokásjog hagyományain jól tengődő - világgal a polgári egyenlőség és szabadság nagyszerűségét, amely félelmetesen hasonlít Jarry *Leláncolt Übü*jének Franciaország-paródiájához. Ez a vízió azonban teljesen madáchi, mélyen hozzátartozik Madách dekadens fejlődésszemléletéhez. Katonát a darabban elsősorban nem ez a szemlélet fogta meg, hanem a Stroomhoz való hozzáállás izgatta, pontosabban a Stroom kihívására adott válasz érdekelte. A német azért jelenhet meg egyszerű szájhősként a bürokrácia és a rendfenntartó szervek (svábbogarak) segédletével, mert funkciója csupán annyi, hogy szembesítse helyzetükkel és állásfoglalásra kényszerítse a nemzetiségeket, legfőképpen pedig a magyar István gazdát, aki eddig álomvilágban élt, és ezt kívánta meg háza népétől is. De érdemes most már a látványt is bevonni az elemzés körébe. Az előadás magyar kesergő nóták hegedűszavával indul. Majd „né-majáték" következik (közben a háznép énekel), melyben a szereplők, a nemzetiségek addig teszik tönkre egymás munkáját (boglyaépítés), amíg a szénaboglya érthetetlen kelet-európai módon - mégis felépül. A munka befejeztével István összegzi a nap eredményeit. Egy mindig kéznél lévő, megszokott szónoklatot ad elő, summáját a jól végzett munkának. Es bár Uros, a rác, az állandó ellenzék némileg megbontja ezt az idilli rituálét, István egy egyszerű vállveregetéssel elsimítja az ügyet; kezdődhet a valódi rítus, a vacsorafőzés. Ám ezt a vacsorakészítést megzavarja - István nagy fájdalmára Stroom, a civilizátor.

Az előadás kitűnően építkezik: *egy* magyar ezt nem hagyhatná annyiban. De István nem ellenkezik. Stroom sorra maga mellé állítja a nemzetiségeket polgári szózataival, István pedig azon nyomban visszavonul vacsoráját megmenteni. Nyoma sincs nála annak a bizalmatlanságnak, annak az öntudatos sértettség-nek, annak a „hát majd egyétek meg, amit főztetek" gesztusnak, ami Madách-nál megvan. Mikor pedig háza népe visszapártol hozzá becsapottsága felismerésének felháborodásában, nyugalomra inti őket „több is veszett Mohácsnál" meg-jegyzéssel. István mégis fellázad Stroom ellen sajátosan kicsinyes ingertől vezetve, de a német térdre kényszerítése után hálásan fogadja cl annak felajánlkozását, hogy ezentúl majd ő *húzza* el a vacsorához a modernizált gépi nótát, István ezután ismét úgy érzi, summáznia kell a történteket a boldog vég örömében. De a háznép már nem éljenez, csak dühödten hallgat. A vacsora viszont elkészült, mindenki megeheti, amit főzött.

Találó, igen jól felépített, átgondolt példázatban részesített minket Katona Imre ebben az előadásban. Úgy vélem, hogy ha ezt a produkciót nem Veszprémben, ebben a színpadi környezetben látom, a látvány is meggyőzött volna. A rendező által alkalmazott nyers, populáris színháztípus nem csak hiányt pótló Magyarország színházi életében, de ehhez az előadáshoz a legadekvátabb forma.

Sajnos nem Veszprémnek és ennek a színháznak találta ki.

A látvány gazdag jó ötletekben; ebben a színháztípusban tulajdonképpen minden tárgy, ami „kézbe akad", jelentést hordozhat, és ami a lényeg, a többnyire vaskos humor eszköze lehet. A tárgyi ötletek nagyon szépen „élnek" az előadásban és a szöveghez hűen arisztophanésziek. A groteszk maszkok is találóak, kár, hogy meggátolják a színész szövegmondását. A legnagyobb hibája az előadásnak a rossz színpadkezelés: a barokk színpad úgy leszűkítette ennek a más helyhez szokott mozgáskompozíciónak a terét, hogy nyomasztóan szűkké vált a szabad tér, miközben kihasználatlan maradt a színpad nagy része. Esetlenné és esetlegessé vált a játék is. Az egész látványból kiüt a dekomponáltság, az idegenség. Az előadás így kényszeredetté és befogadhatatlanná vált mind a szereplők, mind a nézők számára.

A színészek közül azért sem lehet senkit kiemelni, mert ez a színház elsősorban nem alakításokat, hanem pontos jelzéseket, ez esetben testi gesztusokat és nagyon pontos szövegmondást, illetve karakteres beszédet igényel a szereplőktől. Sajnos a mozgások a nézőtérről ritmustalanoknak hatottak, sok ezért elsikkadt, nem vált kifejezővé. A szövegmondással is zavarok voltak. Viszont néhány jel-mez és maszk nagyon tetszett (Hruby Mária és Hajas Kiss Anikó munkái). Különösen István gazda Jarry Übüjét idéző látványa, melyhez egy jelenetben még esernyőt is kapott, Uros görnyedt, sovány, kicsit sunyi, nagy lógó orrú figurája és Stroom jellegzetes polgárkarikatúrája ragadott meg. Végül is nagy kár, hogy az előadás elveszett a közönség számára.

SOMLYAI JÁNOS

Vendégrendezés és vendégjáték

Egy autentikus Éjjeli menedékhely-rendezés

Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámájának végtelenül egyszerű, páratlanul tiszta és nemes humanista alapgondolata az ember tiszteletreméltóságáról időről idő-re elhangzik színpadjainkon, noha egyre küzdelmesebb, keményebb munkát jelent a mű bemutatásával sikert aratni.

A darab színre állításával kapcsolatos problémáknak két oka van. Az első és nyilvánvalóbb, hogy *az Éjjeli menedék-hely* hazai bemutatói (az elmúlt három évtizedben is volt már négy-öt) rendre, már-már tradicionálisan, Luka értelmezését tekintették - és nem csupán mert főszerep - a mű kulcskérdésének. Giricz Mátyásnak, a békéscsabai előadás rendezőjének, így szembe kellett néznie azzal a ténnyel, hogy csaknem elfogytak Luka értelmezésének lehetséges variációi. Lukáról ma újat szinte lehetetlen színre vinni a műből. Luka volt már tolsztojánus vigasztaló, hitetlen professzionista vigasztaló, Szibériából szökött fegyenc, mélyen érző sokat tapasztalt ember, talányos bölcs, ostoba eszelős vénember; volt már igaz és hamis, fiatal és öreg. A darab különböző bemutatóiról szóló kritikák majd mindegyikében megtalálni a mondatot: új Luka-figura született. Mint a mű legkevésbé egyértelmű alakja, tagadhatatlan, hogy bőven hagy lehetőséget akár egymásnak ellentmondó értelmezésekre is. (Erre felhatalmazást, mi több, „biztatást", maga Gorkij adott. Évekkel a mű megírása után már hibásnak, nem eléggé kidolgozottnak, szándékainak nem pontosan megfelelőnek tekintette Lukát. Ezt az „önkritikát" azonban óvatosan kell kezelnünk, hiszen Gorkij ugyanakkor a műről is azt tartotta: káros.)

A színre állítás másik, talán alapvetőbb problémája az éjjeli menedékhely többi lakójának tragédiájával függ össze.. A kérdés tulajdonképpen az, hogy miként lehet bemutatni ezeknek az embereknek a tragikus sorsát úgy, hogy az ma is hasson, de ne erőszakoltan, és a megoldás a műtől se legyen idegen. Gorkij nem fogalmazza meg a „mélyben" élők méltatlan, megalázott sorsának lényegi, társadalmi okait. Azzal, hogy közvetlen okát e hősök kihullásának a normális társadalmi létből az iszákosságban, sikkasztásban, feltételezett és valós gyilkosságban határozza meg, egyéni felelősségüket hangsúlyozza. Mégis, hogy hőseit emberség, tisztaság, tiszteletreméltóság is jellemzi, arra utal, hogy lecsúszásukban nem elsődlegesen ők a felelősek. Mint ahogyan e menedékhelyről való kitörésük sem kizárólag saját tehetetlenségük miatt nem tud megvalósulni. Az, hogy Gorkij társadalomkritikája ilyen közvetett, de félreérthetetlen utalás révén jelenik meg, feltétlen a mű értékei közé tartozik, és még inkább odatartozott 19o2-ben. Nyolcvan évvel a mű megírása után azonban ez a közvetett társadalom-kritika a színre állító számára bizonyos nehézségeket is jelent. Például Klescs időnkénti dühkitörései, melyek a nem konkrétan megfogalmazott társadalmi okokra vonatkoznak, hiába hordozzák egy élet tragédiáját, nem hathatnak a néző számára a reveláció erejével. Az általa kikiordított társadalmi egyenlőtlenségeket nemcsak pontosabban tudjuk megfogalmazni, de jelentős mértékben fel is oldódtak már. Számunkra nemcsak az nyilvánvaló, hogy az itt lakók sorsa mennyiben volt determinált, de az is, hogy e menedékhelyről kitörniük lehetetlen volt. A darab hazai bemutatói ezeket a hősöket is igen szabadon értelmezték. Voltak már a kapitalista társadalom páriái, egy elidegenített társadalom áldozatai, elvont tragikus figurák, tragikomikus hősök, groteszk alakok, félresiklott egzisztenciák, eleven holtak, jobb sorsra érdemesek.

Giricz Mátyás, a rendező előtt tehát a következő problémák álltak: bármily nehéz is, de újat kell mondania Lukáról, az éjjeli menedékhely sorsüldözött lakóiról, de mindezt ma is érvényes hatással és az eredeti műnek nem ellentmondva. Az *Éjjeli menedékhely* bemutatóinak hosszú sorában - úgy tűnik - Giricz Mátyás az első, legalábbis jó ideje, aki értelmezésében következetesen Gorkij művére támaszkodott. Úgy is fogalmazhatjuk: „csak" Gorkij *Éjjeli menedékhelyét* akarta bemutatni. Ahol a fő kérdés nem Luka, hanem a menedékhely valamennyi lakójának tragédiája. Természetesen Luka a békéscsabai előadásban is főszereplő. De Giricz nem törődött Gorkij önkritikus megjegyzésének azzal a részével, miszerint Luka figurája azért elhibázott, mert nem sikerült vele kellőképp bizonyítania a tolsztojánus vigasztaló eszmék ártalmasságát, sőt meghagyta azt a lehetőséget is, hogy Luka az, aki a nélkülözhetetlen hitet, erőt adja. Nem az érdekelte, hogy hazudik-e Luka, mikor a Színésznek arról a palotáról beszél, ahol az alkoholistákat ingyen gyógykezelik. Hiszen a Színész öngyilkossága mindenképpen bekövetkezik. Nem az a döntő, hogy az öngyilkosságban milyen szerepe van annak, hogy a Színész megérzi: a palota számára elérhetetlen, hogy a palota nem létezik, az öreg hazudott, hogy élete kilátástalan. De nem is az a döntő Giricz számára, hogy Luka képes volt - ha rövid időre is - hitet, erőt önteni a Színész-be, aki a történet hatására dolgozni kezd, és nem iszik, hanem az, hogy a tragédia mindenképpen bekövetkezik. E menedékhely lakóinak életében tehát nincs már jelentősége annak, hogy Luka tolsztojánus vigasztaló vagy eszelős vénember. Éppen azzal tudta a rendező nyomatékosítani a mélyben élők tragédiáját, hogy érzékeltette: így élni nem lehet, mégis e sorsok ott és akkor változtathatatlanok. Ez súlyos és pontos igazság. Ezzel vitatkozni nem lehet. Itt lehet meg-fogalmazni a békéscsabai előadás mai ér-vényességét is. A lejtő aljáig jutott embereknek végső soron nem Lukára van szükségük, még akkor sem, ha ideig-óráig vigasztaló is jelenléte. Luka értelmezésében Giricz nem a figura bizonyos tisztázatlanságának valamely minőség felé való eldöntését tűzte ki célul, hanem azt, hogy megmaradjon a figura többértelműsége. Így maradt Gorkij utólagos megjegyzései ellenére is hű a műhöz. Igy sikerült elérnie, hogy számunkra és ma is érzékelhető legyen az éjjeli menedékhely lakóinak tragédiája.

Mindezekből következhetne az is, hogy Giricz értelmezésében a darab pesszimistább a gorkijinál. Valójában nem az, s ezt az előadás nyitóképe segítette, döntötte el. Ebben a jelenetben az előadás minden szereplője a színen van. Elénekelnek egy dalt, mely később is elhangzik mint a játék szerves része. Itt, a nyitóképben, fentről, a zsinórpadlásról két igen hosszú lócát, padot (?) jelző gerendát eresztettek le. A szereplők ezen ül-nek, támaszkodnak, és eközben lassú, a dalnak megfelelő ritmusban jobbra, balra mozognak. Giricz Mátyásnak ezzel két dolgot sikerült elérnie. E lassú és méltóságteljes mozgással kísért dal egyrészt pontossá tette, kiemelte a történés idejét, a mű orosz hangulatát. Másrészt az e mozgásban megfogalmazott bizonyos megtörhetetlenség, elpusztíthatatlanság kellő arányban oldotta értelmezése pesz-

Tomanek Gábor, Csiszár Nándor és Felkay Eszter Gorkij: Éjjeli menedékhelyében (Békés megye Jókai Színház) (Somfay István **felv.)**

szimistább hangulatát. Rendezése, amely minden „erőszakolt" értelmezés nélkül csak a történet nyilvánvalóságával, igazságával akart hatni, szigorúan fegyelmezett, eszközeiben mértéktartó előadást hozott létre. Feladatát inkább nehezítette, mint könnyítette, hogy a szerepek hálásak, jól játszhatóak, a jelmez, a díszlet látványos, az epizódok egyértelműek, a darab szerkezete könnyen áttekinthető. Nemcsak a történet viszonylagos egyszerűsége, mely csökkenthette volna az előadás hatását, de elvben a mű mondandója sem szolgál sok meglepetéssel. Mégis rendezése, értelmezése olyan előadást teremtett, mely figyelmünket végig leköti, s eközben „csak" azt mondja, mondatja el, ami a műben van, azt viszont számunkra is meggondolandóan.

*

Ebben az előadásban Luka „értékcsökkenése" maga után vonta a többi szerep kiegyenlítődését is. Ez pedig a darab stílusának is jobban megfelel. Nevezetesen: a közel egyenlő értékű epizódok sorozatából álló, téveszthetetlen miliőjű, egyértelmű dialógusokból való építkezésnek. Így majd minden szereplő a legjobb formáját nyújthatja. Akivel ez a darabfelfogás mégis egy kicsit mostohábban bánt, az értelemszerűen Luka (Csiszár Nándor). Míg Luka hatása, szerepe „csökkent", Csiszár feladata jelentős mértékben nőtt.

Csiszár alakításában keveradnie kellett a hamis vigaszhirdetésnek a nélkülözhetetlen hit és erő adásával, a bölcsességnek a bizonytalan múlt szülte keserű tapasztalatokkal, a tisztaságnak a ravaszsággal. Lukának ily módon nem lehetett - a megszokott értelemben - határozott és egyértelmű jelleme, ugyanakkor ez nem vezethetett egy kóros elme szélsőséges megnyilvánulásaihoz sem. Csiszárnak nem az volt a feladata, hogy nyitva hagyja a kérdést: szökött fegyenc-e Luka vagy sem, hogy maga is hiszi, amit a Színésznek mond vagy sem, tudja-e, hogy ezeknek az embereknek szüksége van a jóságára, vagy csak egyszerűen ilyen ez a Luka. Mert az itt lakók élete szempontjából egyik sem súlyosabb vétek és nem nagyobb érdem, mint a másik. Csiszárnak azt kellett érzékeltetnie, hogy nem ezek az eldöntendő kérdések. Csiszár játékán mindezek miatt érezni is egyfajta bizonytalanságot. Szerencsés, hogy e bizonytalanság éppen mert ebben a Lukában nem a valamilyenség a fontos, nem hat a játék egysége ellen.

Hodu József (Vaszka Pepel) feladata sem vált könnyebbé ebben az értelmezésben. Ennek oka pedig az, hogy az ő viszonya a legsokrétűbb a dráma többi szereplőjéhez, és bár kapcsolatai alakításához Lukától bőven kap tanácsokat, e tanácsok ezúttal végképp mit sem ér-nek. Vasziliszához (Vajda Márta) mint a megunt szeretőhöz kapcsolódik. Natasában (Egerszegi Judit) a kiutat jelentő tiszta szerelmet keresi. Végül sorsa is elég tragikus: Kosztiljov halála miatt akkor kerül börtönbe, mikor már-már úgy tűnik, Natasa oldalán sikerül elhagynia e menedékhelyet. Hiába mondja Luka, hogy ne törődjön Vasziliszával, ha a Pepel és megunt szeretője közti ellenszenv

Natasa miatt - olyan mély, hogy leküzdeni nem lehet, és ez elkerülhetetlenül tragédiához vezet. Lukának az a javaslata, hogy Pepel önként menjen Szibériába: használhatatlan. Bár Pepel szeretné hinni e tanács alkalmazhatóságát, lelke mélyén érzi : késő már. Hodunak - bár sikerült - nehéz volt megtartania a figura drámaiságát úgy, hogy a szükségesnél jobban ne sejtesse előre, s ezzel ne bagatellizálja a várható kifejletet.

Várday Zoltánnak (Szatyin) egyszerűbb volt a helyzete. Jól is érezte magát a pontosan és könnyen megoldható szerepében. Ez a Szatyin valamivel kevesebbet vállalt a szokásosnál. Luka távozása után reá hárul, hogy olyan igazságokat fogalmazzon meg az emberről, melyek ezen az éjjeli menedékhelyen - és ebben az értelmezésben - „csak" súlyavesztettségükben igazak. Ezért is fordulhat elő, hogy a darab második részében mintha túlsúlyba kerülne a humor. Erősödik az éjjeli menedékhely vagányromantikája. Oldja azonban e hamiskártyás vagány „vonzó romantikáját", hogy szerencsés arányban keveredik nála a fájdalmasan tudomásul vett változtathatatlanság ér

zése az iróniával, a cinizmussal, hiszen alapja egy kilátástalan élet tragédiája.

Feltétlen szólni kell még Felkay Eszterről (Nasztya), Széplaky Endréről (Színész), Dariday Róbertről (Klescs). A hármójuk által alakított figurák azok, akiket sorsuk változtathatatlansága láthatóan jobban megvisel. Más és más veszélye van alakításuknak. Daridaynak az „öntudatos munkás" karikatúráját kell elkerülnie. Felkay és Széplaky számára pedig az érzelgősség fenyegetett buktatóval. Mindhárman biztos arányérzékkel teremtik meg figuráiknak ehhez a darabfelfogáshoz illeszkedő stílusát.

Ugyanígy elismerés illeti Jancsik Ferencet (Bubnov) és Tomanek Gábort (Báró). Számukra a kockázatot az jelentette, hogy játékukkal a menedékhelyi élet humorosabb oldalát erősítik. Hiszen ez a Bubnov és ez a Báró ezen a „tanyán" már megszoktak, és mert más út nincs a számukra: hát istenem, akkor igyunk, ha van rá pénz. Ám beszélnek múltjukról, és akkor megérezni: életük tadomásulvehetetlenül fájdalmas. Múltjuk messze van már, abba kapaszkodniuk lehetetlen, jövőjük pedig nincs. Jancsik Bubnovja flegma és érzéketlen. Úgy tesz, mintha e menedékhelyi élet már megfelel-ne a számára. Felépített magában egy fa-lat - mert mást nem tehetett -, melyen nem enged át semmi közvetlen „emberit". Jancsik érzékeltetni tudja, hogy Bubnov sorsa attól tragikus: e figurának előbb-utóbb sikerül végképp érzéket-lenné válnia. A Tomanek alakította Báró éppen ellenkezője Bubnovnak. Nem olyan erős, mint az, ezért hiszi úgy, csak ha durvább lelkű, akkor tud „élve" maradni ezen a menedékhelyen. Ennek meg-felelően otrombább is például Nasztyával, de magával szemben is. Néhány kopejkáért hajlandó ugatni, mint egy kutya. De Tomanek játékában látni: ez a Báró fél. Nem sok választja el az összeroppa-

nástól, és az első alkalommal, ahol önmaga sorsával szembesül, felszakad belőle élete minden tragédiája.

Bár van az előadásban egy-két kevésbé sikerült alakítás is, minthogy az együttes játéka egyenletesen jó, pontos és szépen kimunkált, talán nem szükséges a gyengébben megoldott szerepeket is elemezni.

Gyarmathy Ágnes díszleteiről szólva vissza kell térnünk az előadás nyitóképéhez. Ez a kép Giricz értelmezésében döntő fontosságú. Itt kellett megteremteni az előadás „pesszimistább" hangulatának világos ellenpontját. Ezt azok nélkül a lócák, padok nélkül, melyek a már említett méltóságteljes, egyfajta megtörhetetlenséget jelentő mozgást lehetővé tették, igen nehéz elképzelni. Ebben a kép-ben Gyarmathy díszlete a rendező szándékának, gondolatának egészen pontos megvalósulását tette lehetővé. A díszletek a továbbiakban is a lehető legjobban szolgálják az előadást. Megfelelően a darab stílusának, funkcionálisak, de nem feltűnőek. Talán Klescs „munkapadja", tuskója zavaró kissé. Elhelyezése a színpad előterében kicsit hivalkodóvá tette, Klescset pedig fontoskodóvá, ha dolgozott rajta. Á jelmezek: a rongyok és göncök összetéveszthetetlenül illenek viselőikhez. Azért is, mert minden ruhadarabnak van valamilyen sajátossága, mely csak a viselőjére jellemző, és amely sajátosság még e lepusztult környezetben is természetes. A Színész hosszú sálja (hiszen művész), Klescs erős bakancsa, derékszíja (lelkében mégiscsak munkás), Szatyin bőr félcipője (valaha értelmiségiféle volt). Megfelel a darab értelmezésének, hogy nem lehet biztonsággal eldönteni, Lukán rongyok vannak vagy csuha. Vaszka Pepel talpig fekete jólöltözöttsége talán ünnepibb egy kicsit, mint ami ide illik.

Végezetül csak megismételni lehet, és kell is: Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámájának békéscsabai bemutatója új és érvényes értelmezését adta a műnek, s ezt egy pontos, fegyelmezett előadásban, jó színészi játékkal, színvonalasan.

Beszélgetés a rendezővel

Giricz Mátyásnak Gorkij Éjjeli menedék-hely *című drámájának színre állítása már harmadik vendégrendezése Békéscsabán. 1981-ben Mészöly Miklós* Bunker *című drámáját, 198z-ben pedig a Darvas József* Vízkereszttől szilveszterig *című regényéből készült színpadi adaptációt mutatta be az ön rendezésében a Jókai Színház társulata. De vendég-rendezett már több más vidéki színházban, és nemegyszer külföldön is. Vannak-e általánosítható tapasztalatai, előnyei, hátrányai a vendégrendezésnek, akár a rendező, akár a társulat számára?*

- Mindenekelőtt egy dolgot kell világosan látni : a vendégrendezés mint kiegészítő munka feltétlenül hasznos mind a társulat, mind a rendező számára, ám semmiképpen sem pótolja, nem pótolhatja a rendszeres rendezői munkát, együttélést egy adott társulattal. Á hátrányok is csak akkor jelentkeznek, ha már túlsúlyba került a vendégrendezés. Viszont ebben az esetben az idegen társulattal való munka pozitívumait, értékeit is mind nehezebb felszínre hozni. Beszéljünk előbb azonban az előnyökről, melyekben egyformán részes a társulat és a rendező, és az értékekről, melyek létrehozásában egyként vesznek részt. Á legdöntőbb az újdonság. Stílusban, esz-közben, szemléletben, munkamódszer-ben. Tagadhatatlan tény, bizonyítja is számos példa, hogy már egy közös munka is - a mindaddig egymás számára ismeretlen társulat és rendező között- meny-nyit gazdagíthat színészi eszközökben, rendezői módszerekben. Hiszen maga a „küzdelem" a közös hang kialakításáért kiből-kiből felszínre hozza, hozhatja az addig önmaga előtt sem eléggé ismert képességeit. Elfogadhatóvá tehet addig számára idegennek érzett, kétellyel fogadott játékstílust. Másrészről az adott színház profilja, a társulat szerkezete, stílusa, képessége, érzékenysége pedig a rendezőt kötelezi ha lehet még gondosabb, és ami szintén nagyon fontos: türelmesebb munkára. Sokszor olyan esz-közöket, megoldásokat kell keresnie, alkalmaznia, amilyeneket addig talán sosem próbált. A közös cél érdekében végzett munka során az eltérő módszerek - sokszor csak szokások - közül a legjobbak maradnak meg, ezek viszont rögződnek, raktározódnak. Nem nevezném hátránynak - noha könnyen azzá válhat -, inkább csak nehézségnek, hogy a közösen töltött idő olykor ijesztően kevés. Pedig a felkészülésen, a próbákon túl még egymás megismerésére is időt kell fordítani, mert ez is feltétele egy sikeres előadás létrehozásának. Aztán itt van még a közönség, az új közönség kérdése is. Bár „kis" ország vagyunk, és nincs nagy különbség városaink színházi közönsége között, a kétségkívül meglévő árnyalatnyi különbségekre nagyon kell figyelni. Szinte elengedhetetlen a közönséget még a próbák idején megismerni. Ázok a benyomások, melyek a közönség egy már éppen futó darab előadása során észrevehető reagálásaiból vonhatók le, igen fontosak. Végül a darabválasztás. Gyakran előfordul, sőt ez a jellemzőbb, hogy olyan művet állíthat színpadra a rendező, melynek megvalósítására máshol nem nyílna módja. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a vendégrendezés segít például az önállóság, a függetlenség megőrzésében is. De csak akkor, ha mellette nem hiányzik a kötődés egy konkrét színházhoz, a rendszeres munka egy bizonyos társulattal. Enélkül ugyanis nem függetlenségről, de lassan-lassan célját vesztő szellemi kalandozásról lehet beszélni.

-Az *eddigiekből úgy tűnik, az előnyök, az értékek rendre problémákkal párosulnak, s a hátrányokról még nem is esett szó.*

- Ázok a nehézségek, melyeket eddig említettem, mind a munka természetes, mondhatni szükséges, olykor egyenesen kellemes velejárói. Hátránya a vendégrendezésnek tulajdonképpen csak egy van. Ez is csak akkor, ha - mint mondtam - túlsúlyba kerül az ilyen ideiglenes jellegű munka. Igaz viszont, hogy ez a hátrány nagyon nagy. Egész egyszerűen a gondolati, stílusbéli széttöredezettség-ről van szó. Üdvös és hasznos a társulat-nak, a rendezőnek egyszer-egyszer más stílussal, munkamódszerrel, világszemlélettel találkozni, ütközni. De szükséges az ilyen ütközésekből kialakulni, egységessé válni képes új gondolat- és stílusvilág próbára tétele, majd építése is. Ezt csak egyazon társulattal és az előadások, darabok sorozatával lehet megvalósítani. Egy-egy befejezett, jó munka, rendezés nem is annyira vége, sokkal inkább kezdete valaminek. Ez éveket és elmélyült közös munkát jelent. Erre a vendégrendezés nem alkalmas. Végső soron ennek a közösen létrehozott és csak előadások, darabok sorozatából kihallható, megfogalmazható - az egy-egy bemutatóban tettenérhetőnél mindenképpen többet jelentő - gondolat- és stílusvilágnak a hiánya a vendégrendezések majd minden darabjában érezhető. Hiányzik a társulat és a rendező együttműködésére, és csak arra jellemző mögöttes tartalom. Épp ezért nem szabad, hogy a vendégrendezés állandósult állapot, „száműzött" helyzet legyen. Persze ez már főként a rendezőt sújtja, és különösen azt, aki többnyire, esetleg kizárólag mint vendég dolgozik.

Úgy gondolom, ebben az állapotban, helyzetben igen gyorsan kialakul és veszélyessé válik a bármit és mindenáron - csak rendezni hangulat.

Igen. Ez szinte természetes, és nehéz felismerni a pillanatot, ahonnan már ez a magatartás az, ami munkára serkent. Pedig ezt feltétlenül el kell kerülni. Nem mindent és nem mindenáron. Még akkor sem, ha a rendezői munkát - már nem is olyan rövid ideje csak a vendégrendezés jelenti. Ugyanakkor azt is tudomásul kell venni, hogy a rendező dolgozni akar, rendeznie kell. Nem szakíthatja el az utolsó „köldökzsinórt", ami munkájához köti. Ezek után talán magyaráznom sem kell, hogy a „nem mindent" az nem egy-fajta sznob kívülállást jelent bizonyos darabok körén. Miközben a vendégrendezésről beszélgettünk, szóba került a mindenáron kifejezés. Egy-két ponton már-már meghökkentő a hasonlóság a vendégjáték és a vendégrendezés feltételei között.

- *Mire gondol ?*

- Elsősorban arra, hogy vendégjátékra is feltétlenül szükség van, s hogy ezt sem szabad mindenáron erőltetni. Persze lényegi problémái azért különböznek is. De például van bizonyos hasonlóság a mennyiségi kérdésekben. Hiába hasznos és szükséges a vendégjáték; ha csak egy estére, egy előadásra korlátozódik, félő: csak kárt okoz. Pedig az idegenben szereplés tétje - ha társulatonként változó mértékben is - nagyon komoly. A vendégjáték nemcsak egy még ismeretlen laikus, hanem egy szélesebb szakmai közönség előtt is zajlik. Itt elsősorban persze a pesti vendégjátékokra gondolok. Nem lehet tagadni, mert végül is természetes, hogy a hangsúly ilyenkor többnyire a szakmai közönségen van. Márpedig egyetlen darab csak egy előadásával sokszor évek munkáját bemutatni alig lehet. A bemutatkozók megméretéséről van szó. Színészek, rendezők, színházvezetők vállalnak nem egyszer kilátástalan küzdelmet, versenyt. De lemondani, akár egy egyszeri lehetőségről is: nagyon nehéz. A problémát nem annyira az előadás technikai feltételeinek a megteremtése jelenti. Bár jól tudott, milyen nehézségeket, kényszerű kompromisszumokat jelent(het) egy produkció költöztetése, kialakítani az új színpadon a lehetőségekhez képest az eredeti előadást. Sokkal nagyobb probléma a még ismeretlen közönség és a színészek kapcsolata, viszonya, az, ami egy estén nehezen juthat arra a fokra, mely nélkülözhetetlen egy magas színvonalú előadáshoz. Állandó otthonában, nagyjából és általában is-mert közönsége előtt játszó társulatnál is természetes, hogy előadásaik a bemutatót követően éppen nézőik reagálásai folytán és okán alakulnak, módosadnak. Ebből a szempontból az egyetlen előadással történő bemutatkozás kicsit hasonlít a félhomályban tapogatózáshoz. Valósággal feloldhatatlan az a feszültség, amit ez a szinte rémisztő súlyú „itt és most" jelent a színész számára. Az pedig már csak részletkérdés, hogy ez erőlködő, görcsös, félszeg vagy túlzón teátrális játékot eredményei. Legalább három-négy előadás szükséges ahhoz, hogy ez a stressz megszűnjön. Több előadás esetén már az első is lehet sikerültebb, mert önmagában annak tudata is segít, hogy igen, lehet még korrigálni. Ha igazán felelősségteljes, hittel telített előadásokat akarunk látni a vendégjátékban részt vevő színészektől, akkor az ő számukra is meg kell teremteni azt a lehetőséget, hogy „megméretésükben" se pillanatnyi indiszponáltságuk, se a végső soron tőlük független okok teremtette akadályok ne játsszanak szerepet.

Szó volt már róla : az elmúlt étekben többször is rendesett Békéscsabán. Kérdezhetem-e a békéscsabai Jókai Színházról ?

- Véleményen) elfogultnak is tűnhet-ne, hiszen ezekben az években majdhogynem csak náluk és velük dolgoz(hat)tam. Annyi azonban bizonyos - és ezt nem csak én állítom -: ez a Békéscsaba már nem az, ami évekkel ezelőtt volt. Sokkal jobb. Lehetőségeik feltétlenül többet ígérnek, mint korábban. A társulat felfrissült, tehetséges fiatalokkal újult meg. Egyre jobb szellemben dolgoznak, akarnak. A színházvezetés is jó értelemben véve szakmacentrikus. Gyakran erősítenek vendégrendezőkkel is. Hogy csak néhány nevet említsek, dolgozott már náluk: Sík Ferenc, Miszlay István, Katkics Ilona is. Egyszóval érdemes figyelni rájuk.

Makszim Gorkij: Éjjeli menedékhely (Békés megyei Jókai Színház)

Fordította: Déry Tibor *és* Cséry Lili. *Díszlet- és jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. *Játékmester:* Simon József. *Szcenikus:* Kabódi Sándor. *Rendező:* Giricz Mátyás m. *v.*

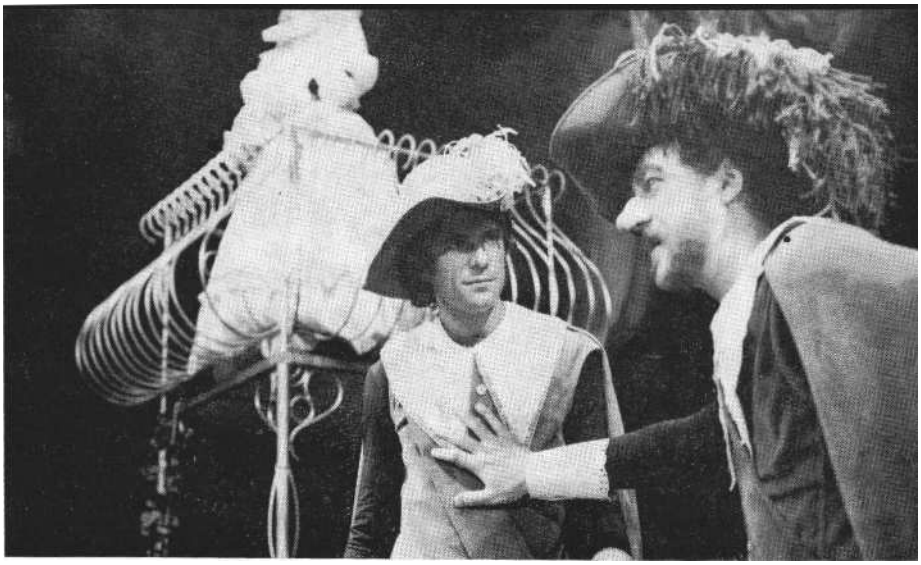
Szereplők: Gyurcsek Sándor, Vajda Márta, Egerszergi Judit, *Géczi* József, Hodu József, Dariday Róbert, Nagy Mari, Felkay Eszter, Dénes Piroska, Jancsik Ferenc, Várday Zoltán, Széplaky Endre, Tomanek Gábor, *Csiszár* Nándor, R. Kárpáti Péter, *Kocsis* György, Kalapos László.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Szerencsés találkozás

Cyrano-musical Békéscsabán

Szükségtelen ismételgetnünk, mennyi rosszat írtak a kritikusok és a tudósok Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac* című drámájáról; az is közhely ma már, hogy a mű népszerűsége ezzel régóta fordított arányban áll. Rostand valóban leegyszerűsíti a tizenhetedik században élt szatirikus író és szabadgondolkodó alakját. A történelmi Cyrano nemcsak szilaj modorú és nagylelkű férfiú volt, hanem kitűnő író is, akit azonban mégis-csak mint későbbi nagyságok zseniális előfutárát tartanak számon. A valóság tehát korántsem oly fennkölt, mint a rostand-i kép. A francia tizennyolcadik század egyik legjelentősebb előkészítője volt ami kevéssé romantikus státus , irodalmi szempontból így lett halhatatlan, s ezért időszerű ma is. Világszerte ismertté mégsem ez tette, hanem a rostand-i portré. A dráma stílusa valóban korszerűtlen volt a század végén, a naturalizmus korában. Babits Mihály ezt írja róla: „Ez inkább líra, francia romantikus líra. S ha dráma, akkor bizonnyal nem görög vagy shakespeare-i, hanem csak hugovictori. Jellegzetesen epigon költészet: újabb próbálkozás a romantika felélesztésére, egyszerűen a régi romantika utánzása révén. Nagyszerű verve-je sikert biztosíthatott neki, de tartósságot nem." Ne cáfoljuk meg Babitsot, mondván, hogy a *Cyranót* ma is játsszák. A kulturális tartósság viszonylagos fogalom. Hány év a mértékegysége: ezer év, száz év vagy csupán egy évtized ? Nem tudjuk. Illetve úgy teszünk, mintha tudnánk, nagyképűen osztogatjuk a halhatatlan jelzőt, holott kétháromezer évnél ez sem jelent több időt, s még ez a parányi idő is ki van téve a kordivatok hullámveréseinek. Lehet, hogy néhány száz év múlva elfeledjük Rostandt, de most találunk benne figyelemre méltó vonásokat. Nem-csak azért népszerű, mert a közönség a naturalizmus sötét színei helyett olykor inkább a csillogást, az élet szebbik részét választja - még annak árán is, hogy le-mond a teljes igazságról, a lélek mélységéről és magaslatáról. "Tudatosan vagy inkább ösztönösen vonzódunk a vershez, az ékesszóláshoz. Sajnáljuk a verses drá-



Pelsőczy László (Christian) és **Barbinek** Péter **(Cyrano) a békécsabai Cyrano-előadásban (Somfay István felv.)**

ma eltűnését, mert ez nagyon gyakran a színpadi nyelv ellaposodásához is vezetett, az úgynevezett prózai természetesség manapság néha modorosabb és unalmasabb, mint a legbombasztikusabb, legüresebb verses dráma. A közönség nemcsak elandalodni, menekülni, álmodni akar - vágyik a féktelenségre, az izgága, lüktető szövegre, zabolátlan érzelmekre, sírásra és nevetésre. Ezt az igényt nem mindig a legkiemelkedőbb zsenik elégítik ki, de ez a sajnálatos tény nem indítja arra a közönséget, hogy e vágyáról lemondjon. Inkább kiegyezik a szerényebb teljesítménnyel.

Ezt a lendületes mese- és költészetigényt manapság leghívebben és legkövetkezetesebben a zenés játék, illetve a musical elégíti ki. Van olyan elméletíró, aki a dráma egyik igazi letéteményesének éppen a musicalt tartja. Á zenés színháznak ez az új, mintegy negyvenéves hajtása szívesen táplálkozik a költészetből, gyakran a régi, klasszikusként elismert lírából. Villon, Shakespeare és Vörösmarty Mihály rockmusicalek szövegírójaként is jól megállja a helyét, sőt! A kor-társ magyar költők közül Vas István, Görgey Gábor és Mészöly Dezső nevét olvashattuk zenés darabok színlapjain.

A legszerencsésebb találkozások egyike az Edmond Rostand-dráma alapján készült daljáték, melynek szövegét Ábrányi Emil fordításának felhasználásával Mészöly Dezső írta, zenéjét pedig Victor Máté szerezte. (Világszerte már több zenés változat készült.) A művet a Békés megyei Jókai Színház mutatta be, így immár másodszor vállalkozott magyar zenés ősbemutatóra. Tavaly Madarász Iván és Sztevanovity Dusán írtak musicalt Shakespeare *Tévedések vígjátéka* című művéből. Mészöly Dezsőnek és Victor Máténak sem ez az első hasonló természetű munkája. Néhány éve Villon életéről írtak együtt rockmusicalt. A darab sikert hozott, az ősbemutató után más színház is átvette, ami pedig nem kis dolog.

A magyar musical többnyire egynyár[i] virág, nagyon ritkán él túl egy évadot. Ez persze nem baj, e téren ugyanis valóban a siker dönt. Nincsenek elvont szem-pontok, itt nem lehet szidni a közönséget, ha nem jön be a nézőtérre. E műfajban nincsen buta néző és magasröptű szerző, nemigen lehet hivatkozni arra, hogy a darab magvas, csupán a nézők bűnös közönye buktatja meg. A musical, mivel nem tartozik az akadémikusan magasztos színházi formák közé, ezt a gőgös sértődöttséget nem engedheti meg magának. Szerencsére. Ez mégis jelent valami kockázatfélét. Az is biztató jel, ha valamely drámai formáció nem csupán mesterséges kötelmek révén jön létre. Óhajtanánk tehát, hogy a zenés színház többé ne legyen holmi kultúrpolitikai, közművelődési lombikbébi - melyet irányelvek, pályázatok és egyebek támogatnak, nem pedig a közönség érdeklődése és a társulatok művészi igénye.

Hogy mekkora lesz a siker, illetve miből lesz sláger, nehéz lenne megjósolni, elegendő megállapítani: épkézláb új magyar musical született, melyet Rencz Antal rendezésében jó szakmai felkészültséggel, lendületesen adtak elő a békés-csabai művészek. Szépen, kellemesen szól a verses szöveg, Rostand oly sokat kifogásolt csengő-bongó rímei, könnyed retorikájú dialógusai illenek a zenés színpadhoz. A szerző, aki a verses dráma párbajhőse is lehetne, itt van a helyén: abban a műfajban, ahol sem mélylélek-tani elemzéseket, sem furfangos szimbólumokat, sem pedig kíméletlen valóság-feltárást nem várnak el tőle. Mészöly Dezső dalbetétei, valamint Victor Máté muzsikája jól alkalmazkodik e világhoz, pontosabban egyik sem akar túlnőni a darabon. A zene, a dalok elfogadják azokat a kitűnően megcsinált színpadi helyzeteket, melyeket a szerző felkínál - és a zene ízlésesen és mértéktartóan él e lehetőségekkel. Á mai kor ízlése szerint persze kissé érdesebben szólaltatja meg az érzelmeket, de azért mindvégig megma

rad a romantikus érzés- és hangulatvilág keretein belül.

A Cyrano tehát modern változatában is *Cyrano* marad. Rencz Antal rendezése nem törekszik arra, hogy közelebb hozza a mához azt a darabot, melyet a kritikusok már megszületésekor is az elavult dolgok újjáélesztésének tartottak. Ha ez az ítélet igaz, akkor kár minden portalanítási kísérletért, ha pedig nem, akkor a darab külön beavatkozás nélkül is érthetően szól hozzánk. Mert aki keres, az talál - így tehát elvileg ebből a tragikomédiából is csinálhatunk akármit. Hisz a hősök tele vannak szorongással, voltaképp mást se tesznek, csak frusztrálnak. Éppen csak díszeitől kellene megfosztani a művet, és máris nyakig ülhetnénk a reménytelenségben. A rendezés nem teszi meg ezt a mozdulatot, nagyon helyesen. Elsősorban azért lenne káros ez a beavatkozás, mert e művelettel tényleg a lehető legüresebb, leghamisabb darabot hoznánk létre. Rostand könnyed és könnyűvérű lélektana csak úgy emészthető, ahogy megírták. És minthogy jól írták meg, kár lenne olyasmivé átmaszkírozni, ami nem illik hozzá. Rencz Antal szerencsére nem veszi túl komolyan és túl komoran a történet tragikumát. Rostand romantikája a szorongást egy könnyed és bravúros bajvívó mozdulattal vezeti le, és ha van némi mélység a műben, az csupán egy igen találó kis megfigyelés : a reménytelenül szerelmes Cyrano valószínűleg semmitől sem retteg jobban, mint attól, hogy megszűnjön a szenvedés-nek ez a kellemes és tetszetős állapota. Mert mi lenne ebből a szertelen és szemtelen férfiúból a boldog szerelem kalodájában? Még elképzelni is rémes. Ugyanez érvényes Christianra is, a szegény fiú mindent megpróbál, végső kétségbeesésében a butaságba menekül, s valószínűleg nem keveredik ebbe a halálos végű kalandba, ha Cyrano szeszélye nem ragadja magával. Tele van tehát a mű játékos elemekkel - a rendezés mindezt megérezte és érzékeltette -, voltaképp nem is tragikomédia a *Cyrano,* hanem nevezhetnénk játékos tragédiának, ha ez nem hangozna túl frivolnak.

A darab zenés változatában is meg-őrizte azt a jellegzetességét, hogy tulajdonképpen csak egyetlen igazán jó szerep van benne, a címszereplőé. Olyan ő, mintha a darab telefonközpontja lenne: a többiek csak rajta keresztül érintkeznek egymással, önálló kapcsolataik nincsenek. Ennek az a következménye, hogy a művet csak akkor érdemes eljátszani, ha

minden tekintetben megfelelő Cyranót talál a rendező. Nincs oly kitűnő Roxane vagy Christian, mely kárpótolni tudna egy akár csak közepesen megoldott főszerepért. A békéscsabai előadás Cyranója, Barbinek Péter megfelel mindeme követelménynek. Alkata, megjelenése, szerepfelfogása szövegmondási, ének-, mozgáskultúrája alkalmassá teszi a híres szerep megformálására. Nem csúf és bús férfiút állít elénk. Orra nem ormótlan, a maszk inkább sajátos, fanyar karakterű arcot formál. Barbinek Péter nem szegényes antihős, de nem is pompőz romantikus lovag. Kedves és gunyoros bohém, két dologért harcol a legelszántabban: szellemi önállóságért és a becsületért. A többi számára mind csak elegáns játék, még a szerelemben is csak a forma érdekli, nem a tartalom. Mint említettük, a többi szerep kissé hálátlan, persze csak a címszerephez képest. Jó lehetőségeket azért e figurák is kínálnak, e lehetőségekkel élnek is a játszó művészek. Kő-*vári* Judit szép és szelíd Roxane, ének-hangja kellemes és tiszta, adottságai jó musicalszínésznőt ígérnek. Pelsőczy László Christianként nem akar sem túl szépnek, sem túl butának látszani - inkább a fonák helyzetbe került ember tanácstalanságát, tehetetlenségét ábrázolja. Kedves komikus jelenség Hodu József, szép hangjával és szerény játékával tűnik ki Tomanek Gábor, a hű barát Le Bret szerepében. Várday Zoltán ízléssel oldja meg Guiche gróf szerepét - ez aztán tényleg hálátlan feladat, hisz oly ellen-felet kell alakítania, aki inkább csak vég-szavaz Cyranónak, de a küzdelmet aligha veheti fel vele. A csapatmunka is igen jó ebben az előadásban. A színpad természetes és hangulatos látványt nyújt, melyhez nagymértékben hozzájárul a díszlet- és jelmeztervező Gyarmathy Ágnes munkája.

Edmond Rostand: Cyrano (Békés megyei Jókai Színház)

Ábrányi Emil fordításának felhasználásával *szövegét írta:* Mészöly Dezső. *Dramaturg:* Rencz Antal. *Zenéjét szerezte:* Victor Máté. *Díszlet-, jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. *Koreográfus:* Rajnai László m. v. *Rendező:* Rencz Antal.

Szereplők: Barbinek Péter, Pelsőczy László, Várday Zoltán, Hodu József, Tomanek Gábor, Dariday Róbert, Medgyessy Pál, Széplaky Endre, Géczi József, Gyurcsek Sándor, Kővári Judit, Hidvégi Mária, Kim Borbála, Pál Olga m. v., Kovács Edit, Andódy Olga, Zsila Judit, Kocsis György, Kalapos László, Farkas Tamás, Gerencsér Lajos.

FORRAY KATALIN

A Turbin család karácsonya

A Fehér karácsony Nyíregyházán

Bulgakov színművéről, *a Fehér karácsonyról* gondolkodván szinte lehetetlen nem felidézni Sztálin híressé vált feleletét azokra a kritikákra, melyek a fehérek eszményítését nehezményezték a műben:

. ha vannak is ilyen emberek, mint Turbinék, kénytelenek letenni a fegyvert, és fejet hajtani a nép akarata előtt, mert be kell ismerniük, hogy ügyüknek végképp befellegzett - vagyis a bolsevikok legyőzhetetlenek, ellenük semmire sem lehet menni ... természetesen, fikarc-nyit sem függ a szerzőtől, hogy ez demonstrálódik a darabjában, de mi közünk nekünk ehhez?" Sztálin ezzel a véleményével jó időre kiállt a dráma (de nem írója) mellett - melyet tizenöt éven át tartott műsorán a Művész Színház, Sztanyiszlavszkij rendezésében.

Bulgakov *A Turbin család* napjaiban egy jómódú, művelt orosz tiszti család és annak baráti társasága révén enged bepillantást az *1918* karácsonya és 1919 vízkeresztje közti, pillanatonként változó politikai, katonai erőviszonyoktól terhes időszakba. Kijev, a színhely, mely legalább egy tucatszor cserélt gazdát másfél év alatt, épp Ukrajna hetmanjának utolsó napjait, csúfos megfutamodását éli át, és gyűjti erejét a Petljura csapatai elleni harcra. Maga a küzdelem heroikusnak, de egyben kilátástalannak is látszik, nemcsak a számbeli fölény, a jobb felszerelés, hanem a fehérgárdisták morális lezüllése miatt is; a megfélemlített, kifosztott nép pedig már rég nem látja értelmét életét áldozni értük. A Turbinok közül Alekszej ezredes elesik, öccse, Nyikolaj nyomorék lesz, húguknak, Jelenának a férje, Talberg ezredes az első adandó alkalommal elmenekül. A megmaradt család és három barátjuk döntés előtt áll: mivel Petljurát rövidesen kiverik a bolsevikok, beilleszkedjenek-e vagy folytassák a harcot. A döntés elsöprő, csak egy tiszt indul Gyenyikin táborába, a többiek a szovjetekhez vezető utat választják.

Sztálint ebben a történetben az érdekelte, hogy a „Turbinok" belátták végleges vereségüket. Ellenben Bulgakov azt az utat emelte ki, melyen idáig eljutottak - nála ez a dráma tétje. A darabot bírálók viszont nem tudtak túllépni azon, hogy csak „hófehér" fehérekkel találkoznak, a *cári* orosz tisztikar legkiválóbbjaival, pedig nyilvánvaló, hogy súlyos erkölcsi kérdések felvetéséhez és azok tisztázásához a legkézenfekvőbb épp ilyen kiélezett szituációkat teremteni. Bulgakov-nál, ebben a darabban, a döntés és annak meghozatala a dráma, de ehhez szükséges az a sarkított helyzet, amelybe egy gondolkodó, mérlegelő, katonai esküjéhez, tiszti becsületszavához hű fehérgárdista kerül, ha kénytelen eddigi életének folytathatatlanságával szembenézni. Bulgakov túllép a fehérek lelkiismeretének vizsgálatán; azt a visszavonhatatlan történelmi pillanatot ragadja meg, amely megköveteli a sorskérdések megválaszolását.

Ennek előzménye hosszúra nyúlt: 1917 tavaszától, az első szovjetek megalakulásától a polgárháborún át 1919 februárjáig tartott. Alekszej Turbin, Mislajevszkij, Servinszkij és Sztudzinszkij, a világháborúban 1914-től egyfolytában harcolt tisztek, 1918 fehér karácsonyára már túl vannak néhány megpróbáltatáson, csalódáson. A harcban, a katonaságnál még fegyelmezettek, de családi-baráti körben már egyre többet üti fel fejét a kétely: van-e értelme ennek a háborúnak. Vérmérsékletük, tapasztalatuk szerint másként reagálnak a gyorsan változó eseményekre, de a zavarodottság, a talaj kicsúszása lábuk alól mindannyiukat jellemzi.

Bulgakov kényesen ügyelt az egyensúlyra. Ahhoz, hogy hitelesen és sokoldalúan jellemezhesse a választásra kényszerült emberek vívódását, egymástól élesen eltérő karakterű, végleteket is képviselő figurákat írt meg, mintegy felvázolva az elképzelhető döntések közül a legvalószínűbbeket. Az egyik véglet Talberg vezérkari ezredes, a hadügyminiszter helyettese, aki veszélyt érezve - mint az ifjabb Turbin fiú, Nyikolaj mondja: patkányként - elinal, eszébe sem jut menteni családját vagy bajtársait, a nyílt harc felvételéről nem is szólva. Alekszej Turbin becsületes katona, aki-nek csak egy választása lehet: „Látom ... Petljurát még nem tudjuk feltartóztatni, de hát ők nem időznek itt sokáig. Utána a bolsevikok következnek. Ezért megyek én harcolni! Fejjel rohanok a falnak, de megyek!" Alekszej az a katona, aki még úgy érzi, hogy van mit megvédenie. Ő nem azért harcol, mert katona, hanem mert erkölcse szerint nem hagy-hatja osztályát - és vele együtt természetesen kiváltságait sem - elpusztulni. Szá-

Bulgakov: Fehér karácsony (nyíregyházi Móricz **Zsigmond Színház).** Hartmann Teréz, Téri Sándor, **Györgyfalvai** Péter és Vitai András (Keleti Éva felv.)

mára ez becsületbeli ügy. Emberi értékei azonban még osztályérdekeinél is erősebbek: inkább szétkergeti a diákokból verbuvált sereget, mintsem azokat a túlerő ellen bevetné.

A legszínesebb és legismertebb figura Servinszkij főhadnagy, a hetman szárnysegédje, aki Jelenának udvarol, és valójában csak operaénekesi karrierje szempontjából foglalkoztatja a jövő. A jég hátán is megélő típus, akinek soha semmi konfliktusa nem akad lelkiismeretével. A darabban mindössze egy mondat erejéig támad fel benne a kétség, vajon tisztességesen cselekszik-e, amikor elégeti a szárnysegédek névsorát és kereket old. „Most disznó vagyok vagy nem vagyok disznó ? Nem, nem vagyok disznó" - nyugtatja meg magát, hiszen az új rendszerben éppoly szívesen kamatoztatja majd tehetségét, mint a régiben.

1919 januárjában valószínűleg igen kevesen látták oly tisztának és egyértelműnek a szovjethatalom győzelmét a fehérek, a nacionalisták és az intervenciósok felett, mint egy ízig-vérig fehérgárdista tiszt, Sztudzinszkij. „Kinek prológus, kinek epilógus" - kommentálja rezignáltan a „vörösök" Kijevbe való bevonulásának hírét, miközben tökéletesen tisztában van vele: saját életének befejező fejezetét írja meg azzal, hogy Gyenyikinhez csatlakozik. Katonai, emberi tapasztalatai alapján tudja, hogy egy kor végérvényesen lezárult, még akkor is, ha ez neki személy szerint fájdalmas csapás. De ellentétben Alekszej Turbinnal, a katona szemszögéből tekint az új események elé: egyik napról a másikra nem tud azok mellé állni, akik ellen eddig szívvel-lélekkel harcolt.

A dráma legsúlyosabb egyénisége Mislajevszkij kapitány. Míg a többiek addigi életükből kiszámíthatóan cselekszenek, Mislajevszkijt a választás kiforgatja önmagából. Marcangolja magát és mást is, mert nem képes összeegyeztetni az átélt és várható valóságot azzal az értékrenddel, ami eddigi életét irányította. Elhatározása a szovjetek mellett tudatos, abba kapaszkodik, ami az életben maradás-hoz nyújt reményt. Elege volt az értelmetlen mészárlásból, azt keresi, ami ennek véget vet, vagy ha még nem lehet vége a pusztításnak, legalább értelmét lássa, miért verekszik, miért kockáztatja életét. „Mivel tudnék én szembeszállni velük? A paszományos lovaglónadrágommal? ... Elöl a vörösgárdisták, mint egy tömör fal, hátul a spekulánsok és a rongyos gyülevészhad a hetmannal, én pedig középen álljak? Mint alázatos szolga? Nem, elegem volt belőle, hogy hányódjam-vetődjem, mint szalmaszál a folyólékben. Sorozzanak be! Legalább tudom majd, hogy az orosz hadseregben szolgálok." Mislajevszkij, bár nincsenek illúziói, végre egy néphez, nemzethez akar tartozni, ezért meg kell ragadnia az események kínálta új lehetőségeket. A kapitánynak van érzéke a történelmi realitásokhoz, így fel sem merül benne, hogy továbbra is a vörösök ellen harcoljon és ezzel vállalja a kudarc után az emigrációt. (Az már a történelem fintora, hogy épp abban az évben, 1926-ban gyilkolták meg Párizsban a sokat emlegetett Petljurát, amikor a Művész Színház bemutatta a drámát.)

Bulgakov drámájának tisztek tolmácsolta komor hangjait a civil, a „fel-mentett" unokaöcs esetlensége, sutasága oldja fel. Larioszik az a kisember, aki nem árt senkinek, akinek a történelem-ben csak az a szerep jut, hogy rosszkor szóljon közbe, olyat vegyen észre, amit nem lenne szabad, vagy csak annyi, hogy leejtsen egy üveg vodkát.

Egyértelmű az író szándéka: nem függönyön át bekukucskálva, hanem szemtől szemben kell láttatni azokat, akik áldozatokat hoztak, és nagy veszteségeket, fájdalmat okoztak egy harc ellentétes oldalán. Ez nemcsak tisztességes, hanem mint az bebizonyosodott, hasznos álláspont is, okulásra, továbbgondolkodásra sarkall, és egy konkrét helyzet tisztázásán túl lehetőséget teremt nagyobb történelmi távlatok korrektebb vizsgálatára.

A Nyíregyházán, Nagy András László rendezésében, a *Fehér karácsony* címmel bemutatott darab erénye, hogy az író szellemében a „túloldal" sokszínű palettáját állította előtérbe. Következetesen a Turbin családra összpontosított, az egyes figurák eltérő karakterét kívánta hang-súlyozni. A rendezői koncepció világosan tudatta, hogy itt szó sincs a fehérek negatív történelmi szerepének kendőzéséről, a felelősség elhárításáról; ebben az előadásban az egyén döntéséről, ennek a döntésnek társadalmi, konvencionális vagy egyéb befolyásoltságáról van szó.

Mindennek színpadi megvalósítása felemásra sikeredett. Ennek elsősorban az a dramaturgiai beavatkozás az oka, amit szintén Nagy András László végzett el. Elhagyta a Turbin házon kívül zajló jeleneteket (a hetman palotájában, a petljurista parancsnokságon és a gimnáziumban játszódókat), tehát a teljes II. felvonást és a III. felvonás elejét, hogy ezzel még inkább a családra irányítsa a figyelmet. Ez a jelentős húzás szinte biztosítéka lehetett volna egy jó előadásnak, vagyis egy olyannak, melyben egyértelműen kirajzolódik a Bulgakov gondolatait jól szolgáló koncepció. E helyett azonban többször is megszakad a kibontakozó el-gondolás íve, mert a rendező-dramaturg Bulgakov *Fehér gárda* című regényéből (mely a *Turbin család napjainak az* előzménye) átemelt részeket. Alekszej Turbin lázas víziói az elesett katonákról, a mennyországról, kizökkentik a nézőt a feszes tempóból. Mindehhez még egy elnyújtott temetési szertartás is kapcsolódik, sírhanttal, énekkel, tömjénnel, ami végképp zavaró, főként mert többször ismétlődik.

Amit tehát nyerhetett volna az előadás a tömörítéssel, legalább annyit, sőt többet vesztett a temetés és az álomképek beiktatásával, különösen azok nehézkessége miatt. Szlávik István különben ízléses, hangulatos, jól funkcionáló díszletei közé begurítanak egy forgatható emelvényt, amely egyben sírhant is, és erről szólal meg az Úr, valamint Szent Péter a mennyországról, a katonákra váró jövőről. Ennek végeztével kigu-

rítják az építményt, és folytatódhat a megszakított cselekmény. A temetés hasonlóképpen zajlik, csak itt Szent Péter helyett a pópa beszél, és hosszan énekelve vonulnak a szertartás résztvevői. Ezeknek a jeleneteknek irracionalitása önmagában kifejező, de nem illeszkedik a darabhoz,

Az előadás mégsem a dramaturgiai beavatkozás tisztázatlansága miatt nem vált átütő erejűvé. Az a koncepció, melyet Nagy András László kitalált, az egyéniségekre, a pregnánsan elkülöníthető személyiségjegyekre épül. Ebben a darabban mindenki átél kisebb-nagyobb tragédiákat, csak másként reagál ezekre. Egyedül csak Sztudzinszkij álláspontja, viselkedése marad változatlan, a többiek átmennek valamilyen átalakuláson. Mivel alig néhány szituációban találkozunk a szereplőkkel, az általuk képviselt magatartásformáknak a kiélezett, legjellemzőbb tulajdonságait kellene megragadniuk. Ennek a feladatnak azonban nem tudott eleget tenni a társulat.

Alekszej Turbin szerepében Györgyfalvai Péternek a joviális parancsnok megjelenítésére van csak ereje, a tisztánlátásból fakadó kétségbeesés, az élete eddigi értelmét veszni látó ember kapaszkodása legalább a hősi pusztulásba hiányzik alakításából. Vitai András (Nyikolaj Turbin) szépen gitározik és éne-kel, de ezen kívül észrevehetetlen. Horváth István Talberg ezredese sem nem kicsinyes, sem nem gyáva: unottan játszik. Ifj. Tatár Endre Sztudzinszkijként nem elég konok, rendíthetetlen katona. Lakatos Istvánnak színesebb játéklehetősége nyílik az elegáns, talpraesett, elveit könnyen felcserélő Servinszkij szerepében. Váltakozó sikerrel oldja meg feladatát, egy-egy pillanatra hitelesen villantja fel az adjutáns zsiványságát.

Hartmann Teréz szerepértelmezése eltér a darabban megírtakétól. Bulgakov jelenája könnyed, varázslatos, ám tartózkodó úriasszony, akit meg kell hódítania Servinszkijnek, s akiben jó adag határozottság, keménység és céltudatosság lakik, akinek egészen biztosan lesz ereje saját ízlése szerint megszelídíteni a szárnysegédet. Ehelyett a színpadon egy ideges, erőtlen, könnyen elcsábítható Jelenát látunk, aki meglepő közönnyel viseltetik környezete iránt.

Minden hálás szerepnek megvan a maga hátulütője. Az esetlen, csetlő-botló kisembert könnyen a szívébe zárja a közönség, és boldogan derül minden bohóságán, miközben nem figyel arra, amit valójában mond, ki akar fejezni a színész.

Ebben a darabban Larioszik, a zsitomiri unokaöcs alakítójának, Berki Antalnak kell megbirkóznia ezzel, s ezt többnyire sikerrel teszi. A jelentéktelen, észrevétlen, jó szándékú ember elesettségét ragadja meg jól és sűríti bele kedvenc mondatába: „ Lelkem mélyéből örvendek .."

Amiért, a gyengébb társulati munka ellenére, mégsem halványul el a rendező által is kidomborítani kívánt néhány bulgakovi gondolat, az Téri Sándor Mislajevszkij-megformálásának köszönhető. Ez a szerep kétségtelenül a legjobb a darabban, de összetettségénél fogva a legnehezebb is. Ez a kapitány végigissza, néhol delíriumban tölti a darabot, miközben egy-egy pillanatra kitör és sikolyként hatol bele mindannyiuk gondolatai közé kétségbeesése, kételye: mit kell tennie, nem csupán a túléléshez, hanem ahhoz, hogy a néphez, melyhez tartozni szeretne, tisztességes maradjon. Téri játékában van meg az az erő, mely közvetíti az író mondandóját: történelmi sorsfordulókban, egy nemzet születésének vagy pusztulásának pillanatában egyértelmű döntésekre van szükség: lehet az Eszme, az Ügy mellé állni vagy elutasítani azt, de bujkálni, bomlasztani, alakoskodni nem. Bulgakov - saját életével is bizonyította - számára a tisztességes ember csakis az építés mellett dönthet, de megérti, ha valaki a szemtől szembeni nyílt harcot választja ehelyett. Téri Mislajevszkije biztosan nem fog sohasem hátulról támadni.

A pontosság kedvéért kell azt mondanunk, hogy Szlávik István hasznos és *jó* díszletterveket, Szakács Györgyi szép jelmezterveket készített. De úgy látszik, a kivitelezésnél már akadtak hibák: a szép vonalú ruhák (természetesen az egyetlen nő ruhái) nem a megfelelő anyagból készültek, rossz esésűek, rendetlennek hatók. Egyes megvilágításoknál a tetszetős szobabelső kopottnak és elhasználtnak tűnik.

Bulgakov: Fehér karácsony (Móric. Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Fordította: Rab Zsuzsa. *Dramaturg és rendező:* Nagy András László. *Díszlet:* Szlávik István m. *v. Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Zenéjét szerezte ér összeállította:* Tomasovszki Pál. *Segédrendező:* Kádár Katalin. *A rendező munkatársa:* Palotai István.

Szereplők: Györgyfalvai Péter, Vitai András, Hartmann Teréz, Téri Sándor m. v., Horváth István, Lakatos István, Berki Antal, ifj. Tatár *Endre,* Stettner Ottó, Pankotay István, Majoros Zoltán.

RÓNA KATALIN

Merre tart a Népszínház?

A színházak legújabb átszervezésével kettészakadt a Népszínház. A Nemzeti Színház magához vette a Várszínházat és a társulat rangosabbnak tartott felét. Ugyanakkor meghagyta a Józsefvárosi Színháznak és az utazó társulatoknak a jól csengő elnevezést. Ezzel kimondva vagy kimondatlanul visszaállt a korabeli Faluszínház, ha úgy tetszik, Déryné Színház státusa. Lehet, hogy nem szívesen ismerjük el ezt a formát, hisz ellenérv, hogy a Népszínház ma rendelkezik állandó fővárosi otthonnal a Józsefvárosi Színházban, de a valóság mégiscsak az, hogy a már meglévő-megtartott előadások mellett az idei első két produkció bemutatóját vidéken tartották, csak ezt követte a józsefvárosi szereplés. No, nem mintha ez bármi problémát jelentene, bármit levonna vagy hozzátenne a produkciók lényegéhez vagy színvonalához. Csupán egy tendenciát mutat, amelyet az értékelésnél nem lehet figyelmen kívül hagyni. A kérdés tehát eleve adott: kinek szólnak ezek az előadások, milyen körülmények között készülnek, milyen körülmények között kerülnek színpadra, és nem utolsósorban kik a résztvevői.

Nyilvánvalónak tetszik, hogy az első időszak efféle őrségváltás idején még nem mutathat pontos képet. Ahogy mondani szoktuk, ez még többé-kevésbé „örökölt évad". Igazságtalan volna tehát az első bemutatók után szembesíteni a látottakat a tervekkel, hisz egy együttes csak hosszabb távon mutathatja meg törekvéseit, bizonyíthatja következetességét. Ám már az első előadások is illusztrálhatják a lehetőségeket, meghatározhatják a szándékot, irányt adhatnak a karakternek. Az első félév négy bemutatóját tekintsük most a számvetés szándékával, rangsorolás nélkül, időrendi sorrendben.

Vissza a népszínműhöz: Liliomfi

Nyolc esztendeje annak, hogy Horváth Jenő a szolnoki Szigligeti Színházban egy akkor meglehetősen divatos és ennek a játéknak valóban nagyszerű teret engedő cirkuszszínpadon megrendezte a *Liliomfi* zenés változatát. Az átdolgozó Simon István verses dalbetéteinek tempe-

Madaras József (Vonó Ignác) és Margittay Ági (Mákné) Fejes Endre drámájában (Józsefvárosi **Színház) (Iklády** László felv.)

ramentumos muzsikáját Aldobolyi Nagy György szerezte. Hogyan lehet népszínműből kellemesen szórakoztató musicalt varázsolni, erre adott példát a szolnoki előadás. A zene új lendületet teremtett Szigligeti játékának, és az előadás nem akarta eltakarni a darab több mint százéves avíttságát, naivitását. Inkább hangsúlyozta, stílusparódiává korszerűsítette. Megteremtette a játékmód egységét, ha tartalmilag nem is, de megoldásaival kétségtelenül korszerű színházi formát mutatott.

Talán erre az előadásra emlékezve, talán csak a meglévő musical alapján hívta meg vendégrendezésre a Népszínház Horváth Jenőt. Úgy látszik, hogy egy ilyen kissé avítt műnek a felragyogtatása megismételhetetlen, még oly jó rendező esetében is, mint Horváth Jenő. Bár szerepet játszott ebben az is, hogy zenei ízlésünk igencsak átformálódott nyolc esztendő alatt a könnyű, tehát múlékony zenét illetően. *A Liliomfi a* Józsefvárosi Színházban a maga eredeti, ám napjainkra megtört fényében ragyog. Éppoly naiv, cukormázas és semmitmondó, amint arra irodalmi ismereteinkből emlékezünk. A bájoskodó dalszövegek szerzőjéről mit sem tudunk, mert ezt a színlap gondosan eltitkolja. (Lehet, hogy ugyan-azok a Simon István által írottak, amelyekre jólesően emlékezünk, csakhogy akkor egy gyors ritmusú, pergő előadás sodrában nem figyeltünk minden szóra, minden rímecskére.) S a zene ebben a vontatott, lassan alakuló előadásban ahelyett, hogy gyorsítaná, előrevinné a cselekményt, még le is állítja az iramot. Az olcsó díszlet, amely hol jelzésszerű, hol mélyen naturalista (Székely László munkája), jellegtelen környezetet, be-játszhatatlan helyet teremt a színészek-nek.

Felföldy László halvány groteszk fintorral fűszerezi Liliomfi szerepét. Nagy igyekezettel próbál naiv Mariska lenni Szilágyi Zsuzsa, akinek egész megjelenése idegen a hamvas ifjú lánytól. Réti Szilvia humorral, szelíd iróniával formálja meg a fogadós lányának alakját. Szellemfit harsány színekből hozza létre Eszes Sándor. Á pincér szerepében körvonalazott figurát teremt Kozáry Ferenc. A népszínmű jellegzetesen avítt alakjait elavult eszközökkel jeleníti meg Siménfalvy Lajos Szilvay professzor, Somfai Éva Kamilla, Komlós Róbert az idős Swartz, Lázár Sándor az ifjú Swartz, Molnár Miklós Kányai szerepében.

Ilyen ez az élet: Az idő vasfoga

A Népszínház második bemutatója is óhatatlanul a nem túl szerencsés összehasonlításhoz vezet. Tizenhét éve annak, hogy Csurka István *Az idő vasfoga* című kíméletlenül csípős szatírája az Ódry Színpadra került. Azóta többször, több helyen műsorra tűzték, s valamennyi előadás óhatatlanul felidézte az eredetit. Mégpedig azért, mert furcsa módon szinte mindegyik a szerző által életre hívott vagány, markecoló Bimbi figuráját Bárdy György-Bimbiként játssza. Az elő-adások - s hogy ez rendezőn vagy színészen múlik, nem lehet megállapítani - azzal foglalatoskodnak, hogy minél hűségesebben karikírozzanak egy úgy látszik, még mindig jól fölidézhető szerepformálást. Lényegében ez történik most is a Józsefvárosi Színházban. Holl János szórakoztatóan igyekszik egy rég múlt mozdulat- és hangsúlyrendszert fölmutatni.

Pedig erre semmi szükség nincs. Ettől *Az idő vasfoga* még nem lesz „eladható". Kétségtelenül fölmerülhet a kérdés, vajon elég erős-e a darab ahhoz, hogy egy megváltozott életvitelben megőrizze eredendő komikumát, s a benne rejlő tartalmi feszültséget. Vagy túlhaladtunk rajta, s amint az az emlékek természete, már csak úgy tetszik, hogy egyre fényesebbek az egykori fények. Ám valószínű, hogy a biztos színpadi érzékkel szerkesztett komédia állja az időt. *Az idő vasfoga,* ha nem tartozik is a többszólamú remekművek közé, komikumában, vidámító játékosságában nem fakult meg az évek során. Éppoly élő, éppoly mulattató, mint annak idején volt. És a karikatúravonások mögül előtörő társadalmi indíték még egy sok oda nem való ötlettel dúsított előadásban is föl-fölizzik. Karinthy Márton talponállóban indított s dallal kísért előjátéka túlzott didaktikus jelzés. Ez a nem túl ízléses, ám hatástalan ötlet végigvonul az előadás egészén. Kimerevített, fénypásztákkal kísért beállítások magyarázzák azt, ami nem szorul magyarázatra. A rendezés a külsőséges erőltetett ötletek élettelen halmazát ontja nézői elé. Mintha csak összetévesztette volna az olcsó fordulatokat az eredetiséggel. A darabban rejlő s igazán magát kínáló humor megjelenítési formáit kutatva Karinthy Márton ezektől teljesen függetlenül vette számba humornak vélt, ám inkább fölösleges poénjait. Hasonló indítékokról árulkodik a színészi munka is. Szőke Pál humorral ábrázolja Kenéz Pál markecolóból vezérigazgatóvá lett alakját. Holl János Bimbije külsődleges eszközökből építkezik, színes alakja lenne egy kabarétréfának. Illyés Mari Angélája meglehetősen halvány.

„Kis Katóka, ilyen ez az élet" - csendül föl egy rossz külsejű dizőz szájából minduntalan a dal *Az idő vasfogában.* Ám a jó szatirikus színház nem ilyen.

A tünékeny lebegés: Vonó Ignác

A „gyémántszájú tróger" és a csámpás házmesterné története ma már színháztörténeti legenda. Még alig múlt egy évtizede annak, hogy Kiss Manyi és Garas Dezső a költészet és a tragikomikum színeiből megformálta özvegy Máknét és Vonó Ignácot, de a megszépítő időben hajlamosak vagyunk úgy emlékezni a játékra, hogy közben feledjük, a *Vonó Ignác* nem drámai, inkább színészi lehetőség voltában kínált emlékezetest. Hajlamosak vagyunk rá, hogy a már-már unalmasnak tűnő sztereotípia bűvöletében emlegessük az „ezerszer áldott nyolcadik kerületet", s netán még azt is üdvözöljük, hogy végre hazájába jutott *Vonó Ignác.* Aztán beülünk a nézőtérre, szem-besülve a drámával és az előadással és csalódunk.

A Vonó Ignác első két felvonása élőképek sorozata. *Az* előjátékként is fölfogható harctéri kép ebben az előadásban tartalmilag rendkívül leegyszerűsítve, de képileg annál magyarázkodóbban próbálja elindítani Vonó Ignác álmodozó sorsát. Á nagyszabásúnak, megrázónak imitált kezdést jelzésszerű kép váltja. *A kór*házban a szerencsétlenségében szerencsés Vonó Ignác mellett az apáca ágálása (Korompay Vali nehezen értelmezhető, elavult alakítása) az előadás stílusának bizonytalanságát mutatja. A realitás irányába mozdul innen a képsor. A kacskakezű OTI-altiszt és a majdani kétudvaros házfelügyelő egymáshoz kötött, egymást tanító, egyhangúságában, boldogtalanságában is boldog, túróspalacsinta- és pálinkaszagú élete fölött elrepül a történelem. A húszas-harmincas évek valóságából, a háború pusztításából és a változó világból ők csak annyit vesznek észre begyakorolt veszekedéseik, förgeteges születésnapi komédiáik, összeszokott szertartásaik közben, ami napi életükhöz közvetlenül szükséges. Ám a reális világ Vonó Ignácnál mindenkor néhány centivel a valóság fölött lebeg. Képzelete távol száll. Es ez a lebegés meghatározója életének. Nos, ez a lebegés hiányzik a mostani előadásból. Özvegy Mákné és Vonó Ignác cirkuszaikban földhözragadtabbak, mint azt Fejes megálmodta. A tünékeny képzelet játékával adós maradva a színház, megfosztja a drámát legfőbb éltetőjétől, hiszen hitelét veszti így a különös fénytörésben létező boldogság.

Még indokolatlanabb, megmagyarázhatatlanabb így a harmadik felvonás groteszk paradoxona. Vonó Ignác az új rendben hazudja magának, új környezetének a sosemvolt arisztokrata létet. Egykori apáca felesége mellett és újdonsült előkelő barátai, a lecsúszott arisztokraták között vallja magát egy letűnt kor ittmaradt tagjának. Saját korában, saját világában álmodik-hazudik egy nem létező múltat. Fejes Endre nem tudta hitelesen drámaivá tenni ezt a szituációt, nem tudott hiteles figurákat teremteni a groteszk helyzethez. Olyan ez a harmadik felvonás, mintha egy kabarétréfa figurái-nak seregszemléje lenne: a bosszúterveket forraló Csatáry gróf, a gyomornedveit tápláló tisztelendő, a hirtelen színt változtató Máter Terézia panoptikumi figuráinak köréből. S mert hiányzik az első két rész lebegése, még kevesebb a hitele a harmadik felvonás írói megjelenítésének. „Egy rossz mondat, puff, a földön heversz..." - mondja Mákné Vonó lgnácnak. S nem hiheti sem az altiszt, sem az író, hogy nem lepleződik le a hazug álom ebben a színpadi realitásban. Hisz nincs ellentét, nincs tündéri költészet, csak valamiféle groteszk felhangú realizmus él ebben az előadásban, maga alá dön[t]ve a játékos világot.

Petrik József rendezése az, ami nemigen tud mit kezdeni a varázslattal. Lehetőségeit gyöngítik a színház technikai adottságai. A gyors helyszínváltás megoldhatatlansága lassítja, nehézkessé teszi a darab meddő képsorjellegének megőrzését. A szünetek az egyes jelenetek között hosszúak, leállítják a játékot. Szlávik István díszletei aligha vannak a drámai lendület segítségére. Különös, érthetetlen elképzelésről tanúskodik az első jelenet, a front már-már naturalisztikus ábrázolása. Rimanóczy Yvonne jelmezei a hite-lesség látszatát igyekeznek megteremteni.

Fejes Endre drámája jó szerepeiért kedvelt, és a Józsefvárosi Színház olyan művészeket hívott vendégként, akikről méltán hitte, hogy emelik a színház rangját, egyben megoldják a nyilvánvaló színészhiány gondját. S hogy mégsem egészen így történt, az elsősorban az előadás alapproblémájából következik. Madaras József Vonó Ignácként pontosan ábrázolja a proletárrealitást, az ellőtt kezű OTI-altiszt életútját. Ám alig képes megsejtetni valamit hőse tündérvilágából, az álmokból, amely lehetséges társai fölé emeli. Életteli, hús-vér figurájából éppen az a szivárvány és költészet hiányzik, amelyért Fejes Endre megírta ezt a szerepet. Margittay Ági Özvegy Mák Lajosné lógó ruhájú, loncsos házmesterneje a születésnapi cirkuszokban teljesedik ki. Kettejükhöz hasonlóan vendégként játssza az OTI-tanácsos szerepét Velenczey István, jól érzékeltetve a korabeli kurzus szellemét. Szokolay Ottó az előjáték tisztjeként túlságosan is patetikus, jobban magára talál a letűnt arisztokrácia képviselőjeként. Ferenczy Krisztina gyöngéd, komoly Virág Tekla. Dimulász Miklós és Siménfalvy Lajos hite-les tagja az ittmaradt arisztokráciának. Korompay Vali apácanője a második részben elfogadható.

Az óráskisasszonyok fölött is eljár az idő: Férfiaknak tilos!

Gyárfás Miklós vígjátékai a szó legjobb értelmében vidámítók, szórakoztatók. Könnyedek, világosak és áttetszőek. Ilyen *a Kisasszonyok a magasban* címmel megismert, majd a *Férfiaknak tilos!* címre átkeresztelt játék is.

A négy Tillei lány története. *Az* óráskisasszonyoké, akik várbeli lakásukban élnek családi magányban, A legidősebb vezérletével szigorú, szabályos házirendben, őrizve leányságukat és a családi tűzfészket. Mígnem egy napfényes vasárnapon „baj" történik. A legfiatalabb, Júlia férfit hoz a házba. És hiába minden ármány, utálatos célozgatás, ellenszenv, kimondott és kimondatlan kitessékelés, dr. Kovács marad. Sőt a nagy kavarodásban hirtelen még a másik két lánynak is kérője akad. Ennyi a habkönnyű történet, amelyben semmi sem életszerű, semmi sem valószerű, egyszerűen szórakoztató. Bár a maga korában, 1958-60 táján, amikor a komédia játszódik, még egyes bemondások élethűek, életszerűek lehettek. Ám ezek ma már aligha hitelesek. Nem vált volna a darab, az előadás kárára, ha ezektől megszabadítják, némileg átdolgozzák a történetet. Ugyanis a négy Tillei lány sorsa a maga korában is az anakronizmustól lehetett mulattató. Ám az anakronizmusra rakódott második vonalú múltbéliség nem növeli, épp ellenkezőleg, zavaróvá teszi a szórakoztató szándékot.

Ez az előadás tovább mutatja-igazolja a Népszínház társulatbővítő, társulat-emelő szándékát. A vendégrendező Lendvay Ferenc pontos-értő vígjáték-rendezése a humor valamennyi forrását igyekezett hangsúlyozni. Gyorsan pergő, könnyed játékot varázsolt a színpadra. Tudomásul kell vennünk, nem lehetett könnyű dolga, hiszen színészeinek egy része alapvető színpadi eszközökkel, gesztusokkal nincs tisztában. Szilágyi Zsuzsa és Somfai Éva a játékos kedven, az esetlen-ügyetlen mozdulatokon kívül alig tudott hozzátenni valamit Piroska és Franciska alakjához. Sajnos, még azt is le kell írni, hogy jó lenne odafigyelni a színpadi sminkelés, öltözetviselés és le-ülésnél a lábtartás legegyszerűbb szabályaira is. Beszterczei Zsuzsa Júliája sem az a sugárzó ifjú lány (szerepe szerint tizen-nyolc éves), akiért egy fiatalember akár a tetőn mászik ki és be a lakásba. Beszterczei Pál vendégművészként a rendőr szerepében kabaréfigurát hozott. Felföldy László játszotta, humorral és ízléssel, a betolakodó szörnyeteg, dr. Kovács szerepét.

Az előadás legfontosabb figuráját, a legidősebb Tillei lányt vendégként Váradi Hédi játssza. Fölényes és hideg, gonosz és gonoszkodó, agyafúrt, bűbájos

és rideg. Váradi Hédi visszatérése a színpadra méltó sikert hozott, bár jobban örültünk volna, ha színészetének teljességét, élő művészetét méltóbb szerepben bizonyíthatja.

A Visky András egyszerű, igénytelen zenéjével dúsított játék vitathatatlanul sikeres szériadarabja lesz a Józsefvárosi Színháznak.

*

Kétségtelenül igazságtalan volna az első bemutatók után bármiféle következtetést is levonni az új Népszínház ténykedéséről. Csak arra kell figyelmeztetnünk, hogy nemcsak az előadások szín-vonalát kellene emelni, hanem jó lenne az avíttság helyébe új, mai, világunkról szó-ló műveket is kiválasztani, és valamiféle határozott karaktert adni végre a Nép-színháznak.

Szigligeti Ede: Liliomfi (Józsefvárosi Színház)
Dramaturg: Lakos Anna. *Zene:* Aldobolyi Nagy György. *Díszlet:* Székely László m. *v. Jelmez:* Füzy Sári. *Rendező:* Horváth Jenő m. v.

.*Szereplők:* Felföldy László, Szilágyi Zsuzsa, Réti Szilvia, Eszes Sándor, Kozáry Ferenc, Siménfalvy Lajos, Somfai Éva, Komlós Róbert, Lázár Sándor, Molnár Miklós, Lestyán Kati, Mátyus Emmi, Dózsa Erzsébet, Zalavári Béla.

Csurka István: Az idő vasfoga (Józsefvárosi Színház)
Dramaturg: Forgách András. *Zenei összeállító:* Németh László. *Díszlet:* Csanádi Judit m. v. *Jelmez:* Rimanóczy Yvonne. *Rendező:* Karinthy Márton.

Szereplők: Szőke Pál, Jakab Csaba, Illyés Mari, Beszterczei Zsuzsa, Holl János, Bajor Imre, Végh Ferenc, Gieler Ferenc, Borhy Gergely, Valkay Pál, Horváth Ferenc, Kertész Katalin, Dózsa Erzsébet, Poór Mária, Kóti Katalin, Harangozó György.

Fejes Endre : Vonó Ignác. (Józsefvárosi Színház)
Díszlet: Szlávik István m. v. *Jelmez: Ri*manóczy Yvonne. *Rendező:* Petrik József.

Szereplők: Madaras József m. v., Margittay Ági m. v., Velenczey István m. v., Ferenczy Krisztina, Táncsics Mária, Korompay Vali, Szokolay Ottó m. v., Dóczi János, Dimulász Miklós m. v., Siménfalvy Lajos, K. Nagy László, Balázsi Gyula m.

Gyárfás Miklós-Visky András: Férfiaknak tilos! (Józsefvárosi Színház)
Versek: G. Dénes György. *Koreográfus:* Somos Zsuzsa m. *v. Díszlet:* Langmár András m. *v. Jelmez:* Vágvölgyi Ilona m. v. *Rendező:* Lendvai Ferenc m. *v.*

Szereplők: Váradi Hédi m. *v.,* Somfai Éva, Szilágyi Zsuzsa, Beszterczei Zsuzsa, Felföldy László, Beszterczei Pál m. *v.* K. Nagy László.

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Ötven márka

Egy-egy emlékezetes pillanatára felfigyelhettünk már korábban a Népszínház, később a győri színház produkcióiban. Markáns arcél, sarkított, szélsőséges színészi jelenlét: Tóth József nevét így jegyezhettük meg. Nem hivalkodó, külsődleges jegyekkel hívta fel magára a figyelmet, inkább koncentráltságával és gesztusainak súlyával. Az „azonosság" a legjobban idekínálkozó minősítés: azonosulás a szereppel, a szituációval. Ami korántsem sikerült neki maradéktalanul mindig minden helyzetben. Előbb csak annyit állapíthattunk meg róla, hogy idegenkedik az úgynevezett biztonsági színjátszástól. Meri vállalni azt az eredendő kiszolgáltatottságot, amit a színpad jelent. Sőt, alighanem épp e kiszolgáltatottság iránt érez különös vonzalmat. Mint akinek elsősorban szellemi-lelki kaland a színészet: felfedező útra indul, ahonnan jeleket akar küldeni nekünk. Az, hogy mennyire autentikusak e jelek - így is mondhatnám: milyen a jelentéstartományuk -, a kaland vállalásának teljességén múlik. Legalábbis elsősorban ezen. Természetszerűleg megfelelő színházi légkör, darab és nem utolsósorban adekvát szerep is kell hozzá. Egyébként nincs többre módja, mint egy-egy intenzív felvillanásra, pillanatfelvételre, éles vakufényben.

Mindebből az is kitűnhet, hogy Tóth József nem illeszthető könnyen forgalomban lévő színjátszási sztereotípiáink közé. Rendhagyó alkatnak számít: halálosan komolyan veszi a színházat. Leplezetlen önátadásában van valami szemérmetlenség. Jól fésült előadásokban vagy nem válik be, vagy illetlennek hat. A szolnoki Szobaszínház Meier-előadásában most jó társakra lelt, és megkapta azt a szerepet is, melyet - utólag úgy érezzük - egyenesen neki írtak. Pontosabban: alkatára szabtak. S itt az „alkat" kifejezés nemcsak fizikailag értendő, bár úgy is, hanem nem kevésbé színészi attitűd szempontjából. A szerep, az egész estére szóló színi jelenlét egy három-szereplős kamaradarabban, egyúttal vizsga is. Be kellett bizonyítania, hogy gazdálkodni tud adottságaival, hajlamával, rátermettségével. Az eredmény a felfedezés erejével hat: aki odafigyel mai színjátszásunkra, annak ezentúl meg kell jegyeznie a nevét. Példaszerűen jó és eredeti az, amivel e szobaszínházi estén megajándékozza a nézőt.

Kroetz így jellemzi hősét, Ludwigot, a Meier házaspár gyermekét: „a fiú, tizenöt év körüli, megnyerő küllemű kamasz, inkább apjára hasonlít, semmint az anyjára, hirtelen növésű, de félénk és szófukar, sokat hallgat és keveset beszél". Tóth József Ludwigja külső jegyeiben nem egészen ez, ám annál több köze van azokhoz a belső feszültségekhez, ellentmondásokhoz, melyek e néhány szavas írói jellemzésben felfedezhetők. Nem kell erőszakkal átmaszkíroznia magát, hogy elhiggyük neki a kamaszt, nem is fontos, hogy épp a fiú nyurgaságával hangsúlyozza ezt, ha egyszer más a fizikuma; lényegesebb, nehezebben körülhatárolható tudnivalókat ismer a kamaszlétről, a passzivitás mögé rejtett lázadásról, azokról a pillantásokról, melyekben a világra való rácsodálkozás ugyanúgy benne van, mint a „különálló" vélemény. Valami, amit a szülők nem képesek másképp értelmezni, mint megbélyegzésnek, holott csupán tőlük független vagy függetlenségre vágyó létezési mód. Tóth József csaknem szavak nélkül, szinte puszta járás-kelésével, sokatmondó nézésével, alig rezdülő arcával ragyogó színészi tanulmányt nyújt e létezési módról. Könnyű lenne kijelenteni róla, hogy önmagát játssza. Csakhogy jó néhány vonásban nem azonosítható e német kamaszfiúval. De a leglényegibb ponton igen: a fiú élethelyzetét magára vonatkoztatja. A szituációs azonosulás kulcs a jellem megragadásához: az a Ludwig, akit a szolnoki Szobaszínházban látunk, itt és most él, közülünk való, ismerősünk.

Magnójáról többnyire a mi mai popzenénk „új hullámának" kevésbé dallamos, inkább „kemény", az úgynevezett csöves életérzést megfogalmazó számait hallgatja. Maga a zene csak segédeszköz, de meglehetősen kontúros és meghatározó. Tóth József Ludwigja - minden dacos különállása ellenére - nem létezhet és nem is akar létezni érzékletesen jelzett miliő nélkül. A családból-társadalomból való kirekesztettség vagy periférián létezés is bizonyos miliőt jelent. A kapcsolatnélküliség: a hiány megfogalmazását. Előbb a jelentéktelenség álcája mögé rejtezik, de csöndjei egyre súlyosabbak. A hiány, amiben él, egyre sarkítottabb

Ludwig: Tóth József **(Szoboszlai Gábor felv.)**

Ludwig emberi elárvulásának történetét mondja el. E folyamat egyik csúcsa - s az előadásnak leghideglelősebb jelenete-, amikor az apa visszaköveteli tőle az ötven márkát, amit a fiú elemelt, hogy el-utazzon egy popfesztiválra. Ahogy az apa parancsszavára sorra leveti ruhadarabjait s végül anyaszült meztelenül néz farkasszemet vele, abban már nem is elsősorban az ötven márka a tét, nem is a szülő kicsinyes anyagiassága és a fiú felelőtlensége közti feszültség. Ludwig itt az utolsó szalmaszálat is elveszti, amibe eddig kapaszkodhatott, a kapcsolatteremtés maradék lehetőségét. Mint valami groteszk módon mai életre kelt görög istenszobor, áll a fiú a színen, s a nézőtér némasága sejteti, hogy mindnyájan értjük-érezzük, miért sarkította így e kamaszhistóriát a színész: elárvulása itt válik végérvényes ítéletté.

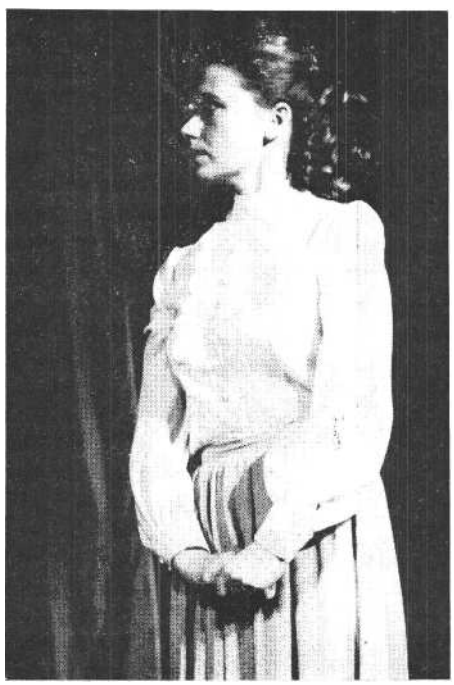
Derű és szenvedés

Csonka Ibolya felnevet. Hangjában a derű, a melegség, a hit valahonnan igen mélyről fakad, átfűti az életbe vetett bizalom, az ifjúság hamisítatlan vidámsága, a jövő iránti kíváncsiság. Ez a bensőséges meleg hang mindjárt a játék elején mintegy varázsos kört von a színész köré; aztán kiderül, hogy másról, többről van itt szó. Kacagása elül. Hirtelen egész testén végigfut a remegés, hangja hisztérikusan felcsap, sikít. Egy pillanatra erőszakos, harcias síróbabának tűnik. Szívós és kemény. Aztán ismét lágy és könnyed. Csupa érzelem. Csupa akarás. Fénylő, barátságos, fájdalmas, reménykedő nézés. A hangjára, a tekintetére, a gesztusaira emlékezünk vissza - pedig ami mögötte van, az a lényegesebb. Következetes, pontos szerepformálás. Vagy inkább így fogalmaznék: színész és szerep ritka szép egymásra találása.

Szonya borongós, szomorkás, hálás szerep. Így tartja számon a színházi köztudat. Persze nem az a Szonya, akit Csonka Ibolya játszik a Katona József Színházban, hanem a *Ványa bácsi* Szonyája. *A* Manóban, mely a *Ványa bácsi* korai, alig ismert, ritkán játszott „elődarabja", Szofja Alekszandrovna is, akárcsak a többi figura, más arcával tekint ránk. *A Manó* Szonyájának még megadatik a szerelmi beteljesülés: itt nem nehezedik rá ólomként a pártalálás reménytelensége. Az igazabb élet lehetősége nem merő illúzió számára; inkább azt mondhat nánk, *ez az* a drámai tér, amelyben a korai Csehov hősei léteznek. Ez a Szonya-szerep meg sem közelíthető ama melankolikus hangütéssel, ami a későbbi, klasszikussá lett változat szokásos alakítási módja. *A Manó* Szonyája vitálisabb, energikusabb, derűsebb. De első benyomásra ugyanúgy csak egyetlen szólamnak tetszik a csehovi szimfóniában, mint a másik. Csonka Ibolya azonban, anélkül, hogy egyetlen hamis, nem ideillő színt keverne a játékba, megnyerő invencióval, hallatlan belső gazdagsággal intonálja ezt a szólamot. A közismert színházi mondás szerint a színésznek saját teste a hangszere; Csonka Ibolyáról kiderül, hogy úgy tud e hangszeren játszani, mintha teljes orkesztert szólaltatna meg.

Koltai Tamás az előadásról írt kritikájában (SZÍNHÁZ, 1983/1.) a Csehov-darab világát jellemző, „közvetlen, megszerkesztetlen életszerűségről" beszél, s úgy érzem, a színészileg egyébként is igen színvonalas és pontos előadásban Csonka Ibolya játéka talán a legmegragadóbb példa arra, miképp igazolódik a színészi jelenlétben ez az életszerű dekomponáltság. Ami természetesen nem jelent színészi-mesterségbeli dekomponáltságot. **A** színpadon csak az lehet életszerű, ami színészileg igaz. S a színész igazsága elképzelhetetlen kimunkált belső partitúra nélkül. Ez az iránytű. Elsődlegesen magának a színésznek, de általa a közönségnek is. A lényeg ezúttal abban áll, hogy Csonka Ibolyának sikerül még a jó szemű néző elől is mintegy el-rejtenie a partitúrát, azt a rögzített koordinátarendszert, amihez igazodik. Csak a sorsot látjuk, ami a színészben magában - lelkileg, fizikailag - megmintázva elénk tárul. Kétségkívül az előadás egyik színészi tetőpontja a doktor és Szonya éjszakai dialógusa. E jelenet talán a leginkább életszerű : rebbenésről rebbenésre követhető á két szerelmes bizakodásának, csalódásának, egymás felé tapogatózásának, félreértéseiknek, előítéleteik, gátlásaik harcának, a köréjük rajzolódó miliő pszichikai-társadalmi nyomásának lelki hinta-palintája, ami maga az élet. Feleslegesen kitartott hatásszünet, eltúlzott gesztus, eltévesztett intonáció nél-kül. Minden épp annyi és épp olyan, amennyit és amilyent a színészi-emberi hitelesség megkíván. Erre mondja a rossz kritikai zsargon, hogy „eszköztelen". Hisz ellenkezőleg, az eszközök gazdagságáról van szó! Ahogy az állás az emberi szervezet legbonyolultabb mozgása, noha mozdulatlanságnak tűnik. Csonka Ibolya színpadi jelenléte természetes létezési forma, olyan evidencia, mely mögött az alkotói folyamat bonyolult mozgásrendszere húzódik meg. De kétszer-háromszor is végig kell néz-

Csonka Ibolya A Manóban (Iklády László felv.)



Kulka János az Ördöglovasban (Mayer Arankával) (Tér István felv.)

nünk Szonyájának színpadi történetét, amíg többet-kevesebbet megleshetünk a partitúrából. Ám ez a kritikusi leskelődés nem egyéb a kulisszatitkok feszegetésénél. A lényeg a színész színpadi valósága. E valóság jelentése.

„Derű a szenvedésben" : Hölderlin e szavait szívesen írnám mottóul Csonka IbolyaCsehov-hősnője fölé. Mert úgy tud derűről és szenvedésről vallani, hogy nemcsak a múlt századi orosz provincián tengődő-álmodó Szofja Alekszandrovna esetét mondja el nekünk, hanem magáról az élet természetéről beszél. S ezért oly mély értelmű az, ahogy a darab utolsó jelenetében az egymás karjába boruló szerelmesek belehemperednek a színpad közepén csordogáló patakba. Lucskosan, ziláltan, fájdalmasan, már-már nevetségesen, mégis őszintén boldogok.

Egy játékos ördög

Ha fentebb két olyan esetről írtam, amelyet színész és szerep szerencsésen értékes találkozásának lehetett nevezni, akkor Kulka János esete az ördöglovas című Kálmán-operett pécsi előadásában bizonyos értelemben épp az ellenkezője ennek. Színész és szerep itt is találkozik, de Kulka játékának értéke inkább abból fakad, hogy mintegy fonákjáról ragadja meg a rábízott feladatot. Maga az előadás bőségesen él az operettjátszás hagyományos sztereotípiáival, s bár itt-ott megsejthetünk némi parodizálási szándékot, az eredmény nemigen lesz több színfalhasogatásnál. Az is nyilvánvaló, hogy a klasszikus operett műfajilag - elsősorban zeneileg - ellenáll az egy az egyben parodizálásnak; inkább olyasféle áttételes iróniára lenne szükség, mondjuk, az ördöglovas színrevitelénél, mely első szinten érintetlenül hagyja a nagyoperett konvencióit, s valamiképp a színészi alakításokban, a színpadi hatásmechanizmus alkalmazásában juttatja szóhoz azt az időtávlatot, ami e művektől elválaszt bennünket, ekképp jelezve, hogy a színházat is, az életet is ma már másképp látjuk. De ilyesféle stiláris iróniát jószerivel csak Kulka János hoz az előadásba, s ezzel a játék tónusát tekintve el is üt a többiektől.

A stílus maga az ember, ismételhetném itt a már-már közhelynek számító alapigazságot; s úgy tetszik, Kulka „szerencséje" is színészi egyéniségében keresendő. Véletlenül sem állítanám, hogy mellette nem fedezhető fel színészi minőség az együttesben, ez így nem igaz. Ám a minőség (ha úgy tetszik: a tehetség) önmagában még kevésnek bizonyul; óhatatlanul szólni kell a színészi játékmód hogyanjáról (a tehetség jellegéről). Kulka Jánosnak valószínűleg nincs más eszköze az operettvilág életre keltéséhez, csak ez a játékos-ironikus, az eredeti művet és a mai színészt elválasztó távolságot játékká ötvöző megközelítés. És a jó színész szükségből erényt kovácsol: ha már nem illenek rá az operettjátszás sémái, alakításának épp ez a disszonancia lesz a lelke; s az a néző, aki egy operettelőadástól is elvárja, hogy a mához szóljon, azaz korszerű színház legyen, Kulka színpadra lépésekor mindjárt jól érzi magát.

Ehhez természetszerűleg szükséges, hogy a színész azon a bizonyos első szinten maradéktalanul megfeleljen az operett műfaji követelményeinek: tudjon énekelni, táncolni, tudjon énekből-táncból prózába váltani. S Kulka János, aki két esztendeje került ki a főiskoláról, s azóta egy sor klasszikus és mai prózai szerepben felhívta magára a figyelmet, ezúttal táncoskomikusi minőségében is jól vizsgázik. Úgy tesz, mint a nonfiguratív festő, aki játékos virtuozitással megmutatja, hogy tud ő szabályos port rét is rajzolni, aztán mégis visszatér a maga „rendhagyó" művészetéhez, minden bizonnyal azért, mert „rendhagyóságának" forrása élményanyagában van, s csak azt tudja közölni a publikummal, amit valóban megélt. Kulka János úgy játszik operettet, hogy „belopja" a maga kissé ionescói színezetű, abszurdoid hangját az operettvilág hamis ékszerei közé. S odakapjuk a tekintetünket az ő másfajta csillogására. Végtére nincs ebben semmi rendhagyó, semmi őszintétlenség, amire a „belopni" kifejezés kapcsán gondolhatnánk. Épp ellenkezőleg: ez az ő természetes hangja, természetes megnyilvánulási módja. A különösség abból ered, ahogy Kulka színészete ebben az átlagos, zömmel közhelyekkel dolgozó operettelőadásban funkcionál. Abban, amit jelent: ironikus megvilágításba helyezi magát az operettet is.

A bárgyú történet a 48-as szabadságharc előtt játszódik. Metternich lányát (nevelt lányát?), Leontine-t a monacói trónörököshöz, Károlyhoz szándékszik feleségül adni. Leontine azonban beleszeret Sándor grófba, az ördög-lovas huszárkapitányba, Károly pedig Annie, a táncosnő után fut. Metternich sok bonyodalom után rosszul jár: nem-csak azért, mert a szerelmesek szándéka ellenére egymáséi lesznek, hanem ostoba félreértése folytán még a magyar országgyűlést is össze kell hívnia. Van tehát bőven (ízléstelenségbe átcsapó) magyarkodás és szerelmi bonyodalom. Megvan a szükséges mennyiségű közhely egy háromfelvonásos operetthez. Minden menne is a maga sztereotip módján, ha Kulka Jánosból nem bújna ki az ördög. S így az ördöngösen lovagló huszár-tiszt mellett még egy ördög lopakodik a színpadra, Károly trónörökös képében. Ő is operettmezt ölt, de nem operettes ördög. Inkább luciferi. Átlát a szitán, azaz a játék bárgyúságán. Nem csinál titkot kilétéből, újra s újra kikacsint a szerepből. De azért úgy mókázik, mintha mi sem történt volna. Játékos ördögnek mutatja magát, pedig az eszesek közül való. Még ahhoz is van esze (vagy inkább intuíciója?), hogy tisztában legyen vele: nem ez a színházi este az, ahol kamatoztathatja luciferi tudását. Annyi is elég, ha megcsillantja. Sőt, így több, mintha meg akarná erőszakolni az operettet. Nem rontja el senki mulatságát. Csak egy kicsit megfricskázza azokat, akiket az operett hamis ékszerei csábítottak a színházba. Azoknak meg, akiket irritál e hamis csillogás, enyhületet nyújt. S mellesleg egy ambiciózus, tehetséges színész, akiről aligha gondoltuk volna, hogy operettszínpadra született, bebizonyítja, hogy ezen a nyelven is szót ért a közönséggel, van mondanivalója.

FÖLDES ANNA

Johann Faustustól - Tinkáig

Berlini színházi napló

Centenáriumra várva

Berlin színházi élete élénkebb és gazdagabb annál, semminthogy egyetlen, mégoly jelentős színház hiánya megbénítaná. De azért vitathatatlan, hogy a Deutsches Theater és a hozzá tartozó kamaraszínház, a. Kammerspiele rangos, folyamatos, versengésre késztető művészi tevékenysége nélkül mégis kicsit félárbocra került az NDK fővárosi színházi életének lobogója. A kényszerszünet, a tovább már nem halasztható átépítés, a színház-épület és a berendezés gyökeres felújítása lassanként végéhez közeledik: a tervek szerint századik születésnapjára, 1983 Őszén újra régi fényben ragyog a Deutsches Theater. Természetesen Thália az építkezés alatt sem hallgat. A színház legjelentékenyebb, a BITEF-en díjazott produkciójáról, *a Danton* haláláról már beszámolt a SZÍNHÁZ. A repertoáron szereplő darabok egy részét egy ideiglenesen, színházzá avatott moziban, más részét a többi fővárosi színház színpadán, a Berliner Ensemble-ben és a Volksbühnében vendégként játsszák. Tovább folyik a társulat belső, alkotó munkája is. Mint az egyik közreműködő színész, Harry Pietzsch elmondta, lényegében befejezték Brecht *A gömbfejűek és a csúcsfejűek* című darabjának próbáit Alexander Lang vezetésével, és máris hozzákezdtek *a Fausthoz. A* centenáriumi Brecht-bemutató rendezője és a *Faust* főszereplője ugyanaz a személy, Alexander Lang.

Nemcsak Berlin nemzeti színházának épülete, néhány jeles személy, alkotó is hiányzik manapság. Felsenstein meghalt, Benno Besson elment, Karge és Langhoff (ideiglenesen, engedéllyel) külföldön rendez. A nagy hírű Berliner Ensemble Manfred Wekwerth vezetésével a szakmai közvélemény szerint semmit sem változott, éppen ezért megmerevedett, és újabban mintha elmaradt volna a változó kor változó követelményei, színházi ízlése mögött. Mégis, egyhetes színházi programunk céhbeli szerkesztői úgy döntöttek, hogy legelsősorban a BE és a Volksbühne előadásait és a harmincéves Gorkij Theater egy produkcióját kell látnunk.

Johann Faustus, avagy opera prózában és versben

Csak *a* Faust-filológia tartja számon, hány alakban, változatban őrizte meg az irodalom, a költészet és a próza, a muzsika és a képzőművészet a hajdanvolt XVI. századi német tudós, alkimista, kutató, asztrológus és varázsló emlékét. Idestova négy évszázadot ért meg *A híres neves varázsló és garabonciás D. Faustus János históriája,* klasszikussá lett Marlowe, Lenau, Chamisso, Heine és Hauptmann műve, mégis, ha Faust nevét kimondjuk, Goethe, ha Faustusét, Thomas Mann az elkerülhetetlen hívó szó.

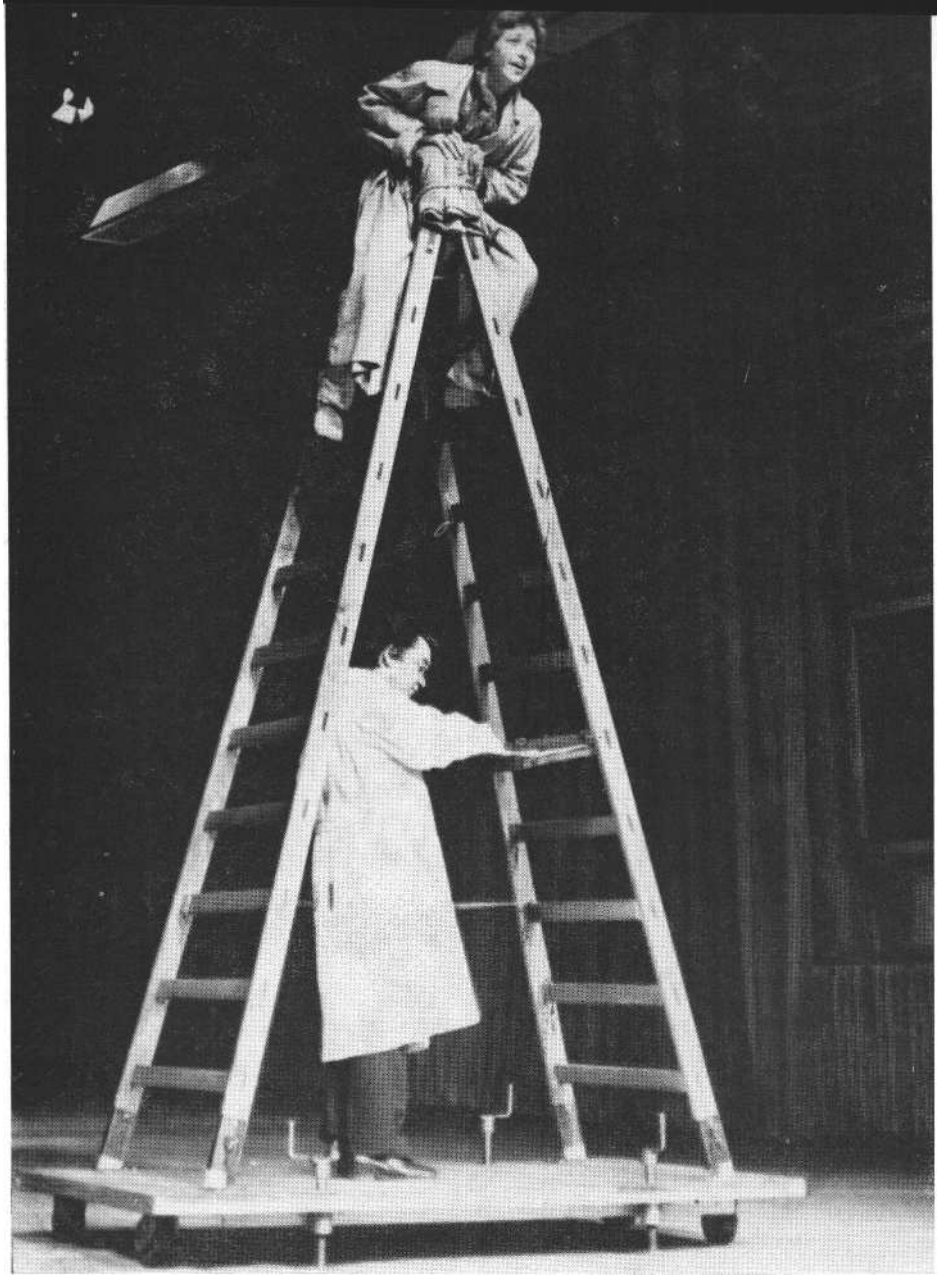
A hős, a téma kihívása azonban a remekművek és érdemes alkotások hosszú láncolata után is tovább hatott. Hanns Eisler, Brecht komponistája és barátja, amerikai emigrációjából hazatérve, századunk derekán határozta el, hogy a népkönyvek és vásári bábjátékok hagyományához visszakanyarodva, operát komponál Johann Faustus alakja, mondája köré.

Művének azonban csak a terve és a szövegkönyve készült el. A továbbiakban Schönberg váratlan halálának érzel-mi megrázkódtatása, a librettó és a merészen új Faust-figura kiváltotta viták és a vállalt feladat megoldásának valószínűleg leküzdhetetlen művészi, politikai nehézségei kedvét szegték, és most már Hanns Eisler véglegesen adós maradt az operával. A librettó megjelenése (1952) óta az irodalmi és a zenei közvélemény is szinte elfeledkezett a komponista álmáról.

A Berliner Ensemble-é, Manfred Wekwerth és Joachim Tenschert rendezőké az érdem, hogy három évtized múltán előásták a kultúrhistóriai emlékké lett szöveget, Eisler néhány elkészült dallamát, és Siegfried Matthus zeneszerző bevonásával kísérletet tettek Eisler tervezett művének rekonstruációjára és színrehozatalára. Az így született szín-padi kompozíció végül is legalább annyira dráma, mint amennyire operalibrettó: hőseinek bonyolult történelemfilozófiai dialógusai, szakértők szerint, nem is nagyon tűrnék a zene primátusát. Ez a veszély azonban a megvalósult, dalbetétekkel tarkított előadáson nem fenyeget. Ami pedig Faust reinkarnációját illeti, nem véletlen hangsúlyozta Brecht egy Eislerhez írott levelében, hogy barátjának *Faustusát* nem tekinti a klasszikus Faust-kép szétrombolásának, megsemmisítésének vagy meghamisításának, sem pedig - ahogy ő fogalmazta - a Faust visszavételének. Eisler néhány évvel Thomas Mann után a maga művészi és ideológiai koncepciójának megfelelő sötétebb, de a hagyományoknak megfelelően nagyszabású Faust-figurát teremtett, Goethe Faustjának sötétebb ikertestvérét. A történet, amit Eisler feldolgoz, csak alaprétegeiben tapad a Faust-mondához. Jóval nagyobb szerepet kap a cselekményben - pontosabban a cselekményt meghatározó előzményekben - a német parasztháború, a tudósnak a kizsákmányolt és lázadó tömegekhez való viszonya, az éhesek lobogójához való hűség és az attól való eltántorodás. Már a dráma Bosch szürreális vízióját idéző pokolbeli előjátéka is a korabeli német nyomorúságra utal: mivel a földön nincs igazi lehetőség a gyönyörök kergetésére sem - a bujaságra, gőgre, falánkságra -, az alvilág révésze, Charon is egyre elégedetlenebb hajójának utasaival. Kíváncsian várja a halál birodalmába a neki beígért, messze földön híres utast, a tudós Faustot.

Eisler Johann Faustusa paraszti sorból kiemelkedett népi tehetség. Meggyőződésből állt Luther Márton mellé, és lelkesen csatlakozott Thomas Münzerhez, de a célok és eszközök ellentétét, a lázadók kegyetlenkedéseit látva elhagyta társait és az ügyet is, amelyért lelkesedett. Amikor a drámában színre lép, már csak a tudománynak él. De az emlékek még-sem hagyják nyugodni. Erről tanúskodik, hogy az ördöggel kötött hagyományos fausti szerződésbe Eisler verziójában új feltételek kerülnek. Faustus nem-csak tudásra, távoli tájakra vágyik, de arra is, hogy végre elfelejtse az agyában zakatoló zenét, a junkerek és a paraszt-felkelők indulóját. Az ördög, a kárhozat ügynöke, aki Faustus önzésére apellál, a felejtésért cserébe azt követeli tőle, hogy soha többé ne szeressen senkit, és keze ne érintsen többet könyvet sem. De Faustus hiába ígéri, akarja - csak ideig-óráig tudja teljesíteni az ördög feltételeit. Az írástudó minden elképzelhető árulásai között a legsúlyosabb, amikor a tudást, önmagát kell elárulnia. A kárhozatba vezető út, a tudós próbatételeinek sora Eisler képzelt Amerikájában, Atalantában kezdődik. Itt kerül Faustus először szembe ellenségeivel, bíráival, az elidegenedett hatalommal, itt válik gazdája árulójává a Wagner szerződtette szolga, Hans Wurst is.

Ez a Faustus mellé szegődött népi figura, a szolgák szolgája, afféle önző érdekember, akinek a hasa az istene, és aki azért nem képes a maga Don Quijotéja mellett



Jelenet Volker Braun Tinkájából

betölteni Sancho Pansa szerepét, mert nincs meg benne az eposzok és operák népi figuráira jellemző, elkötelezett hűség sem. A közönség többnyire nem vele, hanem rajta nevet. Az író számára ő az ideológia fegyverétől megfosztott nép torzképe, figyelmeztető karikatúrája.

Eisler cselekménydús, heterogén részletekből szerkesztett, áriákra és közjátékokra tagolódó librettóját végül is egyetlen középponti gondolat tartja össze, és *ez az* írástudó árulásának szükség-szerű kudarca. Eisler azt sugallja, hogy hiába adja el Faustus lelkét az ördögnek, saját árnyékát jellemét - nemigen tudja átlépni. Ahogy Atalantából hozott talmi aranykincse, az ördög fizetsége, hazaérve porrá válik, úgy foszlik szét a dicsőség hiú ábrándja, illúziója is. Faustus túl sokat tud ahhoz, hogy elárulhassa - sikeresen árulhassa el! - ezt a tudást. Eszményeihez és társaihoz még hűtlenné válhatott, de amikor önmagához is hűtlenné válik, akkor már nincs más útja, mint amit az ördög kínál: a kárhozat.

A színház, talán mert a mű keletkezéstörténetét tartotta szem előtt, vagy mert nem bízott igazán Eisler szövegében, a siker érdekében operai látványossággá tupírozta Faustus történetét. Lenyűgözően gazdag díszletek és kosztümök kavalkádja, szemet gyönyörködtető és sokkoló világítási effektusok, és néhány, a filmművészet eszköztárából kölcsönzött montázs alkotják a történetet megjelenítő, illusztráló és kifejező színpadi víziót. Akár az alvilági előjáték fantasztikus figuráira, maszkos szörnyeire, a dinamikus színpadi kép burjánzására, akár Atalanta vakító-riasztó fehérségére vagy a feketemágiával kacérkodó tudós sistergő színpadi mutatványaira gondolunk - a látvány többnyire felülkerekedik az eszméken. Ezzel a gazdagsággal, úgy tűnik, nincs arányban az előadás zenei megoldása sem. Az időnként felhangzó, nem különösebben fantáziadús zenei betétek, ismert és ismeretlen dalok - köztük Eisler alkotásai is - vajmi keveset sejtetnek a tervezett opera dallamvilágából.

Az epizódszerepeket alakító színészek jobbnál jobb kabinetalakításokkal kápráztatnak el, ugyanakkor a főszereplők Michael Gerber Mephisto és Ekkehard Schall Faustus szerepében - még a librettó adta drámai lehetőségeket sem aknázzák ki. Ekkehard Schall, akinél félelmetesebb Arturo Uit maga Brecht sem álmodhatott, nagyszerű színész; Faustus költői Confessióját, a bűneivel szembenéző tudós önmarcangoló vallomását most is megrendítően tolmácsolja. De mintha kezdettől túlságosan lenézné, megvetné ezt az önmagához is hűtlen írástudót: kisszerűbbnek ábrázolja, mint Eisler, és játékának intenzív leleplező erejével eleve megfosztja a nézőt az azonosulás élményétől.

Korunk **hőse, Tinka**

Volker Braunnak Magyarországon inkább csak a nevét, néhány, antológiákban és a Nagyvilágban közreadott versét ismerjük; egyetlen, a Modern Könyv-tár sorozatában kiadott prózai műve *(Hans Kast kötetlen élete,* 1978) sem kel-tett különösebb feltűnést. Holott Volker Braun, költő és drámaíró, ma az NDK és a kortársi német nyelvű irodalom egyik legerőteljesebb egyénisége. Társadalmi érdeklődésű, politikus alkat, akinek korunk közérdekű, közösségi problémáit elemző művei keleten is, nyugaton is gyakran kerülnek viták fókuszába.

Tíz esztendővel ezelőtt írott *Tinka* című drámája - melyet 1976-ban Karl-Marx-Stadtban mutattak be, s most a Berliner Ensemble játssza - a történelmi parabolák sorát megszakítva, áttétel nél-kül, közvetlenül szól hozzá a jelen nagy kérdéseihez. Méghozzá nem a privát szférában, hanem üzemi környezetben robbantja hősei konfliktusát, oly módon, hogy az napjaink égetően aktuális gazdasági ellentmondásainak talajából nő ki s tágul egyetemes érvényű, emberi gonddá.

Az üzem tehetségesnek tartott ambiciózus fiatal munkásnőjét tanulni küldik a nagyvárosba. Három esztendőt tölt otthonától távol kemény szellemi munkával azért, hogy automatizálási mérnökként hivatott és értő vezetője legyen a korszerűsített termelésben kulcsszerepre szánt vadonatúj csarnoknak. Mire tettre készen, nagy tervekkel visszatér, kiderül, hogy az

új csarnok felépült ugyan, de egyelőre üresen. áll, az automatizálás lekerült a napirendről. Tinka minden erőfeszítése hiábavaló volt, tudására már senkinek sincs szüksége. Becsapottnak érzi magát, társaiban is megrendül a hite, mert úgy érzi, könnyebben elfogadták az elfogadhatatlant, mint kellett volna. Ebben a lelki-állapotban nem sok kell ahhoz, hogy magánéletének szálai is összegubancolódja-nak, és sorsa tragédiába torkollik.

Üzemi, tehát termelési dráma? Még annyira sem, mint Gelman ugyancsak társadalmi töltetű, jelen idejű darabjai. Tinka, amikor az üzemben őt fojtogató körülmények ellen lázad, valójában az ember önmegvalósításának útjába álló akadályokkal, a hazugsággal, a látszat-erkölccsel, a manipulációval harcol, és végül csatát veszt. Értékek mennek veszendőbe, és ily módon megszületik a jelen konkrét körülményei között a tragédia.

Igazuk van-e azoknak, akik a megváltozott körülmények közé cseppenő, csalódott és megdöbbent Tinkát a külföldi tanulmányai végeztével Dániába érkező királyfihoz, Hamlethez hasonlítják, aki maga is cselt vetve igyekszik kifürkészni a végzetes döntések hátterét? Az analógiát alátámasztja Rosencrantz és Guildenstern darabbeli megfelelője és az is, hogy Braun maga érdeklődéssel reagált a felfedezett analógiára, sőt még a Tinka-Hamlet-párhuzam színpadi érzékeltetését sem tartotta elképzelhetetlennek. Pedig Tinka voltaképpen naivának született. Esendő, szeretetre vágyó emberke, látszólag semmi sem predesztinálja arra, hogy egyedül szembeszálljon a világgal. Talán csak hazugságtűrő képessége kisebb a többiekénél. Mert végül is az átélt csalódás, a megtapasztalt valóság, a gyávaság felülkerekedése ébreszti fel benne a haragot és az erkölcsi ellenállást. De amikor felméri az érdekemberek árulását, és rádöbben szerelmének morális kompromisszumaira, méltatlan magatartására is, akkor le meri vonni felismeréséből a konzekvenciát. Ezzel az erkölcsi következetességgel győzi le azután jövendőbelijét is, aki - mivel képtelen elviselni *egy* nő, *a szeretett* nő fölényét - szembefordul vele, és végül is tehetetlen dühében, részegségében - gyilkosává lesz.

Volker Braun epikus szerkezetű, talán nem is egészen indokoltan sok jelenetre tördelt darabjában akadnak a konfliktushoz lazábban kötődő, a téma konvencióiból táplálkozó, korfestő-magyarázó jele netek, dialógusok is. De még ezeket a drámai áramszüneteket is mesterien kitölti maga a szöveg, amely hol ironikus, hol analitikus, de a legprózaibb szekvenciákban is magán viseli a költő kézjegyét. Nem nagy szavakban, metaforákban, inkább a hétköznapi fordulatok mögöttes tartalmának, a látszólag szimpla megnyilatkozások második szintjének érzékeltetése által. Ily módon a frázisok függönye mögött tökéletes pontossággal rajzolódnak ki a rejtett és álcázott igazságok, el-hallgatott összefüggések, a funkciók tetszetős pajzsa mögött lapuló, kisszerű jellemek. Tinka sorsa is az ismerős és hite-les társadalmi panelekből szerkesztett álvalósággal szembesítve nyeri el igazi értelmét. A munkaidőben összezárt, egy-máshoz egy hierarchikus szervezet szabályai szerint kapcsolódó emberek egyedi és közös reakciói, az elvek és érdekek konfrontációjából levont következtetések együtt változtatják a sematikus darabokban oly sokszor lejáratott, elvont, szürke üzemi környezetet korunk valóságos társadalmi nyilvánosságává.

A Berliner Ensemble előadása, Konrad Zschjedrich hangsúlyozottan puritán rendezése is igyekezett lehántani a darabról a konkrétumok sallangját, kivédeni a naturalizmus kísértését. Jochen Finke vakítóan fehér forgószínpada labirintusszerűen átláthatatlanná tette az egymástól alig-alig különböző üzemi, irodai helyszíneket. A színészek megfelelő alázattal, önmutogatás nélkül játsszák szerepeiket. Angelika Perdelnitz, a Magdeburgból szerződtetett fiatal, filigrán és fiús alkatú színésznő hibátlanul teljesí-tette, amit tőle vártak, talán csak a megfogalmazhatatlan többlettel, Tinkának a szövegen túli belső sugárzásával, a következetességét alátámasztó erkölcsi szenvedély érzékeltetésével maradt adós. Ugyanakkor dicséretes, hogy a darab groteszk felhangjai egyetlen pillanatra sem csábították el a színészeket az öncélú komédiázás felé.

Bemutatható-e Magyarországon a *Tinka?* (szintén szólva nem mernék egyértelmű választ adni. Talán *ha* a látszólag szimpla, valójában nagyon is megcsavart, sőt, költői szöveg megfelelő fordítóra lel, ha a rendező megtalálja az ideális Tinkát - Volker Braun is csatát nyerhet, és a világirodalmi méretek-ben is jelentős darab bemutatója segítene felszámolni az NDK drámairodalmával szemben még mindig meglevő adósságainkat.

Heiner Müller Macbethjei

Ha Shakespeare *Macbethjét* hirdetné a Volksbühne plakátja, valószínűleg még hevesebb lett volna a vihar, még dühödtebb az ellenállás. Így, hogy Heiner Müller felvállalta Shakespeare művének nemcsak a rendezését, de a fordítói tevékenységen messze túlemelkedő színpadi adaptációt, *azaz a* szerzőséget is, ezáltal a brechti példa leplezetlen követelésével félig-meddig kifogta a szelet a Shakespeare-hez való hűség nevében tiltakozók vitorlájából.

Tény, hogy csak maga *a Macbeth*-történet a régi. Heiner Müller szövege az első részben még valamennyire kötődik, kapcsolódik az eredetihez, de szellemében már itt is elszakad. A második részben viszont már csak a shakespeare-i történet váza, a *Macbeth-mítosz* marad meg, *maga* a drámai szöveg teljes mértékben Heiner Müller alkotása. Akár-csak a fentebb aposztrofált Faustus-feldolgozásban, az új *Macbethben* is meg-nőtt a hatalomnak kiszolgáltatott nép, a parasztság drámai, történelmi szerepe is. Az Erzsébet-kori dráma, az önmagát túlélt feudalizmus belső válságát, a hatalom kérdését is annak pszichológiai oldaláról közelítette meg, Shakespeare-nél az adott, feudális társadalmi valóság talaján valós emberi értékek fordulnak, torzulnak önmaguk ellentétévé. A büszkeség, az emberi méltóság, a küzdő-kedv mérhetetlen becsvággyá, könyörtelen és kegyetlen vetélkedéssé, a machiavellista hatalmi harc motorjává válik. Heiner Müller drámájában már csak a torz valóság jelenik meg. A lélektani motivációt kiszorítja a hatalmi gépezet mechanizmusának, a hatalom megtartását célzó, reális és irracionális erőfeszítéseknek kívülről való vizsgálata.

Merőben más a tragédia záróakkordja is. Shakespeare-nél a kizökkent időt még helyretolhatja, helyretolja az új király. Heiner Müllernél Macbeth félreérthetetlen végszava - halálom által nem lesz jobbá a ti világotok ... A véres trónviszályból, az áldozatok véréből már nem hajt ki a béke olajága. A hatalom soron következő birtokosától sem várható semmi jó. Macbeth értelmetlen öldöklése és megérdemelt pusztulása is csak az elnyomás soron következő, újabb történelmi korszakához vezetett.

Az a néző, aki nem olvasta vagy nem olvashatta Heiner Müller 1972-ben írott darabját, és egyébként is a fejét kapkodja a Shakespeare-nél modernebb, de az övéhez hasonlóan gazdag, burjánzó és nehéz

Macbeth „udvara" a Volksbühnén

költői nyelv hallatán, részben az ismert Macbeth-históriára támaszkodva igyekszik követni a színpadi cselekményt. Csakhogy ami a színpadon történik, az más, bonyolultabb, szaggatottabb, követhetetlenebb a shakespeare-i cselekménynél. Mindenekelőtt el kell igazodnunk a színpadi szereplők hatalmas seregének felborított hierarchiájában. Ezt azonban megnehezíti az a körülmény, hogy az író, pontosabban a rendező Heiner Müller megváltoztatta a színész és a szerep hagyományos viszonyát is. A Volksbühne társulatának tíz nőtagja harmincnégy (női és férfi) szerepet játszik, öt férfit tizenhárom alakban láthatunk, míg Macbeth főszerepére három színészt választottak. A jelmezek és maszkok bizarr, a kortól függetlenített kavalkádja pedig még tovább komplikálja a Macbeth-struktúra áttekintését. Igaz, hogy eligazodásunkat némileg megkönnyíti, hogy a szereplők egy része (az epikus színház hagyományának tudatos túlzásaként) hátán viseli a nevét, ily módon köpenyéről, jelmezéről, a ráfirkált otromba krétajelekről leolvasható, hogy a színész az adott pillanatban Banquo, Macduff vagy egy udvarhölgy nevében, szerepében szól.

Az előadás egészét meghatározó „újítás", hogy Macbeth szövegét, ahogy említettük, három különböző színész között osztották meg. Ez a hős skizofréniáját láthatóvá tevő színpadi megoldás olyannyira meghatározza az előadást, hogy meglepett, amikor megtudtam: ez nem a *szerző* eredeti, hanem csak *a rendező* Heiner Müller koncepciója. (A rendezés munkáját az író feleségével, a bolgár Gina Tscholokovával együtt látja el.)

A megoldás - mint minden a hagyománnyal szembeszegülő, eléggé önkényes kitaláció - nyilván vitatható. De annak a nézőnek, aki nyitottan, elfogulatlanul közelít a koncepcióhoz, legelőször mégiscsak kulcsot kell keresnie hozzá. A magam értelmezése szerint a három Macbeth közül a főszereplő a hatalom megszállottja, aki végigviszi pokoli, pokolra vezető küzdelmét. Á második az ember, a férfi, akinek még vannak kétségei, sőt lelkiismerete is, de akit a szerepből is kiszorít a hatalom démona. Időnként ő látja el a színpadi játékmester tisztét is, de e funkciót meglehetősen következetlenül gyakorolja. Világosabb, talán egyértelműbb is a néző-tér felső karéjában, legelőször egy villanyszékhez szíjazva trónoló, az előadás eléggé nagy részében mozdulatlanul ülő, egyszer-egyszer akcióba sodródó harmadik Macbeth szerepe; ő a rezonőr, a kommentátor, aki a jelen tudásának birtokában megítéli a múltat, és sötét szavaival, egy-egy kinyilatkozásával előrevetíti a születő történelem árnyékát is. A Theater Heute kritikusának gondolatébresztő elemzése szerint az első Macbeth a hatalom funkcionárius birtokosa, államférfi; a második Macbeth a magánember, szexuális érzékei-nek rabja, míg a harmadik nemcsak gyilkos, hanem hóhérként áldozat is, a halál kandidátusa, prózaibban még élő hullajelölt.

Lady Macbeth csak egy van, de lehetne számtalan : Corinna Harfouch egy a lehetőségektől megmámorosodó ma-kacs házmesterlányt, kurvává züllött kispolgárasszonyt játszik. Modern jelmeze is ezt sugallja, olyannyira, hogy a későbbiekben majdnem groteszknek látjuk átváltozását, a váratlanul felöltött Erzsébet-kori jelmezt. Ezt a Ladyt csak a színpadot beborító vérözön ébreszti rá, hogy a karrier, a megáhított hatalom birtokában sem boldogabb, mint enélkül volt.

Heiner Müller *Macbethjében a* történet, a példázat a lényeg, nem a történelem. A szöveg és a színpad hangsúlyozottan anakronisztikus jelenetei mégsem oldják teljesen időtlenné a játékot. A díszlet egy tükrökkel és hatalmas fémlapokkal, fénylő fóliákkal körülvett, félig romos berlini bérház; stilizált, kazettás játéktér és megvakult ablakszemekkel a semmibe meredő második világháborús kulissza. De ezt a kontrasztot még továbbiak tetézik. Az udvaron, ahol a játék nagy része zajlik, kiábrándítóan sok szemét, ócska poroló és egy liftként működő, hol felemelkedő, hol a semmi-be süllyedő telefonfülke. Ez utóbbinak megkülönböztetett szerepe van az eseményekben. A modern életnek, a bezártságnak, és az üvegfalon keresztül titkolhatatlan titkoknak e jellegzetesen XX. századi, nagyvárosi színhelye állandóan a jelenbe rántja vissza a néző gondolatait. A zenekari árok a játék második alsó színtereként funkcionál. Ide kerülnek a hullák, itt nyüzsögnek a boszorkányok, és itt bukkan fel - a látszólagos szervezetlen rendetlenség hangsúlyos elemeként - a véres közelmúlt megőrzött rekvizituma, egy agyongyűrt horog-keresztes zászló. Jelképezve, hogy a gyilkosságok éjszakája nem az Erzsébet-kor privilégiuma.

A színpadi produkcióban meghatározó szerepe van a mozgásnak és a látványnak. Nem véletlen, hogy a színházépület előtti hatalmas fehér transzparens az előadás napján a dráma címe, szerzője, rendezője után nem a közreműködő színészeket, hanem a díszlet- és a jelmeztervező - Hans-Joachim Schlicker és Jutta Harnisch - nevét hirdeti. Szorosan mellékjük kívánkozna negyedikként a maszkmesteré is. Manfred Riedel már a Ben-no Besson rendezte előadásokban is bizonyította, hogy a szerepek megfogalmazása részben a színész arcát a felismerhetetlenségig átalakító, elrejtő maszkok által történik. A színpadi emberábrázolásnak ez a mankója bizonyos esetekben lehetővé teszi a lehetetlent, a nagyoknak az átváltozás lélegzetelállító bravúrját, a gyengébb és a közepes színészeknek pedig, hogy saját tehetségük szintje felett, majdhogynem tökéletesen betöltsék funkciójukat egy-egy előadásban.

A Volksbühne Macbeth-előadását a legkülönbözőbb történelmi korok egymásba úsztatása, a főhős megsokszorozódása és a játéktér kitágítása is a polifónia irányába tolja. Akár komplexnek, akár némiképpen kritikusabban, zsúfoltnak nevezzük a bemutató óta három-negyed órával megrövidült, de még mindig eléggé hosszú, fárasztó előadást, meg kell mondanunk, hogy unatkozni Heiner Müller nem hagy időt. Ellenkezőleg, nagyon is oda kell figyelni, hogy a harsány és sokkoló részletek között ne veszítsük el a szöveg költői va-

rázsát, iróniáját, a fenyegető színpadi víziét itt-ott oldó játékot. A több szólamú színpadi kompozícióban a rendezés tudatosan épít a kontraszthatásokra is. A véres történettel gyakorta édeskés zenei betétek, a környezet vadságát és durvaságát hol aláhúzó, hol semlegesítő szalontáncelemek feleselnek. A zenei idézetek között kulcsszerepe van az *Apokalipszis, most* című film félelmetes hangeffektusainak.

A berlini *Macbeth-vita,* amely a német ifjúsági szervezet egyik konferenciáján az előadás elleni támadás formájában robbant ki, szűkebb és tágabb szakmai kör-ben tovább folyik. A Volksbühnében rendezett kritikusankétot Ernst Schumacher professzor vezette, a Theater der Zeit pedig kerekasztalvitát kezdeményezett a dráma és az előadás nyitott kérdéseinek tisztázására. Közben pedig változatlanul kirobbanó sikerrel, telt házakkal játsszák az idei évad eseményé-nek számító Macbeth-adaptációt.

Három regény - három színpadon

A regények színpadi adaptálásának igénye, szokása mindenütt megszületik, ahol az igazi drámaírók és az igazi drámák nem tudják kitölteni a teljes repertoárt. A bemutató közönsége többnyi-re azt sem tudja, hogy a színház vagy az író kezdeményezésére jött-e létre a műfaji metamorfózis. Berlinben ebből a szempontból előnyös helyzetben voltunk, tudtuk, hogy sem Döblin, sem Saint-Exupéry nem tehet arról, ami a színpadon történik.

A három regényadaptáció, amit egy hét alatt láttunk (Döblin: *Alexanderplatz,* Saint-Exupéry: *A kis herceg* és Dale Wassermann: *Száll a kakukk fészkére),* talán azért is említésre méltó, mert - véletlenül - érzékletesen szemlélteti a ki-ábrándító kudarc, a tiszteletre méltó és eredményes színházi munkálkodás és az eredmény által igazolt művészi siker hármas lehetőségét.

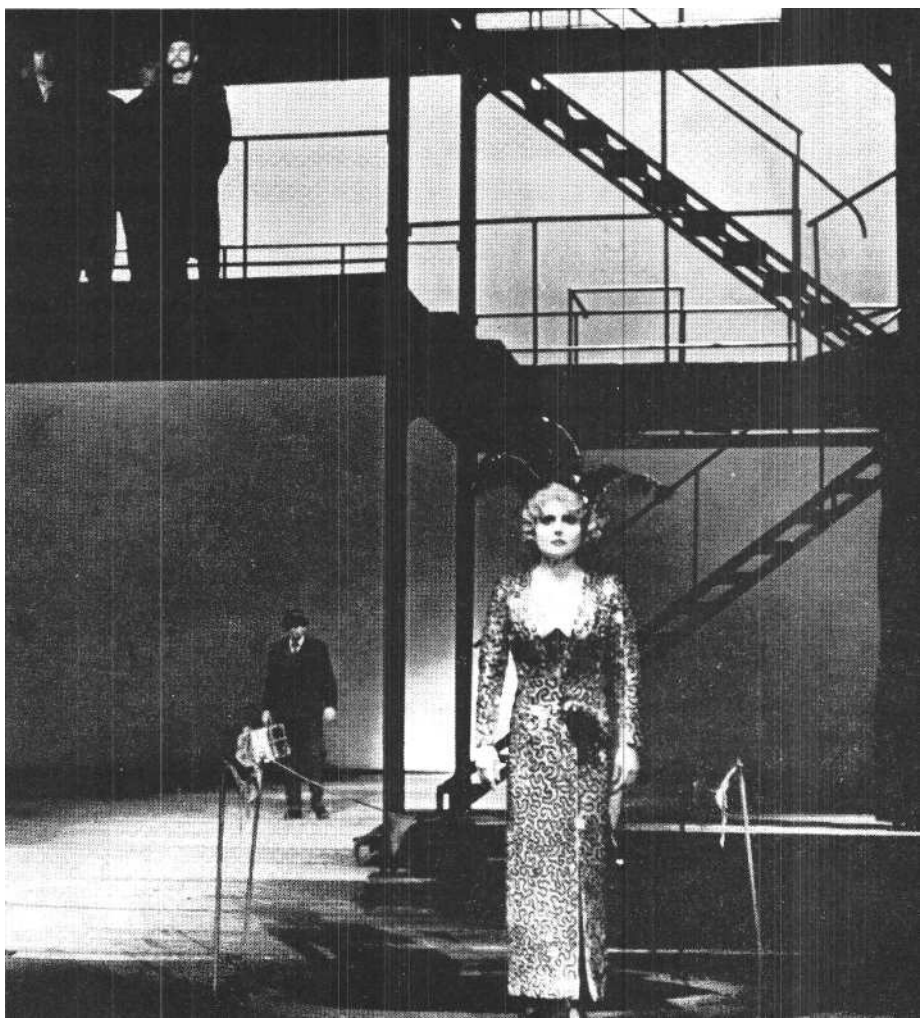
Időrendben is *az Alexanderplatz az* első. Kritikus létemre, szégyenszemre a közönség tájékozatlanabb feléhez tartoztam: én magam is a Volksbühne elő-adásából szerettem volna megismerni, ha nem is Döblin regényét, de Franz Biberkopf sorsát, sőt drámáját.

Erre azonban a szereplők légióját fel-sorakoztató, megszámlálhatatlanul sok képre tagolt színházi kaleidoszkóp nem-igen adott módot. Nem a regény epikus teljessége, inkább a cselekmény logikai és dramaturgiai összefüggése, valamiféle művészi egység hiányzott, amely rendet teremtett volna a kort ábrázoló *és* érzékeltető színpadi cserépdarabkák között. Mert az egész, jóvátehetetlenül eltörött. Még a keretjáték is a „dupla vagy semmi" elve alapján született: a két clown-szerű játékmester szerepe tökéletesen független maradt a velük párhuzamos funkciót ellátó, a halált szimbolizáló szemüveges ellennarrátorétól.

Egy ideig még követhető az előadás alapgondolata, amely szerint Franz Biberkopf, az egyszer megtévedt, börtöntjárt kisember szeretne végre tisztességes lenni, de ezt a húszas évek német társadalmának siralmas körülményei nem teszik lehetővé. A cselekmény majd minden fordulata azt bizonygatja, hogy szegény Franzot még az ág is húzza. Fél karját - önhibáján kívül - elveszti, nyomorékként a legnagyobb nehézségek árán boldogul csak; sorsa mélypontján öngyilkosságot követ el, de neki még ez sem sikerül. Ezenközben a megtért bűnösből rendpárti kispolgár lesz, meg-átalkodottan önző karrierista és gátlástalan strici. Mire újra gyilkossá züllik, már meg sem lepődünk. Csakhogy ily módon a cselekmény egyre nagyobb ellentmondásba, ellentétbe kerül a jellemrajz és az előadás felmentő ítéletével. A hőstől elidegenedett közönség végül is minden megrendülés és együtt-érzés nélkül, enyhén unatkozva várja a hosszúra nyúlt színpadi regény végét.

Egyértelműen jól sikerült viszont az előadás szcenikai megoldása. Az óriási színpadot mélységben és magasságban is betöltő, több szintes, létrás-lépcsős vasépítmény a játéktér ritkán látott változatosságát teremtette meg. Á kitű-nő keretet természetesen a rendezésnek kellett volna tartalommal megtöltenie. Ehelyett a rendező - a színészként *nagy* tekintélyű, kiváló Helmut Strassburger - hol a brechti színház eszköz-tárát veti be, hol közönségcsalogató revüvel próbál az adott (eléggé szegé-nyes) keretek között elkápráztatni. Akadnak ugyan frappáns ötletei - ami-

A babiloni kurva Hildegard Alex (Döblin: Alexanderplatz)



Az elmegyógyintézet ápoltjai (Száll a kakukk fészkére. **Gorkij** Színház)

lyen például az Opel és a Fiat, a két, autóvá lényegült clown szellemes színpadi párjelenete -, de az előadás kapkodó, heterogén stílusa következtében végül ezt sem tudja kiaknázni. Még a prózában, songokban egyaránt verhetetlen Hildegard Alex sem tud mit kezdeni a babiloni kurva látványosan üres szerepével.

Az alkotórészeire széthulló előadás azt példázza, hogy nemcsak képregénnyé alakítva lehet zátonyra juttatni egy színpadi adaptációt. Hiszen a Volksbühne előadása közelebb áll az illusztrált történelmi szemináriumhoz, mint a képregényhez. De a legnagyobb baj, hogy az alkotók nem tudtak vagy nem akartak választani, szelektálni, és ezáltal nem is sikerült új, művészileg hatásos kohéziót teremteni a színpadra hullajtott regénylapok és a hozzájuk mellékelt illusztrációk között.

A kis herceg, Saint-Exupéry 1943-ban született, költői gyerekkönyve eleve nem alkalmas arra, hogy színpadi képregénnyé formálják: cselekményének a könyv lírájához képest másodlagos jelentősége van, feszültsége nem a hős életében bekövetkező eseményekből, hanem az általuk kifejezett metaforából táplálkozik. Ezt ismerték fel a gyermekkorunk nosztalgikusan őrzött olvasmányemlékét új dimenzióban felmutató Jörg Mihon és Carlos Medina (az utóbbi egyben a Berliner Ensemble előadásának rendezője is), amikor a regényben megjelenített metaforákra és a színpadon ki-alakítható komplex effektusokra építették az előadást. Amit nyilatkozataik szerint azoknak a felnőtteknek szántak, akik valaha gyerekek voltak ... (És akik talán felnőttkorukban is jobban megértik saját gyermekeiket, mint a pilóta szülei annak idején képesek voltak rá.)

Amikor a közönség beszállingózik a nézőtérre, a színpadon tátongó hatalmas pályaudvaron az óra már a valódi időt mutatja. Minden kihalt: a pénztár, a vöröskeresztes segélyhely és a telefonfülke. A várótermi padok is üresek, csak egy sarokban üldögél valaki. A pizsamája - overallja - felett ballonkabátot viselő alak, a pilóta, velünk együtt várakozik. Azután egyszer csak erősödő repülőgépzúgást hallunk, és megélénkül a pályaudvar is. Megkezdődik a takarítónő műszakja, egy rokkant szomorú kocsijával áttörtet a színen, házastársak búcsúznak, valaki lekési a vonatot, egy anya pedig (eltűnt, meghalt, fogságba esett?) fia fényképével faggatja az érkezőket és elutazókat. Egy másik asszony a kezében őrzött gazdátlan katonasapkával adja egy most érkező fiatal nő tud-tára, hogy férje, öccse vagy talán a bátyja - halott. Egyetlen szó sem hangzik el, a minidrámákból szerkesztett háború utáni kaleidoszkópban mindössze öt színész szerepel. De mire a valószínűtlenül fehérre meszelt arcú, filigrán kis herceg hosszú, színtelen porköpenyében betoppan a pályaudvarra, ebbe a maga konkrétságában is félreérthetetlenül jelképes térbe, már sejtjük, tudjuk, hogy mi vár rá. A regénybeli Szahara helyett a szerzők, illetve adaptálók nagyon is tudatosan választották a folyamatos emberi találkozásoknak ezt a színterét, az ipari társadalom fókuszát. Az előadás gerincét a távoli, álombeli világoskék planétáról érkezett magányos kis herceg földi kalandjai, a pilóta megálmodott tapasztalatai alkotják. Ahány találkozás, annyi csalódás: aki a csillagokat gyűjti, bankba hordja mindet; a geográfus fel sem áll íróasztala mellől; az iszákos afeletti szégyenében iszik, hogy az ital rabja lett. A görkorcsolyán közlekedő lámpagyújtogató munkájának örömét és értelmét elveszik az egyre gyorsabban váltakozó, egymásnak ellentmondó utasítások. A terroristák - mert nem lehet nem rájuk gondolni, amikor a falanszter poklából szalajtott feketeruhások vasdorongjaikkal megjelennek - egy elembertelenedett világ álombeli hírnökei. Pedig a kis herceg, akárcsak a pilóta és maga Saint-Exupéry is, valami mást keres ebben a hajszolt, égiföldi körforgásban. Minden lélek társra, barátra vágyik, és arra, hogy magánya börtönéből kiszabadulva - egy róka, egy szál virág vagy néhány jó szó segítségével - mégiscsak megtalálja az élet értelmét.

Erről az olthatatlan (és teljesületlen) vágyról szól a Berliner Ensemble színpadi effektusokban, látványban, mozgásban, akusztikus és szcenikus meglepetésekben oly gazdag, színészi alakítások tekintetében viszont meglehetősen középszerű előadása.

A Száll a kakukk fészkére, Ken Kesey regényének színpadi előadása talán nem is sorolható a színpadi adaptációk közé, hiszen Dale Wassermann a regényből írott hasonló című drámája 1963 óta, az egy évvel korábban írott eredeti műtől úgyszólván függetlenül járta be a világ színpadait. (A közönség nagyobbik része nálunk sem az eredeti regényhez, inkább Milos Forman filmjének élményéhez mérte azt, amit a McMurphyvel és társaival való közvetlen, vígszínházi találkozás jelentett.)

Berlinben *a Száll a kakukk* nemcsak a Gorkij Színház, hanem az évad kirobbanó sikere. Előadásaira jegyet szerezni közönséges földi halandónak majdnem lehetetlen. A reménykedő, reménybeli közönség előadás előtt még egy utolsó ostromot intéz a pénztár ellen, hátha akad egy-két át nem vett protokoll-jegy. A zsúfolt nézőtéren már az előadás kezdete előtt érződik a várakozás feszültsége. A kérdő tekintetek némi riadtsággal szegeződnek az előfüggönyön látható, fejjel lefele lebegő félig madárszerű, de inkább talán keresztre feszített emberalakra. Mintha máris, az előadás kezdete előtt beteljesült volna Ikarosz sorsa. A berlini közönség talán csak a *Tinká*nál „játszott" olyan jól, annyira érzékenyen, mint ezen az előadáson. A csendeket szinte kottázni, a taps tartamát mérni kellett volna. A szakkritika elragadtatottan elemzi, dicséri a darabot és az előadást.

A Magyarországról érkezett vendég számára kézenfekvő a kérdés: menynyiben más, több vagy akár csak specifikus ez a produkció? Mi magyarázza a közönség azonosulásélményének ezt a hőfokát? A választ én a modellként színpadra állított amerikai elmegyógy-

intézet steril tökéletességében találtam meg. Mert ebben a színpadi világban minden célszerű, tiszta, ragyogó, a korszerű terápiás berendezésektől a Főnéni pontosan beszabályozott modoráig, minden a betegek érdekét szolgálja. Sehol semmi durvaság. Csak az egész zajtalanul és olajozottan működő mechanizmus embertelen. Mert a gyógykezelés kíméletlenül surrogó gépezete, ez a maga konkrétságában is öntörvényű világmodell, szabályszerűen felőrli a betegeket. Különösen azt, aki valamilyen okból fennmarad a rostán, aki anarchista módon vagy másként gondolkodóként megpróbálja visszatartani a küllők mozgását, mint McMurphy.

Rolf Winkelgrund rendezése a gyógyintézet reménytelen sterilitását és a betegek valamennyire mégiscsak megőrzött egyéniségét, vágyait, vétkeit, gyengeségét ütközteti, és ezzel ad nyomatékot a szereplők - mindenekelőtt a Fő-néni és McMurphy összecsapásának is. Jörg Gudzuhn viszont úgy építi fel McMurphy fölényes magabiztossággal indított figuráját, hogy a nézőnek vele együtt kell rádöbbennie alapvető tévedésére, arra, hogy a látszólag gyenge, törékeny Főnéni egyáltalában nem az a könnyen kiborítható ellenfél, akinek az újonnan érkezett beteg hiszi. Mert egy-felől a gépember kimért és pedáns szigora mögött egy potenciális fasiszta gyilkos ugrásra kész kegyetlensége rejtőzik, másfelől - és ez a fontosabb - a Fő-néni egy az ápoltak felett korlátlan hatalommal rendelkező apparátus része.

Lélegzetelállítóan jó az előadás ritmusa: az a kitartott tempótlanság, amely a tébolyda hétköznapjait még elviselhetetlenebbé teszi, és ami később szinte átmenet nélkül gyorsul fel, ahogy a parancsmegtagadás jelentéktelen mozzanataiból kinő az általános tiltakozás. A csúcsponton, az őrültek eszeveszett „partyján", a bódító koktél keverésénél vagy az utcalány tánca közben azután újra megáll az idő, jelezve, hogy a drámai időt nem a másodpercmutatók mérik.

Winkelgrund egy nyilatkozatában nagy nyomatékkal hangsúlyozta, hogy előadásainak a színész az alfája meg az ómegája is. Ez az előadás elsősorban azzal igazolja ezt a hitvallást, hogy minden egyes szereplőnek, Billynek, az Indiánnak, de még az idülteknek is lehetőséget teremt egy-egy teljes emberi sors felmutatására.

Maszkban és anélkül

A Gorkij Színház előadása rendkívüli sikerének a szuggesztív és gazdag színészi játék nyilvánvalóan csak az egyik oka. De mégis érdemes róla nagyobb nyomatékkal szólni, már csak azért is, mert mostanában mintha szürkébb len-ne Berlinben a színészi alakítások palettája.

Igaz, egyetlen hét tapasztalata nem elegendő ahhoz, hogy a vendég felmérje, hogyan áll a színjátszás művészete egy olyan nagy hagyományú színházi centrumban, mint az NDK fővárosa. De ha a hetvenes években gyűjtött élményekhez, emlékekhez mérem, a most látott előadások maradandó momentumait summázom, mégis úgy tűnik, hogy az utóbbi években az előadásokon belül némileg eltolódott a művészi hangsúly. Miközben az NDK rendezői színházában kibontakozott, szuverén kifejező-eszközzé lett a díszlettervező és a szcenikus, a maszkmester és a jelmeztervező művészete, gyakran főszerepekben is csalódást okozott a színészek „hibátlan", ámde könnyen felejthető, az egyéniség szuggesztióját nélkülöző alakítása. Ez a megállapítás a Tinkától *A kis hercegig, a Johann* Faustustól *a* Mac*bethig* majd minden produkcióra vonatkozik. De zárójel-ben sem merném leírni, ha nem fűzném hozzá csupa nagybetűvel, hogy - tisztelet a kivételnek!

És nemcsak *a Száll a kakukk* szereplőinek.

Hanem például a Volksbühne A *bun*da-előadásán látott színészek minden elismerésre érdemes komédiázókedvének.

Gerhart Hauptmann gyakran játszott, naturalista tolvajkomédiája több mint egy éve szerepel a Volksbühne repertoárján. Az 1980-81-es évadban ki is tüntették a Berliner Zeitung kritikusai-nak díjával. Csak az előcsarnokban ki-függesztett diploma láttán ötlött szemembe, hogy nem Helmut Strassburger, illetve Ernstgeorg Hering, az elő-adás rendezői kapták a díjat, nem is a fő-szereplők, hanem a darabot játszó együttes. Hauptmann komédiája volt talán az egyetlen előadás, amelyet nem telt házzal játszottak, amikor Berlinben jártunk. Úgy látszik, a közönség a szokottnál hamarabb napirendre tért a sokadszor bemutatott, sokadszor látott klasszikus felett.

Helmut Strassburger és Ernstgeorg Hering rendezése őszintén szólva számomra sem okozott különösebb meglepetést. Sőt, ami a kitüntetett együttesjátékot illeti, némileg meglepett, hogy a paraszti környezetben játszódó jelenetek erőteljes, hiteles naturalizmusa és az irodai dialógusok bravúros, majdhogynem expresszionista karikatúrája milyen élesen szétválik az előadásban. Pedig Marianne Wünscher megszólalásig hű, jellegzetes, ismerős mosónője és Günter Junghans merészen elrajzolt, frenetikus sikerű hivatali elöljárója egyaránt telitalálat. Kérdés csak az, hogy mennyiben tekinthető e két játékbeli. pólus és a körülöttük csoportosuló kisebb szereplők kétszólamú játéka - ensemble-teljesítménynek? Annyi biztos, hogy ha nekem szavazati jogom lett volna a berlini kritikusok zsürijében, én a pálmát egy harmadik színész-nek, Ursula Karusseitnek ítéltem volna...

Benno Besson Magyarországon is játszott, zseniális *Szecsuáni jólélek*jének Sen Téjére, erre a Törőcsik Marira emlékeztető, törékeny, de erőteljes hanggal és személyiséggel rendelkező, sugárzó tehetségű színészre valószínűleg nálunk is sokan emlékeznek. Én magam felejthetetlennek vallottam, írtam művészetét, és most mégis megtörtént velem, hogy nem ismertem fel Ursula Karusseitet a színpadon! Kétszer is megnéztem a színlapot, amíg elhittem, hogy a Volksbühne drámai hősnője egy féligmeddig nyomorék, nehezen mozgó, alázatos öregembert, egy furcsán fontoskodó irodaszolgát alakít Hauptmann drámájában. Ursula Karusseit fiatal arcát maszk mögé rejtve, nőiségét leplezve, mozgását, hangját teljességgel áthangolva, egy átváltozó művész bravúrjával teremtette meg a tőle minden vonatkozásban fényévnyire levő figura alakját, sorsát, jellemét.

Előadás után megkérdeztem egy berlini színikritikust, vajon miért vállalhatta el a társulat drámai erőssége, a ragyogó fiatal nő ezt a nem is különösebben jelentős, de semmiképpen nem rá méretezett szerepet. Á válaszul kapott történet szerint a színész, akire eredetileg osztották Mitteldorf szerepét, megbetegedett, és Karusseit a rendező aggodalmát látva, félig komolyan, félig kihívóan ajánlotta fel, hogy ha nincs más, ő hajlandó eljátszani az irodaszolga szerepét. Amikor pedig Strassburger a szaván fogta, már nem hátrálhatott, inkább bebizonyította, hogy még ezt is tudja.

Színház - színház után

A bunda előadása előtt feltűnt, hogy az előcsarnokban kis asztalnál afféle pót-pénztár működött, és a programfüzet-tel együtt külön műsorlapot is kínáltak a nézőtérre beáramló közönség-nek. Ez a röplap az előadást követő látnivalókra, az úgynevezett Nachtprogrammokra hívja fel a néző figyelmét. A függöny felgördülte előtt pedig mikrofonon tették közzé, hogy bár Hildegard Alex dalestjére minden jegy elkelt, a söntésben egymárkás beléptidíj ellené-ben mindenkit szívesen látnak a foyerban; a harmadik emeleten levő szín-házban pedig a szünetben még néhány jegy kapható.

Előadás után azután Helmut Strass-burger jóvoltából különleges kalandban lehetett részem: produkcióról produkcióra járva belekóstolhattam a szín-ház teljes éjszakai műsorétlapjába.

Mondanom sem kell talán, hogy a Volksbühne sörcsarnokában feltálalt pap-rikás-zsíros és a még kelendőbb folyékony kenyér is csak ráadás: *a Hauptmann-dráma* előadásáról kisereglő nézők jobbára a rögtönzöttnek hatott mű-sorban előadott dalok, nóták, sanzonok és tréfás párjelenetek kedvéért telepedtek a pult mellé és az asztalok köré. Kit a kíváncsiság, kit a nosztalgia vezérelt a húszas-harmincas évek plakátjaival díszített „zöld foyer-ba", de gyer-mekkorunk hajdani rosszcsont figuráit, Maxot és Móricot is mindenki meg-tapsolta.

Persze a sörcsarnokban fellépő tehet-séges fiatal színészeknek azért nincs ak-kora rajongótábora, mint a tüneményes, Brecht-szerepekből is jól ismert Hildegard Alexnak. A társulat jeles drámái mű-vésze, akit előző este *a Macbeth* egyik bo-szorkányaként láttam, a nézőtér másik oldalán található tágas büfében egymaga prezentálta - igaz, zenekari kísérettel - a mi *Budapest* Orfeumunkhoz hasonló, eredeti berlini műsorát. Ez az ötven-perces sanzonparádé valóságos színészi remeklés is, hiszen Hildegard Alex jelmez és maszk nélkül, egy-két jelentéktelen, játékos kellék segítségével, a szemünk láttára alakult naiv iskolás-lányból kizsigerelt mindenessé, költőből kokottá, s közben eljátszotta nemcsak a százszínű szerelmet - a német történelmet is.

Ezek után, megvallom, úgy éreztem, nem sok keresnivalóm van a harmadik emeleten, Sudermann *Otthon* című el-felejtett melodrámájának már hosszú ideje tartó kései előadásán. A darabnak mindössze egyetlen színháztörténeti ér-dekességét ismertem, azt, hogy nálunk a századvégen Jászai Mari játszotta a főszerepét. Ámde a színésznővé lett, megesett úrilány históriáját már annak idején sem tartotta remekműnek a hazai kritika. A berlini társulat - nyilván hasonló meggondolásból - nem is kísérel-te meg életre kelteni a tetszhalott drámát. Helyette afféle ironikus kereszt-metszetet, színpadi idézőjelbe tett montázst kínált a színházi ínyenceknek, meg kell mondanom - bravúrosan. Igaz, hogy a mi színházi túránknak erre az utolsó állomására éppen huszonöt perc jutott, nem sokkal éjfél előtt. Magda elbukása helyett tehát csak fel-magasztalásának lehettünk tanúi. De berlini kritikus kollégák szerint: ennyi éppen elég is Sudermannból.

Az Otthon megítélésére tehát nem vál-lalkozhatok, de abban viszont egészen biztos vagyok, hogy a Berlinben látott „utószínház" követésre érdemes, remek vállalkozás. Különösen, ha egy társulat színház után is ilyen gazdag műsorétlapot kínál, mint a Volksbühne.

Mivel jól tudom, hogy a megírandó színházi napló végére valamiféle összefoglalás, tanulság kívánkozik, azt is megkérdeztem berlini kollégámtól, vajon megfelelt-e az általam látott „szín-házi hét" a berlini évad valóságos képé-nek, tükrözte-e ez a naptár szerkesztette műsor azt a választékot és színházi szín-vonalat, ami alapján a berlini közönség és kritika ítél. A válasz csak részben nyugtatott meg: amit láttam, azt látnom kel-lett, ha Berlin színházi élete érdekel, ugyanakkor azonban kimaradtak e programból fontos és rangos előadások is. Ezért éreztem helyesebbnek, ha az átfogó értékelésnek még a látszatától is tartózkodom, és beérem az egyhetes szín-házi naplóval.

PÓR ANNA

Franciák a Játékszínben

Nagynevű francia színtársulatot sajnos ritkán van módunk vendégül látni, ám a hozzánk látogató kis társulatok, szín-házi műhelyek produkcióiból, mint egy-egy korty tengerből, megízlelhetünk valamit a francia színházi kultúra jellegzetes ízeiből.

Ezúttal a Játékszínben az 1982 végén látható két produkció - a Voltaire-mesét, *A babiloni királylányt* bemutató Théâtre Essaion, és *a Csodák udvara,* Victor Hugo A párizsi Notre-Dame 842-ből kiemelt regényrészletének dramatizálása a DÁL-Théâtre előadásában - hozott egy-egy fuvallatot a párizsi színház levegőjéből.

Mindkettő előzőleg Párizs nagy nyári ünnepségsorozatában, a Festival du Marais keretei között mutatkozott be.

A két, stílusban, felfogásban egymástól gyökeresen különböző előadás a klasszikus francia próza egy-egy világ-hírű remekművének színpadi adaptáció-ját hozta el hozzánk. *A babiloni király-lány* Anette Lugand és José Valverde feldolgozásában, Anette Lugand egysze-mélyes színházával a francia színjátszás legkifinomultabb magasiskolájával csil-logtatja Voltaire kristálytiszta prózáját, az ezeregyéjszaka elbűvölő világába bur-kolózó szellemes pamfletet.

Ezzel szemben a DAL- Színház most induló fiatal társulata Hugo nyomán ké-szült romantikus freskóval, szabadszájú, drasztikusan plebejus hangvétellel és oly-kor kidolgozatlanabb eszközökkel vázolja fel a középkori Párizs alvilágának légkörét.

A babiloni királylány

A mesében a világszép Formosante ki-rálylány az egész világon keresztül keresi-üldözi vőlegényét, miközben Voltaire kritikát mondhat a világ minden ország-ának államformájáról, szokásairól, er-kölcsi felfogásáról. Az olvasó persze ha-marosan rájön, hogy a mesebeli Babilon a korabeli Párizs, és hogy a beszélő csoda-madarakkal körülvett, egyszarvúak hátán és repülő pamlagokon utazó király-lány brahmanokkal és druidákkal való találkozásaiban a Római Egyház hatal-

masságait láthatjuk. Majd az elbeszélés során ez a konvenció többrétűvé válik; Benedek Marcell szavaival élve „a mese szeszélyes fordulatai kényelmessé tették az író számára, hogy a tételét újabb és újabb példákkal igazolja". A vezérfonal mindenkor a *„józan* ész harca a babonák, a vallási elfogultságok ellen, az emberiség harca a háború, az inkvizíció, a rabszolgatartás. . . ellen".

A voltaire-i pamflet ironikusan elegáns könnyedségén elmélkedve Roland Barthes *arra a* különös megállapításra jut, hogy Voltaire korában még lehettek boldog, diadalmas írók, mert az ő harcukban még körülhatárolható célpontjaik voltak. „17z1-ben kilenc férfit és kilenc nőt égettek meg Granadában a vesztő-hely négy kemencéjében..." - mond-ja - „és 1723-ban kilenc férfit égettek el Madridban a francia királylány érkezése-kor." (Valószínűleg ma már nevetséges és bagatell eretnekségért.) „E rettenetes represszió abszurditása élteti Voltaire
egész életművét." De 1939-től 1945-ig hatmillió ember pusztult el a deportáció kínzásaiban vallásuk vagy dédapjuk vallása okán... „És ez ellen íme nincsen egyetlen pamfletünk sem." Úgy véli, *hogy* talán van valami arány a voltaire-i fegyver könnyedsége és a XVIII. század vallási bűntetteinek szórványos előfordulása között. A körülhatárolható célpont még diadalmas írókat szülhetett.

Voltaire ünnepi keretbe foglalta az értelem harcát. Harcaiban minden színjátékformát öltött, mert csatározásai a világgal nem csak színjátékok, hanem önmagukat színjátékként leleplező szuperszínjátékok, akárcsak kedvencében, a Polichnelle-színházban.

Ezt a különösen kifinomult, többszörösen csavart, önmagát leleplező gunyorosságot ragadta meg páratlan egyéni varázzsal, bűbájos impertinenciával Anette Lugand. Az ironikusan önmagát megmosolygó, játékos mesélő hang spontán természetessége a játék diadalmas örömével, derűs bölcsességével tökéletesen bűvkörébe ragadta a nézőt, és a vájtfülű franciáknak szánt voltaire-i szöveggel percek leforgása alatt cinkostársává tudta tenni a magyar közönséget is. A pillangó illékony könnyedsége mögött rend-kívüli színészi személyiség és bravúros mesterségbeli tudás aranyfedezete áll. I-tol ártatlan, csodálkozó szemű gyermek-lány, repkedő, táncoló főnixmadár, hol meg mongolos szemű, „bölcsen szóló" kínai császár. Egyszemélyes színházának segítőtársai a szereplőket, csodamadarakat, királyfiakat megszemélyesítő színes tollseprűk, majd amikor éppen két legyezőt „dialogizáltat" előttünk, váratlanul meztelen lábujjával mozgatott harmadik „személy" lép be a gunyorosan bölcselkedő vitába. Ének, hárfapengetés, tánc, egylábon egyensúlyozás és hintán lebegés, gyorsítás, ritmus- és dinamikaváltozás, keleti fátylak, paravánok kaleidoszkópszerű játéka közepette tökéletesen muzsikál a szép voltaire-i próza és biztos dramaturgiai szerkesztés, stílus-ismeret és ízlés világítja át a mese-pamflet mondandóját.

„A mi uralkodó királynőnk... seregei… meggátolják az embereket abban, hogy ártsanak egymásnak, kényszerítik őket, hogy elviseljék egymást" - halljuk egy udvari méltóság magabiztos köz-lését, mire a főnix elragadtatva hallgatta az úr szavait és így szólt (ingatott piros tollseprű) bölcselkedő madárhangon: „Huszonhétezerkilencszáz éve és hét hónapja vagyok a világon, de amit most mondasz, ahhoz foghatót nem láttam." Máskor, amikor a feddhetetlen hűségű Amazan, a királylány vőlegénye párizsi bájos léhűtők közé keveredik és hűsége hajótörést szenved egy leányzó karjaiban, Formosante összeomlottan elmenekül, hogy soha többé ne lássa. Csodapamlagon repül világgá. A magasban lengő hintán ülve látjuk a tollseprű kíséretében, és folytonos himbálódzás köz-ben halk zenével kísérve halljuk a mesét:

„Útközben a főnix vigasztalta Formosantét, mivel bölcsebb volt nála és szenvedély nem hajtotta, hogy mily szomorú más vétkéért vezekelni. .. ; hogy Amazan ezentúl még állhatatosabb lesz szerelmében és erényében, hogy önmagát fogja felülmúlni, csak hibáját jóvátehesse; így aztán Formosante még boldogabb lesz; hogy ő előtte már számos nagy király-lány bocsátott meg hasonló félrelépéseket és nagyon jól jártak ezzel."

Megvallom, nehezen szántam rá magamat, *hogy* egyszemélyes színházban töltsek teljes estét. Ezúttal olyan koncerten voltam, ahol a zongoravirtuóz könnyedsége gyönyörűséget okoz. Művészete tökéletes, finomsága rendkívüli" - mondja e színésznőről Ionesco.

A Csodák Udvara

Hugo regényében egy zsiványtanya ez, „csúf bibircsók Párizs ábrázatán, kloáka. . . iszonyú darázsfészek, ahová estén-ként zsákmánnyal rakodva megtértek a társadalom rablódarazsai: csalóka menhely, ahol cigányok, kiugrott papok, kicsapott diákok, a legkülönfélébb nemzetiségű naplopók... festett sebekkel borított nappali koldusok zsivánnyá változtak éjszakára, egyszóval óriási öltözőhelyiség, ahová ez idő tájt vetkőzni és öltözni járt valamennyi színésze annak az örök komédiának, amelyet a tolvajlás, a prostitúció és a gyilkosság játszik Párizs utcáin." Az odavetődő éhenkórász filozófus költő Gringoire számára feltárul a tüzek imbolygó világánál... az „elképesztő, torz, csúszómászó, nyüzsgő, sosemvolt világ".

Ezt a színjátékba kívánkozó élőképet vetíti elénk Serge Martin, a rendező képzelete. A lecsúszott papok és kicsapott diákok alakjához közel álló Villon versei szólalnak meg Pierre Toma stílusos megzenésítésében.

A híres borzalom-tabló színpadi megjelenítése olykor a *Koldusopera* londoni alvilágának szervezett álkoldus bandáit juttatja eszünkbe. Ám Szerb Antal azon kijelentése, hogy Hugónak „humora egyáltalán nincs", ezúttal sikeres cáfolatra lel. A fiatal színészgárda közös szellemben fogant határozott töltetű összjátéka atmoszférát tud teremteni, és az olykor kissé primitíven naturalista grand guignol-szerű pittoreszk jelenetsorok legjobb pillanatai éppen az eredeti szövegből kibontott plebejus fekete humorból születnek. A társadalom kivetettjeinek zabolátlan életöröme, drasztikusan nyers gúnyolódása, a kívül rekedt nyomorultak összetartása, lázadó szabadságvágya (a goliard szellem), a villoni líra fájdalmas szépségének fel-felcsillanása teszi gyengéivel együtt is jellegzetesen francia népi játékká a tragikomédiának nevezett életképet.

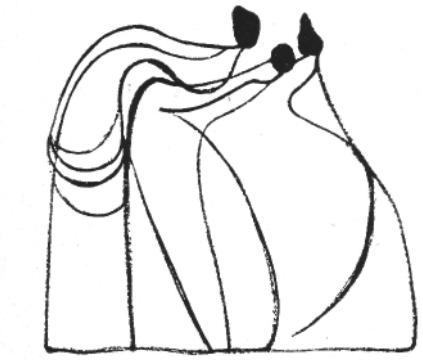
Az akasztófából, hordóból, kalodából és palánkokból álló kellékek épületes összhangja teremti meg az egymást követő groteszk epizódok keretét. Amikor például a lecsúszott, éhező költő-filozófus Gringoire „tisztes polgár" mivolta miatt akasztásra ítéltetik, és kötéllel a nyakán az életéért küzdve kell a csörgő bábun zsebmetsző vizsgát tennie, koldusország leendő alattvalója, a szabad polgárság leendő tagja mindenre felesküszik: „Leszek zsivány, koldus, szabad polgár, kisbicskás (zsebmetsző), amit csak akartok. Mindez eddig is voltam már, ó Lóvéország királya, minthogy filozófus vagyok: És a filozófiában minden, a filozófusban mindenki benne van, mint ismeretes" - hangzik az akár moličre-i poénnak is beillő eskütétel. Még-is sor kerülne az akasztásra, de ettől,

régi szokás szerint, az mentheti meg az akasztandó férfit, hogy egy jelenlevő nőszemély férjül kéri. A nézőtérnek is föltett kérdés vásári kikiáltásként hangzik el.

A rendezés a hangulatos lírai részekben, vagy éppen a heroikus befejezésben, a cigánylány kiszabadítására a Notre-Dame ellen rohamra induló Koldus-ország dinamikus csoportjelenetében feledtetni tudta a fiatal színészek szakmai kiforratlanságát, és a koldus-királyt alakító Hervé Laudiere határozott körvonalú színészi egyéniségére épít.

Serge Martin darabválasztása egyébként nem véletlenül esett Hugo ellentétekből gyúrt szörnyű teremtményeinek tragikomikus bemutatására. Az általa igazgatott, 1977-ben alakult DAL-Théâtre (Diffusion Artistique Libre de Théâtre nevű egyesülés) színiiskolájában saját stúdióban kidolgozott képzés szerint folyik a tanítás. A kétesztendős tanfolyamokon az improvizáció mellett a bouffonok, az ősi népi mulattatók, clownok és udvari bolondok társadalmi gyökereinek kutatása, lélektani hatáseszközeinek elsajátítása képezi a kreatív színészi játék alapozását. Serge Martin vallomása szerint a színház primer funkcióját keresi, és a színháza mint a társadalom merészen igazmondó megtisztítójának, a nélkülözhetetlen mindenkori udvari bolondnak a szerepét szeretné betölteni.

Legsikeresebb műsoruk az 1981-ben a Fiatal színházak fesztiválján bemutatott *Les bouffons* című darabjuk volt, amely-ben Shakespeare-től Ghelderode-ig terjedő átfogó dramatizálásban vonultatták fel a „bolondok", bouffonok családfáját. Á kritika szerint Hieronymus Bosch-szerű szörnyű fantáziaszüleményeket vonultattak fel izgalmasan mulattató, felkorbácsoló „üzenettel". A színház több részlege más-más műsorral járja az országot. Az itt látottak a legfiatalabb, 1982 tavaszán végzett ifjú gárda tagjai.



ANTAL GÁBOR

Szubjektív jegyzetek Gobbi Hilda könyvéről

Gobbi Hilda - könyvében - sokszor utal a „korabeli sajtó"-ra. Időnként idéz is több mint négy évtized alatt megjelent kritikákból, cikkekből, jegyzetekből, hogy jelezze: miképpen reagált a közvélemény - *vagy* éppen egy-egy különvélemény - például nevezetes Mirigyjére, Sasfiókjára, a munkásotthonokban való fellépéseire vagy például a baloldali színészek Szakasits Árpád által összehívott találkozójára a háború, a letartóztatások kellős közepén. Bár a *Közben* „főszereplője" természetesen Gobbi - mondjuk meg rögtön, csak ritkán megszépítve, nem egyszer még meg is csúnyítva - ennek az emlékező és valló könyvnek van-nak nemcsak biográfiai és színháztörténeti, de sajtótörténeti (sőt egyéb) tanulságai is.

Ezt akár a magam példájával is tanúsíthatom. Hiszen bármily szerényen és bármily nagy szünetekkel is, de én is részese vagyok Gobbi Hilda „korabeli sajtójá"-nak. Mint bár Sajtókamarán kívüli, de annál lelkesebb, húszéves „újdondász" 1942 őszén írtam először nyúlfarknyi recenziót *A mai nap* című déli lapba a Vajda János Társaság egy műsoráról, ahol Gobbi is szerepelt - József Attila-versekkel. *(Mama, Nagyon fáj, Munká*sok.) S ha tíz sorral, ha öttel, de buzgón propagáltam Gobbit, Majort és a velük fellépőket. *A mai nap* mellett Mihályfi Ernő bátor *Független* Magyarországában, de Serényi Gusztáv *Szabadság* című, a korabeli kormány befolyásától nem egészen szabad hetilapjában, Kügyi Virágh László „közgazdasági" - vagyis gyanús pénzeket is elfogadó - lapocskájában, sőt még felekezeti újságokban is. Nem kel-lett hozzá sem kommunistának, sem színházértőnek lenni, csak éppen egy kicsit érzékenynek, s ezen kívül üldözöttnek vagy (ez a jobbik eset!) tényleg jó magyarnak, hogy Gobbiban és társaiban a kor olyan hőseit lássuk, akik egy szebb és emberibb világot, a holnap lehetséges Magyarországát képviselik. Érvvel szolgáltak ők még a magamfajta kezdőnek - s gyenge argumentálónak - is. Emlékszem, hogy a már említett Serényi Gusztáv szerkesztő úr - aki pedig nyilván nem véletlenül kapta meg a bal felé forduló Bajcsy-Zsilinszky Endre lapját, és aki, ha nem is „kügyi virághos" méretekben, de bankokban kilincselő „üzletember" is volt - megkérdezte tőlem, valószínűleg, mert figyelmeztették: „Miért írsz, fiam, annyit a Majorgobbiról?" Azt feleltem, hogy mert Petőfit szavainak, mert Arany Jánost, és hozzátettem: meg József Attilát, aki nem akarta, hogy *mi német gyarmat* legyünk. S. G. ismerte József Attilát, de csak mint sakkozót a „Bucsinszky"-ből. Kockáztató válaszom azonban - 1943 februárjában voltunk - mégis megnyugtatta, sőt „feldobta". Ettől kezdve 1943 novemberéig, bevonulásomig - meg lehet nézni a sajtótörténészek figyelmét mindeddig elkerült hetilapot - alig volt olyan szám, hogy ne szerepelt volna benne, ha egymondatos hírben is, Gobbi, Major, Olthy Magda, Várkonyi Zoltán, Ilosvay Katalin neve.

*

Bár nem ismertem Gobbi Hildát - mai napig sincs szerencsém személyesen ismerni őt - az idő tájt tagja volt legszemélyesebb Pantheonomnak, az agyamban-szívemben játszó Nemzetinek. A támadások, amelyek a „korabeli sajtó"-ban - ami éppen nem volt homogén - érték őt, a pletykák, amiket fecsegtek róla, fel-emelt ökle, amivel a közönségtől a Magdolna utcában (Vasas Otthon!) elköszönt, csak növelték bennem „az érdekes varázsú Jeanne d'Arc" (valami ilyesmit fogalmaztam róla, ha később is) presztízsét. „Vályi Nagy Gézáné, őrnagyné" magánlevelét - amelyben „a Honvédelmi" eljárásával fenyegeti meg a színész-nőt, amiért holmi Petőfitől, Aranytól szaval és nem ő hősi katonaköltészetet művelő „vitéz" urától - csak a *Közben*-ből ismerhettem meg. Elképzelni azonban már akkor is nagyon jól tudtam ilyen és még ilyenebb üzeneteket Gobbi Hilda postájában.

*

Bár én nem voltam harcos, tudatos ellenálló - csak éppen bevonultam büntető-munkaszolgálatra, és a véletlen sodrásának is köszönhető, hogy 1944. november elején a frissen felszabadult Debrecenbe kerültem - meglehetősen „valós" elképzeléseim voltak arról, mit csinálhat „Majorgobbi" a német megszállás után. Nem tudtam, vajon élnek-e még, de ha igen, akkor körülbelül azt teszik - gondoltam -, amiről Major Tamás néhány, már régebben megjelent

vallomástöredékében olvastam, és most, Gobbi könyvében, *a Háborúk* című fejezetben. Többszörös értelemben vett elképzeléseim meg is jelentek - legalább részben - a debreceni *Néplap* korabeli, kis cikkeiben is. Bár az ország nagy része akkoriban még fel sem szabadult, a munkásotthonokban - és főleg a Vajda János Társaságban - szerzett élményeim-emlékeim hatására egy országos, sőt az országhatárokat ledöntő „majorgobbis" Nemzeti Színházban láttam a magyar színház holnapját. (Miközben az elárvult Csokonai Színházban József Attila-estet rendeztünk. Az előadó - nevetséges - énvoltam, a szavaló: Benjámin László.)

*

Ezek után természetes - vagy majdnem az -, hogy én is annak láttam 1945, május elsejét, mint Gobbi Hilda. „Egy részeg, ital nélküli hippifesztivál"-nak, ahol „az élettől mámoros emberek vonultak, énekeltek, levették kifordított bundájukat, ollóval lenyesték hajukat, kardlapozás nélkül vonulhattak - szabadon." (Erről azonban - tegyem hozzá - nem írhattam. Új, immár pesti „lapom" csak aznap indult, és oda különben is főleg népbírósági „anyagot" kellett szállítanom.)

A felszabadulás sem varázsolt kommunistává, de - igazi - színházértővé sem. Ám amikor 1945 őszén megindult *a Haladás,* a Csécsy-Zsolt Béla-féle Radikális Párt hetilapja, és egy idő múlva ott ön-álló színházi hasábot bíztak rám, azt is még a Vajda „nézőterén" és debreceni álmaimban szerzett tűz fűtötte. Vagyis: majdnem minden tetszett, amit a Nemzetiben, és majdnem semmi, amit másutt játszottak. Múltkoriban belekukkantottam a talán másfél évig vezetett „rovat"-ba, és szinte megrémültem, hogy - ha oly fiatalon is, de - mi mindent írtam ott össze. Biztos azonban, hogy ha nem tudtam is tagoltan érvelni, helyes volt kiállnom például *az Isten, császár, paraszt* mellé, hogy nemcsak lelkendeztem Gobbi Nyilas Misijéről, és örülök, hogy leírtam: Gobbinak el kellene játszani *a Szent Johanna* címszerepét is ...

*

Ugyanakkor érdekes, hogy mennyire elkerülték figyelmemet azok az akciók, amelyek pedig a Nemzetihez, s azon belül is elsősorban Gobbi Hildához fűződtek. Tulajdonképpen most, a rendszeres adat- és okmányfeltárásra - helyesen - nem vállalkozó Gobbi-könyvből tudtam meg, hogy volt egy küzdelmes akció például a vidéki színházak és színészek érdekében is. Vagy hogy már 1946-ban megindult a Horváth Árpád Kollégium szervezése. *A Haladásnál* szabad kezet adtak - sajnos jogtalan feldicsérésekre és oktalan lekezelésekre is -, nem szerkesztőimen múlott hát, hogy „majorgobbis" beállítottságom ellenére mellőztem ezeket a színházon kívüli, szép szerepléseket. Különben is egy idő múlva konfliktusba kerültem Majorral, vagyis a ben-nem élő Major-képpel. Nem tetszhetett *A lélekbúvár* (szerintem túlságosan a doktor Bak Róbert nevére rímelő és az ugyancsak tisztelt doktor Szalai Sándor külsejére hajazó) doktor Szmukja, amit - mint ismeretes - ő alakított. (Kitűnhet: ahogy a Nemzeti föltétlen „támogatásá"-ban, úgy most sem elsősorban esztétikai-szakmai szempontok vezettek.) A „rovat" megszűnt.

*

Ám az alatt, míg - 1948 végén vagy 1949 elején - újra részese lehettem szín-házi vonatkozásban is, a „korabeli sajtó"-nak, sok minden megváltozott. Körülöttem is, de bennem is. Produkcióm „színhelye" az újonnan alapított *Színház és Mozi* volt. Az ebben a hetilapban - nomen est omen - napvilágot látott kritikácskáimat, interjúimat, összeállításomat meg sem merem nézni, bár lehetnek bennük érdekes tények és elfogadható bekezdések is. Tudom azonban, hogy akkor már szó sem lehetett arról, hogy valakinek - a lap színházi rovatában dolgozgattam - más véleménye legyen egy színházi előadásról, mint ami „a lapvélemény", és arra sem lehetett példa, hogy valaki - merthogy nem tetszik neki egy darab, egy előadás, egy szerep - „elejt-heti" igazságát *vagy* akár mániáját. Bár működésem itt nem tartott sokáig, ismétlem, nem szeretnék szembesülni ott megjelent írásaimmal. Már csak azért sem, mert -- s erre különösen jól emlék-szem - nem azért „távoztam" a szerkesztőségből, mert olyasmi mert volna tetszeni nekem, ami „hivatalosan" nem tetszett vagy fordítva! Hanem mert „a korral haladni" kívánó igyekezetem ellenére oda nem illőnek ítélték hangvételemet. (Igen, így mondták, sőt írták: *„hang-vétel"*. Hogy aztán mi volt ennek a mélyén - mind részemről, mind részükről -, azt csak egy igazi lélekbúvár, nem egy doktor Szmuk, hanem egy doktor Bak tudta volna - megfejteni. Vagy talán ő sem.)

Gobbi Hilda könyve foglalkozik Somlay Artúr öngyilkosságával, majd Bajor Gizi kegyetlen halálával is. Természetesen én is tudtam azt, amit a „korabeli sajtó" 1951-ben tudhatott. (Ott voltam a temetéseken is - protekció kellett hozzá.) Ám az csak Gobbi könyvéből vált számomra teljesen világossá, hogy neki kulcsszerepe lehetett volna Somlay élet-ben tartásában. Amennyiben nincs dupla szereposztás *a Bánk bánban,* amennyiben Gobbit elő lehetett volna keríteni. Sőt még többet is .. .

Merem remélni, hogy nem (elsősorban) exhibicionizmusból fecsegek magamról Gobbi Hilda könyve ürügyén. Célom ugyanis - legalábbis tudatos célom - az, hogy egy (időnként elrepedt) tükröcskében jelezzem egy olyan „nemzeti tükör" visszaverődéseit, mint amilyen egy nagy színésznő - és nemcsak színésznő -, mint amilyen Gobbi Hilda is. Akivel akkor „találkoztam", amikor a hírlapírással és akinek lelkesítő ideálképét akkor sem lehetett (teljesen) feled-nem, amikor a május elsejék már nem „ital nélküli, részeg hippifesztiválok" voltak .. .

Szóval, Somlay Artúr halála ... Akkoriban már kívül voltam nemcsak a Szín*ház és Mozin,* de a színházi jellegű hírlap-íráson is. Bár „repedten", de éppen ezért magamat - belülről is - „bátor sorsválla-ló"-nak álcázva éltem így-úgy, írtam ezt-azt. (Egy korabeli „sírfelirat": *Itt nyugszik Devecseri Gábor - Gyávasághól lett ő bátor.)* Somlay Artúrt azonban nagyon sokra becsültem, és mélyen felkavart, hogy egy nagy magyar színész - egy magát („e sorok írója" számára is nyilatkozva) szocialistának valló művész - bizonyos kitelepítési ügyekkel kapcsolatban (mert *erről* azért a „korabeli sajtó" legjelentéktelenebb művelői is hallottak) véget vet életének ... Ugyanakkor nem mertem e felkavartság konzekvenciáit levonni. Legalábbis tudatosan nem, hiszen például Major és Gobbi - akkor én úgy láttam - továbbra is kiállnak a szocialista színházért és a szocialista társadalomért, amely a kitelepítések és nagy mű-vészek öngyilkossága (és a csekély személyünket is ért megaláztatások) ellenére jó és követendő.

Tudatom tehát elnyomta megrendülésemet; *viselkedésem* azonban - anélkül, hogy pontosan tudtam volna erről - elárult. Alkalmazkodni akartam, illetve nem is alkalmazkodni, mert azt „helyt-állás"-nak neveztem magamban is. De nemcsak szerény cikkeim hangvétele lett

nyilván teljesen dadogóvá, hanem magam is. Zavaromban - nem hősiességből - hosszabb időre kilódultam a „korabeli sajtó"-ból.

Ha tudtam, ha elképzeltem volna, amit Gobbi most oly meggyőzően ír le! Vagyis, hogy ő - merthogy a kitelepítések, legalábbis bizonyos kitelepítések ellen küzdött, vállvetve Somlayval - mert megrendülni . . . És kockáztatni is. (Azt kérdezem most magamtól, hogyha akkor mondják ezt nekem, elhittem volna-e?)

*

Már kevésbé meggyőző, amit a „Timár-ügy"-gyel kapcsolatban mond el. Tudjuk - *ma már* tudjuk -, hogy nem kellett volna *a Himnusz* (vagy *a Szózat)* tendenciózus vagy annak hallott elszavalása miatt elküldeni Timár Józsefet a Nemzetitől 1950-ben, hogy - miután esztergályos átképzős volt a MÁVAG-ban, majd betanított munkás Dunapentelén - a miskolci Nemzeti Színházban kapjon szerződést 1951 őszén. Mindez azonban nem végződött halállal - nem rögtön - és az ún. közvéleménnyel együtt magam is összehasonlíthatatlanul könnyebben siklottam át rajta, mint a „Somlay-ügy"-ön. (Még bejártam *a Színház és Mozihoz,* ahol Timár nővére volt a szerkesztőségi titkárnő, aki - legalábbis látszólag - szintén elég könnyen vette a dolgot. „Majd tanul ebből a Jóska!" Körülbelül ezt mondták a lapnál többen is.)

Úgy gondolom, Gobbit sem rendíthette meg igazán Timár elbocsátása. Ennek nemcsak külső jele nem volt akkor - a könyvben közölt szöveg sem éreztet ilyesmit olyan hitelesen, mint Somlay és Bajor kapcsán. (Az, hogy - mint írja - Timárt nagyszerű színésznek és becsületes, sőt antifasiszta személyiségnek tartja, lehet előzetes és utólagos ítélet; egyáltalán nem biztos, hogy érvénye volt 1950-ben is.) Amely év különben sok minden-ben különbözött 1951-től.

Ez, persze, nem vád, különösen nem egy olyan könyv szerzőjével szemben, aki gyakran nem kíméli magát, és aki *a Közben* mottójául egy olyan idézetet választott Örkény *Pisti a vérzivatarban* című művéből, amely ezzel a négy sorral kezdődik:

Ez a kor nekünk szülőnk és megölőnk.
Tőle kaptuk, mint útravalót,
hogy lehessünk hősök és gyilkosok,
megbélyegzők és megbélyegzettek .. .

Kérdés azonban, hogy ha Gobbi Hildának nincs meggyőző adata - vagy akár stílusfordulata - arról, hogy annak idején kiállt Timár József mellé (ami, tegyük hozzá, nem volt könnyű, és *neki* különösen nehéz), helyes volt-e közölnie „M. T. igazgató" 1950. január 31-én kelt felmondó levelét a megbélyegzett színészhez?

Nem azért, persze, hogy „miért bolygatni ezt az ügyet", amely - éppen mert olyan könnyedén siklottak, siklottunk át rajta - a magyar színházak és színészek politikai manipulálásának (és egyben szakmai korszerűtlenítésének) egyik paradigmatikus esete volt. És azért sem, hogy (hamis) kegyeletből, kegyelemből kíméljük Major Tamást -akiről a SZÍNHÁZ olvasói tudják a legjobban, hogy „szabad" is, lehet is „bántani" őt. (Múltjában, jelenében.) Arra lettem volna kíváncsi - gondolom, a könyv sok olvasójával együtt -, hogy mi a véleménye ma Gobbinak - a mai Gobbinak - erről a régi levélről? Mi az élménye, emléke, hozzáfűznivalója? És szerettem volna, ha többet mond - keményebbet is, líraibbat is - annak a felmondólevélnek a hátteréről is, amit „M. T. igazgató" neki küldött 1959. július 4-i dátummal. Ez nem lett volna - *s éppen* így nem lett volna - pletyka. Major és Gobbi kapcsolatának alakulása sokunknak szinte jelképes értelmű „sztori", kortörténeti „saga". Könnyen lehet, hogy sokszor Gobbinak volt igaza - művészileg is, emberileg is - Majorral szemben, de lehet az is, hogy fordítva. *A Közben* anyagában viszont a mérleg egyik serpenyőjében a régi, közös fellépések és harcok, a mély szolidaritás az ellenállásban és évekig - meddig? - utána is. A másik serpenyőben pedig né-hány kellemetlen okmány és néhány enigmatikus mondat. Vagyis : egy kedves társ és egy fantom ellenfél .. .

Ezt az aránytalanságot helyrebillentendő, Gobbinak többet, mélyebbet kellene mondania erről. És Major Tamásnak is. Erre szólít fel egy nagy társulati csoportkép is a Katona József Színház portáján, ahol is megint ott ül egymás mellett az első sorban a két régi barát (és ellenfél?). Major matróztrikóban, Gobbi hacukában...

*

Sok mindenről szól Gobbi Hilda, például - nagyon helyesen - kedvenc kocsmáiról is. (Ezek zömükben - sajna - ki-haltak már: követték a könyvben szerep-lő sok aktort, segédszínészt, súgót, fodrászt, a remek öltöztetőket . . .) József Attila neve azonban csak Erdélyi Józsefnek 1942-ben, a nyilas Virradatban megjelent - és a Gobbi-könyvben újraközölt - cikkében olvasható. („Az egész ilyetén József Attila kultusz nem egyéb, mint világirodalomba burkolt szélsőbaloldali propaganda.") Maga Gobbi azonban közvetlenül nem ejt szót a Költőről. Bár Cserépfalvi Imre nemrég megjelent memoárjai helyreigazítottak egy a „kora-beli sajtó"-ban is napvilágot látott tévedést - azt hittük, azt hittem eddig én is, hogy Gobbi is ott volt már Majorral és Olthy Magdával azon a bizonyos 1936-os karácsonyi könyvvásáron, amikor oly fájdalmas sikertelenséggel ajánlgatták József Attila első, „valódi" kiadónál megjelent kötetét, *a Nagyon fájt.* Őszinte vallomása széthullt családjáról még jobban megérteti, miért tudta elmondani már oly fiatalon és oly bensőségesen Gobbi Hilda az anyaverseket meg például *a Nagyon fájt* is. (Lehet viszont, hogy éppen ezért nem volt képes leírt szavakkal is vallani ezekről a versekről s e versek költőjéről . . .)

Soha nem felejthetem, hogy - „kora-beli sajtó" minőségemben - láttam, 1964 őszén, Szomory Dezső *II. József császár*-ját a József Attila Színházban. (A Nemzetiben ugyanakkor mutatták be - az igazgatói minőségében immár leváltott Major Tamással a címszerepben - Németh László *II. Józsefét.)* A Szomory-darabban Gobbi Chanclos grófnőt alakította, a császár ironikus gyöngédséggel kezelt „gazdasszonyá"-t. Ahogy partnerének, a Józsefet játszó Darvas Iványnak, úgy neki is kirobbanó, nagy sikere volt. (Teljes joggal.) Néhány évi (félig) kallódás után, úgy tűnik, ezzel a szereppel „talált haza" a neki való, igazi színészetbe.

... A Petőfi Sándor utcában járva, a csoportkép előtt mégis megkérdezem - persze, csak magamtól -, miért nem *ezt a* színházat hívják József Attila Színháznak?...

*

Olvashattuk már mai magyar színészek memoárjait, köztük például Mezei Máriának a maga nemében nagyon szép *Vallomástöredékekjét.* Gobbi könyvének elolvasása után azonban akkor is felidéződtek volna bennünk Örkény István szavai, ha azokat nem olvastuk volna már a mottóban. Végül csak *a Közben* utolsó félmondatát idézzük, Gobbi Hilda üzenetét: *ismerjék meg azt a televényt, amelyből kinőttek.*

(Szépirodalmi Kiadó, 1982)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Judit Szántó:

Un thème majeur sur le mode mineur

Pleine lune, la nouvelle pièce de Károly Szakonyi, créée au Studio du Théâtre Madách, raconte, conformément au modèle traditionnel de la pièce pour deux personnes, l'histoire d'un mariage en train de se gâter. Il s'agit donc d'un sujet intemporel; c'est dommage que l'auteur ne nous en offre pas une version suffisamment contemporaire.

Péter György:

Le cas du spectateur impuissant

Le roman *Le Cas du fils Noszty avec Mari Tóth* de Kálmán Mikszáth appartient parmi les représentations les plus authentiques de la société hongroise au tournant de siècle. Malheureusement la nouvelle adaptation de ce texte classique au Théâtre Madách frise l'échec, toute expérience théâtrale valable y faisant défaut.

Eszter Kiss:

Un roman dramatique – un théâtre épique

En ce qui concerne l'histoire du passé récent, la conscience publique fait preuve de lacunes considérables. Voilà une des causes pour expliquer l'écho suscité par le roman *Statues lubriques* de Tibor Cseres dont l'action se déroule en partie au cours de la Deuxième Guerre Mondiale et en partie au début des années soixante. Il s'agit donc d'un roman qui confronte deux plans historiques et dont la force dramatique est saisissante mais au Théâtre Thália la version théâtrale reste quand-même figé dans l'épique.

István Csík:

Berzsián et Dideki

Il s'agit d'un livre de contes célèbre et fort populaire d'Ervin Lázár qui se distingue par son talent original dans le genre des contes. *Berzsián et Dideki* vient d'être adapté maintenant pour le théâtre de marionnettes et le public peut être témoin d'une rencontre particulièrement heureuse entre un auteur et un ensemble qui sont comme nés l'un pour l'autre.

Erzsébet Ézsiás:

La comédie d'une nuit de carnaval

Miroslav Krleža, le grand écrivain croate jouit actuellement d'une sorte de renaissance en Hongrie: *Léda* est déjà sa seconde pièce créée au cours de la saison courante. Ce que la mise en scène d'István Horvai au Théâtre de Pest fait perdre au texte en ce qui concerne ses valeurs lyriques, elle le lui rend en ironie cocasse.

Gábor Mihályi:

Bordel et couvent

L'oeuvre de Tamás Major en sa qualité de metteur en scène se fond au courant de l'interprétation moderne de Shakespeare en Hongrie. Bien que dix ans plus tôt il ait déjà realisé *Mesure pour mesure* au Théâtre National de Budapest, sa nouvelle mise en scène à Miskolc du même texte ne se contente pas d'une répétition de sa conception d'antan – il offre une lecture inédite, adressée au spectateur d'aujourd'hui.

István Nánay:

Routes vers le public

Malgré plusieurs changements dans la direction, le théâtre à Szeged se trouve, depuis des dizaines d'années, dans un état de stagnation. A propos de deux nouvelles premières – *L'Otage* de Brendan Behan et *La Couronne est en or* d'István Kocsis – le critique recherche les raisons de cette aliénation entre théâtre et public.

Fanny Havas:

Un théâtre comique plutôt maussade

A Szeged la comédie classique de Carlo Goldoni, *La Locandiera* est jouée dans un ton faussement pathétique et maniéré ce qui enlève toute vigueur au texte.

Zsuzsa Vass:

Deux premières à Veszprém

A Veszprém on joue deux pièces qui, en elles-mêmes, pourraient bien compter sur l'intérêt du public. Cependant dans la représentation de la pièce *Eurydice* de Jean Anouilh on a manqué d'éclaircir les rapports du metteur en scène et de l'ensemble au texte, tandis que *Le Civilisateur* de notre auteur classique Imre Madách péche par une confusion d'identité.

János Somlyai:

Metteur en scène et spectacle en visite

Le metteur en scène Mátyás Giricz est régulierement invité par le théâtre de Békéscsaba pour y réaliser quelque spectacle. C'est lui qui y a aussi signé cette mise en scène de la pièce de Gorki, *Les Bas-fonds* que la troupe de Békéscsaba a récemment montré au public de la capitale. Jointe a l'analyse de l'interprétation fort authentique de Gorki qui pénetre le spectacle se trouve une conversation avec le metteur en scène sur les aspects professionnels de ces sortes de « visites » individuelles et collectives.

Júlia Szekrényesy:

Une rencontre fortunée

L'écrivain Dezső Mészöly et le compositeur Máté Victor ont fait une adaptation musicale du *Cyrano de Bergerac* de Rostand. L'entreprise téméraire a été couronnée de succès: la première de Békéscsaba, mise en scène par Antal Rencz, se distingue par un bon goût et un sympathique travail d'équipe.

Katalin Forray:

La fête de Noël de la famille Tourbine

A Nyíregyháza le metteur en scène András László Nagy a présenté une version remaniée du *Noël blanc* de Mikhail Boulgakov, insérant au texte plusieurs scènes du roman *Les Jours de la famille Tourbine* du même auteur. Le résultat de cette entreprise ambitieuse et intéressante reste pourtant assez douteux.

Katalin Róna:

De quel côté va le Théâtre du Peuple?

Réorganisé, le Théâtre du Peuple a mis l'une après l'autre quatre pièces hongroises à l'affiche. Pourtant notre critique estime que cette série de premières d'Ede Szigligeti, István Csurka, Endre Fejes et Miklós Gyárfás ne prête au programme qu'un intérêt formel. Non seulement faudrait-il élever le niveau des représentations mais le répertoire lui-même devrait être établi d'une manière plus conséquente afin que le Théâtre du Peuple puisse enfin trouver sa véritable mission.

András Pályi:

Journal sur acteurs

Dans son journal volontairement subjectif le critique esquisse le portrait de trois jeunes comédiens, József Tóth, jouant à Szolnok, Ibolya Csonka, membre du Théâtre Katona József de Budapest et János Kulka, membre de l'ensemble de Pécs.

Anna Földes:

De Johann Faustus — à Tinka

Berlin, capitale de la RDA offre bien d'attraits aux amis de théâtre qui la visitent. Notre collaboratrice parle surtout des nouveautés; en plus de quelques romans adaptés pour la scène, elle relève deux spectacles vus au Berliner Ensemble: *Tinka* de Volker Braun et l'opéra *Faustus* de Hans Eisler, ainsi que le *Macbeth* de Heiner Müller à la Volksbühne.

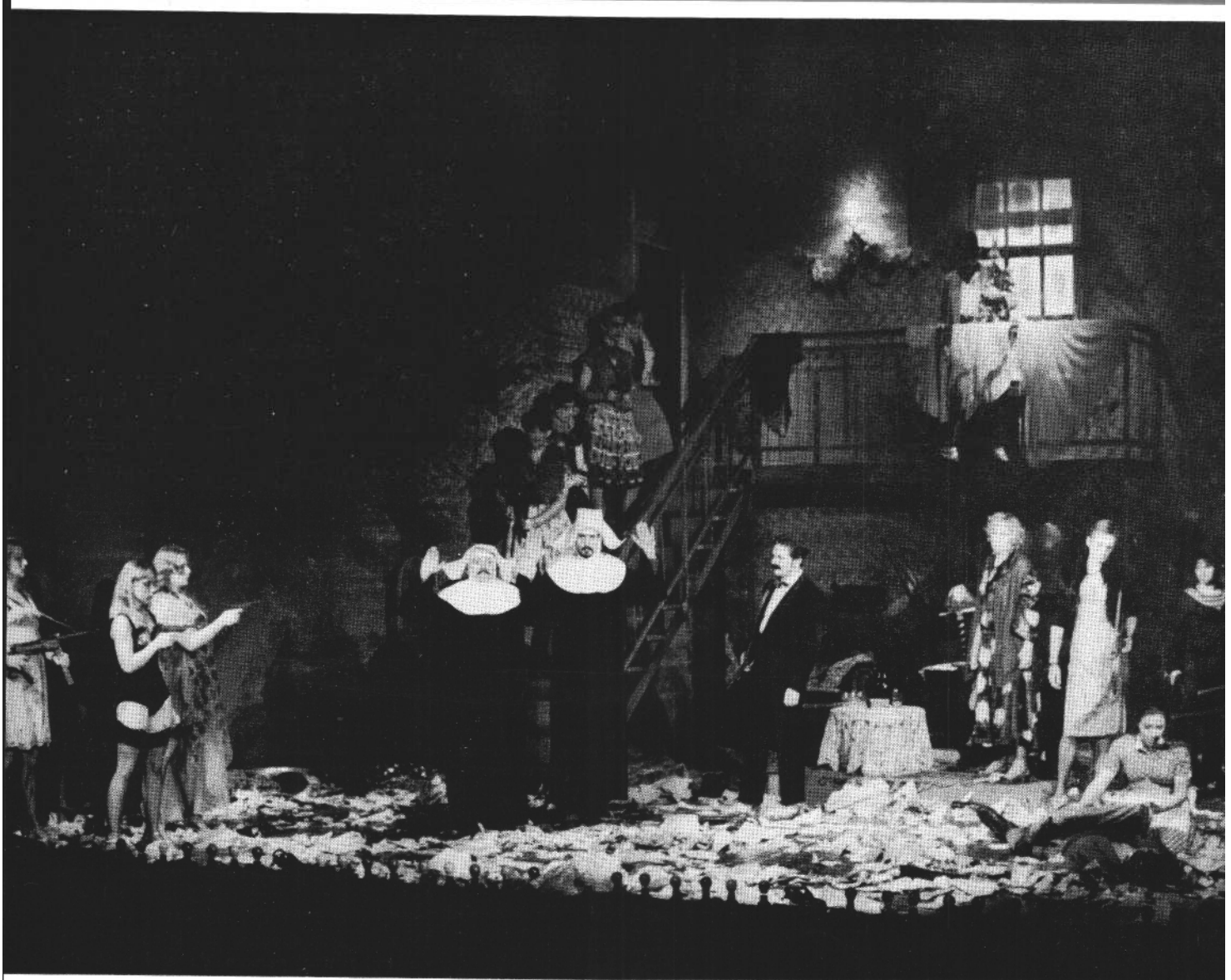
Anna Pór:

Soirées de théâtre à Paris

Le pot-pourri parisien démontre que l'évolution des traditions autonomes et l'assimilation ouverte des nouveaux courants internationaux aboutissent à la co-existence de toute une gamme de styles et de tendances et que les grands animateurs établissent autour d'eux d'ateliers de création d'une diversité passionnante.

Gábor Antal:

Notes subjectives sur le livre de Hilda Gobbi

A propos des mémoires récemment publiées de la grande actrice Hilda Gobbi, Gábor Antal, en tant que collaborateur actif de la presse accompagnant la carrière de la Gobbi, ne se contente pas d'une simple récension mais ressuscite aussi ses souvenirs personnels qui s'attachent au théâtre des dernières décennies.

Ára: 25,– Ft