SZÍNHÁZ

Tarján Tamás: Zéró • Wilheim András: Extremitás és valószerűség • Csáki Judit: Joyce a színpadon • P. Müller Péter: „Mintha szellem szólna benne" • Bécsy Tamás: A calais-i polgárok • Nánay István: Kecskeméti előadások Vészi Endre: Veszelovits Anna (dráma)

1985
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1985. JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FÖSZERKESZTŐ-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 Hirlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

85.0815 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

'HU ISSN **0039-81361**

A borítón:

Vándorfi László (Armand) és Sztárek Andrea f. h. (Marguerite) A kaméliás hölgy kecskeméti előadásában (Karáth Imre felv.)

A hátsó borítón:

Székely László színpadképe A calais-i polgárok győri előadásához (Matusz Károly felv.)

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Zéró (1)

WILHEIM ANDRÁS
Extremitás és valószerűség (4)

KISS ESZTER
Újra A tizedes ... (7)

GYÖRGY PÉTER
A megszelídített fenevad (9)

CSÁKI JUDIT
Joyce a színpadon (12)

SZŰCS KATALIN
Földhözragadt csodák (14)

P. MÜLLER PÉTER
„Mintha szellem szólna benne" (17)

BÉCSY TAMÁS
A calais-i polgárok (18)

P.M.P.
Imitáció és illusztráció (22)

MOLNÁR ANDREA
Semmi sincs úgy, ahogy van (26)

BÁNYAI GÁBOR
Íme, egy rossz előadás (29)

NÁNAY ISTVÁN
Kecskeméti előadások (32)

arcok és maszkok

DOBÁK LÍVIA
Wenzeslaus, Lázár, Eck János (38)

világszínház

HEKLI JÓZSEF
Vampilov színháza (40)

fórum

MIHÁLYI GABOR
A magyar „gazdag színház" szegénysége (42)

szemle

PÁLYI ANDRÁS
A néző és a tér (47)

drámamelléklet

VÉSZI ENDRE: **Veszelovits** Anna

TARJÁN TAMÁS

Zéró

A játékos
a Katona József Színházban

A rulett legfontosabb szabályait általában az is ismeri, akinek még sohasem nyílt módja kipróbálni a szerencséjét a játékasztal mellett. A vörös és fekete, páros és páratlan számok között kitüntetett helye van a zérónak. Sokat veszíthet, aki erre a legelső mezőre halmozza tétjét - ám sokat is nyerhet: jó esetben harmincötszörös pénzt hoz a nulla.

Dosztojevszkij *A játékos* című hosszabb elbeszélésének Nagymama-figurája szinte megszállottan bízik a zéró sikerében. Olykor nemhiába; végül azonban megcsalja a kegyetlen szám. Valahogy így járt a művet adaptáló, azaz szuverén módon újraalkotó Forgách András is. Már-már úgy tűnik, hogy dramaturg-ként, drámaíróként az ideális színpadi szisztémát játssza - s aztán kiderül: távolról sem biztos a siker, s az anyagban neni csupán azok a törvények érvényesülnek, melyeknek működését kiszámította. Ennek ellenére sem csak a pályakezdő szerzőnek dukáló biztatás, türelem mondatja: Forgách oly *szak-serűen* készült föl a drámaírói mesterségre, s érezhetően annyi intellektuális erő lakozik benne, hogy következő darabja - ha szerencsésebb csillagzat alatt születik - busásan sokszorozva tértheti vissza a beléfektetett alkotói energiákat. A majdani „nyertes játék-hoz" szükség lehet e mostanira, *A játékosra,* melynél *nem a* zéró pörgött ki a keréken.

A vállalkozás eldöntetlensége, kétarcúsága eleve gondot okoz. Forgách „Dosztojevszkij műve nyomán" saját drámát írt, de sem az eredetivel nem szakított radikálisan, sem a maga mondandóját nem engedte igazán kiforrni. Az alapmű egyes szám első személyben beszélő címszereplője a színi változatban szükségképp nem tarthatta meg a naplószcrűen sorjáztatott önkommentálás, önelemzés monológjait - s ezzel odalett a délfrancia játék- és fürdő-városka világának sajátos szűrtsége, el-veszett az pszichikai bizonytalanságai, lelki-érzelmi tusakodásai ellenére is biztos epikai pozíció, amely mindig a játékos felől indulva rajzolta ki a további alakok viszonyrendjét. F°rgáchnál a fiatalember bős csak egy a sok közül: Roulettenburg meghasonlott, pénzsóvár, csodát - vagy legalábbis a dús örökséget hagyó Nagymama halálát - váró vendégeinek, jobbára hitelbe játszó és nyaralgató polgárainak egyike. Vagyis az író éppenséggel nem a mellékfigurákat emelte föl az örökösen vibráló, izgalmas jellemképű játékos szintjére, ha-nem őt fokozta le a többiekhez. Döntő tény Polina és az ifjú *outchitel* kapcsolatának módosulása is. A játékvárosban időző orosz család gyermekeinek neve-lője az elbeszélés lapjain nagy intenzitással éli meg a Tábornok mostohalánya iránti szerelmét. Hová vezet ez az érzés, vezet-e egyáltalán valahová? - erre a kérdésre ott csak nagy sokára, lelki bolydulásoktól és váratlan eseményektől késleltetve kapunk választ. Itt kettejük között már nem kevés történhetett a darab kezdete előtt, hogy pontosan mi, arra csak következtethetünk az újabb fejleményekből. Nemcsak. Polina alak-ját, cselekedeteit üli meg némi homály, de sokszor a környezetük furcsa árnyait is. Mi a jobb tehát: visszaidézni-föleleveníteni a nem túl széles körben ismert Dosztojevszkij-művet - vagy minél inkább feledni s „háttér nélkül" fogadni el a Forgách teremtette panoptikumot? Egyik. megoldással sem járunk. egyértelműen jól. A darab sokszor még a stílfordulatokban is híven követi az elbeszélést; azt egészen figyelmen kívül hagyni lehetetlen. A jelképes figurák kara viszont olyannyira elüt az eredeti hús-vér alakjaitól, hogy valójában még sincs értelme Dosztojevszkij és Forgách azonos című műveit egymásra vetíteni.

Bármennyit hangsúlyozzuk is a különbséget, az öntörvénvűséget, végül is a darab problematikája nem tér el az elbeszélés problematikájától. A nem birtokolt, nem kormányzott élet áll a középpontban. Dosztojevszkij a monologizáló hősben adta ennek az állapotnak a látleletét - Forgách viszont valamennyi szereplőjén körbemutat: íme, egyikük sem ura a sorsának. Elpereg az élet, vakon és logikátlanul, ahogy a rulettgolyó is pörög. Föltűnő, hogy - s eb-ben talán már a vendégrendező, Csizmadia T̲i̲bor vitte-fejlesztette tovább az írói inspirációt - mennyit *fekszenek* ezen a színpadon. A fekvés, ez az ön-tudatlan vagy passzív állapot mintegy az élőhalottság metaforája. Zagyva banda-bandázások futó ötperceire tér csak magához a Részeg: a népszerű dalainak hangulatvilágát, intonálási módját túlzottan is megtartó Cseh Tamás a harmadik felvonásban már nem is az asztalon, de a földön nyúlik cl, csak belógó, időn-ként kalimpáló karját látjuk. A tönkre-ment Tábornokot mármar halottnak is vélnék álmában. Az ideoda billenő, szellemes játékokat provokáló kerti padon éppúgy elhevernek, mint nemegyszer a füvön. is. S ugyanez az „átaludt" élet tükröz a maga gasztronómiai köz-helyeit szajkózó Grófnő (Ronyecz

Forgách András: A játékos (Katona József Színház). Papp Zoltán (Főpincér), Udvaros Dorottya (Blanche) és Rajhona Ádám (Tábornok)

Mária) szemén; és függőlegesen is lehet aludni, mint a szólni is képtelen Báró és Báróné (Garay József és Elkán Erzsi) epizódjából kitűnik. Egy fiatal pincér (Tarján Péter f. h.) időről időre kiütögeti, kilökdösi-bökdösi a színpadi kert fölé lógatott hatalmas ponyvából a meggyűlt faleveleket, melyek artisztikus hullásukkal az idő múlását szimbolizál-hatják, s egyben azt is: így, ilyen ön-tudatlan tengés-lengéssel hullanak el a szereplők is ... A játékos nevében hordja a sorsát. Megjátszotta tétjét, s eljátszotta az (egyébként hőn áhított) méltó életet. Amikor minden veszni látszott: játszott. Játszott és nyert. Nyert, hogy elveszíthessen mindent.

Bár látszólag a pénz körül forog az ábrázolt világ, s a háromfelvonásos dráma tengelyében is épp a kaszinói jelenet áll, valójában nem a ficánkoló aranyak hiányoznak leginkább. Illetve: valamennyien egy külső tényező, egy kísértő érték - a pénz hiányával magyarázzák emberi értékeik hiányát, kapcsolataik sivárságát. Misztifikálják, fetisizálják a megváltónak hitt Nagy Összeget - de nyilvánvaló, hogy ha történetesen nyernének vagy örökölnének is, nincs meg bennük az erő, erély sorsuk alakítására, a lét tudatos birtoklására. Ezek az emberek már jószerivel meghasonlani sem képesek. *Halogatnak,* e szó kettős értelmében is: a „majd holnap rendbe jönnek a dolgok" hiú reményével halódnak. Többségük gyökértelen, hontalan (bár a nacionális ellentétek és viták nem kapnak olyan hangsúlyt, mint Dosztojevszkijnél: itt kevésbé fontos, hogy valaki orosz-e vagy angol - az a lényeges, hogy hazájától távol s a belső bizonytalanságot tovább fokozó átmeneti lét-helyzetben tölti napjait). Értékhiányos, menthetetlen figurák körképe a darab. Arisztokratikus fölényük, az etiketthez igazított viselkedésük csak álcázhatja, de el nem leplezheti, hogy ők semmivel sem jobbak, mint az alagsorban marakodó primitív emberpár (ez utóbbiaknak csak a hangja szűrődik ki az előadás legelején betört pinceablakon át. A női hang Zsíros Agnes főiskolai hallgatóé; a férfihang gazdáját nem fedi föl a szín-lap).

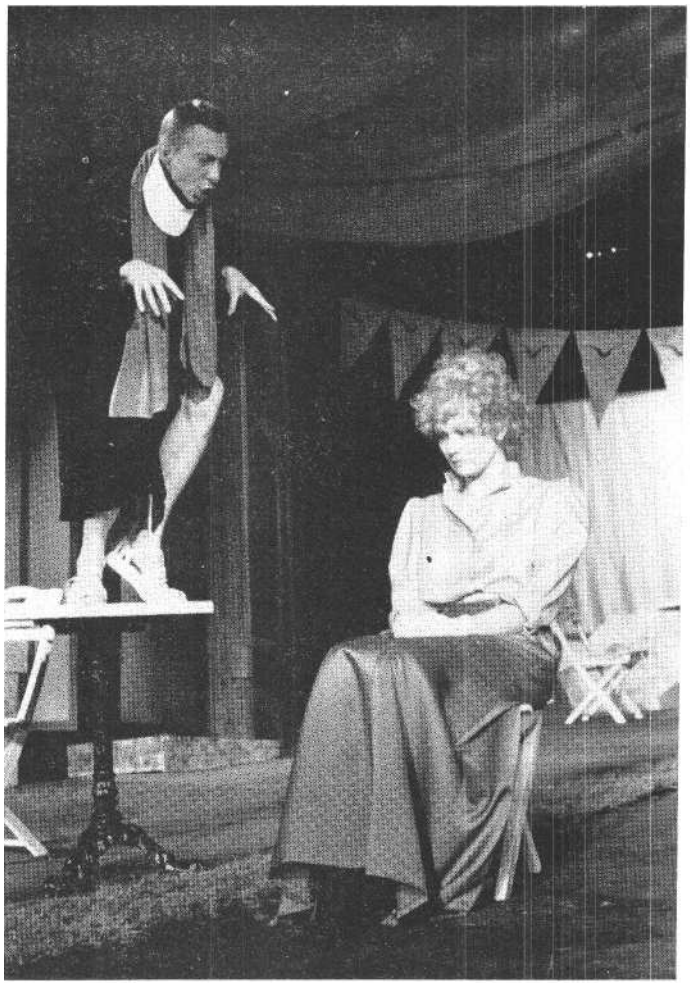
Egy helyütt Hieronymus Boschra történik utalás a szövegben. Valóban fölrémlik *az* ő bizarr, groteszk világa : az emberi torzság megnyilvánulásaiban. Dosztojevszkijből egy kicsit Boschtojevszkij lett a preparáló igyekezetben. Különösebben már Forgách sem kapcsolja egymáshoz alakjait, inkább csak szomszédosan gombostűzi az önazonosság-hiányban szenvedők (ám erről általában alig valamit tudók) különféle típusait. Csizmadia Tibor meg különösképp kedvét lelte a mozaikos magán-számokat biztosító, meglehetős hidegen ironikus ábrázolásmódban. A szintén vendég Lábas Zoltán nagy szín- és formafoltokból rakta ki a színpadképet. Egyik oldalról az épületrészek, másikról a fák rendje fogja közre a kert zöldjét, a tenger mozdulatlan kékjét. Vas-kos fatörzs, amorf szikla sugall tömb-szerűséget, változhatatlanságot. Persze változik azért a kép, amint a rulettjelenethez beforognak a kaszinói díszletek. Beszédes megoldás, hogy a „szabad", „természeti" világ és a tragédiákat szító játékbarlang látványelemei összekevered-nek: a kaszinó benne felejtődik a kert-ben. A szenvedély közege kimoshatatlanul „átmérgezi" az élet közegét; az élet összecserélődik a szenvedéllyel.

Csizmadia az erős, nyersen hatásos és szinte mindig egyértelmű jelentésű effektusoknak nyitott teret. A főpincér mindjárt kezdetnek egy macskát hajint a fűbe : a szegény állat téveteg rohangálása a szereplők útvesztettségét előlegezi, s a torzat, szinte állatit belőlük. Papp Zoltán összenőtt szemöldökű, démonikus főpincére majd másik alakjában: krupiéként mutatkozik sorsok urának, de különben is ő az, aki minden-kit mintha a nyakánál ragadna meg, akárcsak az imént a macskát. Fölénye abból adódik, hogy ő az ebédlőasztal és a játékasztal mellett is egyszerre szol-gál és dirigál. Kötelessége, tennivalói, jogai pontosan tisztázottak: a helyén van, s ezt senki másról nem lehet el-mondani. Papp Zoltán épp annyira ördögi, amennyire ezt a kettős szerep megkívánja. A főpincér, illetve a krupié az üdülőhely és játékváros karakterét, szórakoztató üzemgépezetét képviseli, s egy-két jól megtalált vonás is elegendő ahhoz, hogy a hely miliőjét árasztó figura jelenjék meg előttünk. Aki be-folyik gyanús hitelügyletekbe, aki mindent hall és mindent lát - s aki szerencsétlen és magányos, akárcsak a többiek.

Gelley Kornél kis kölcsönökért markát nyújtogató, folyton a társaság nyomában csoszogó Kopott ura, Vajda László bombasztikus igazságokat harsogó Költője, Harvey Shenker semmit sem értő s ezért bámész bambasággal mosolygó Angol ura, Kun Vilmos „jelzőtlen", mégis arcélt villantó Ura a darab szimbolikus régiójába tartozik a már említett Grófnővel, Részeggel s a hangokkal együtt. Bár valamennyien biztos szakmai vértezettséggel teremtik meg emberüket, minden erőfeszítésük hiábavaló lenne arra nézvést, hogy a főcselekmény áramába kössék e szerepeket. Így aztán - nem is nagyon tesznek erőfeszítéseket.

De mi is a főcselekmény? Az eladósodott Tábornok kiadná az útját a házitanítónak, ám a játékos továbbra is a családhoz kötődik. Szerelméhez, Polinához elsősorban. Aki viszont a Tábornokot nem érdek nélkül s tán nem egészen tiszta módon pénzelő Márki, valamint a tényleg gazdag Astley között hányódik. A lenge erkölcsű Blanche tervezett kézfogója a Tábornokkal a két család gazdasági egységét is megpecsételné - hiszen a kedves rokon, a Márki ugyan-úgy a Nagymama halálát lesi, az örökség-re szeretne lecsapni, mint ahogy a Tábornok is. A tolókocsihoz láncolt, az életről igen sokat, mégsem eleget tudó öregasszony azonban nem patkol el, sőt jön, lát - és veszít. A pénz, ami illúziójuk szerint rendbe tehette volna szénájukat, a fogukat csikorgató örökösök szeme láttára úszik el. S a játékos mellé is hiába szegődik a szerencse, hatalmas nyereményét méltatlanul, kapkodva pazarolja el Blanche kisasszony célratörő bájainak igézetében. E történet inkább töredezett, mintsem ívvel húzott a darabban, kifejlete sem egészen világos, de annyi nyilvánvaló - s ezt a címszereplő egy álmára utaló végső szavai is megerősítik -, hogy a dosztojevszkiji realista elbeszélés végképpen átcsúszik látomásba. Nem paradoxon, hogy éppen a fokozódó sötétség veszi birtokba a színt. A figurák képtelenek voltak a saját akaratukat akarni, képtele-nek voltak sorsuk gyeplőjét megragadni; napjuk leáldozott.

A rendező e pusztulási folyamatnak mintegy a fiziológiáját igyekezett megteremteni a fizikai cselekvések, illetve a fizikum fokozott kijátszatásával. Eb-ben a szerepét egész testével, minden porcikájának koreografált mozgásával-mozgatásával megélő Bán János volt a legjobb játékostársa. Az ifjú házitanító, parádésan fölszökkenve egy asztalra, maga hasonlítja ügyes állathoz magát, nem hallgatva el alkatának bizonyos torzságát sem. Ami ténylegesen boschi lehet a darabban, Bánnál nyer a legteljesebben kifejezést. Folytonos izgés-mozgás az önmaga elől megfutó ember



Bán János (Játékos) és Básti Juli (Polina) Forgách András színművében

Rajhona Ádám (Tábornok). Gobbi Hilda (Nagymama), Vajda László (Költő) és Varga Zoltán f. h. (Fokics) A játékosban (MTI Fotó - Földi Imre felvételei)

nyugtalansága. Vonaglásaiban, hempergéseiben a szilárdság, a harmónia hiánya munkál. Egy szavát sem lehet komolyan venni, holott nincs szava, amelyben ne volna némi igazság.

Básti Juli Polinája számára igencsak hálátlan szituációkat kreált a szerző. Nem egészen lehet tudni a leányról, honnan jön (szellemiekben, lelkiekben), hisztérikus idegességének okait csak találgatva fürkészhetjük, a játékossal való kapcsolata nem tisztázott, s végül a betegsége, „eltűnése" is bizonytalanságot keltő. A színésznőt mi sem óvhatta meg attól, hogy görcsös erőfeszítéssel formálja meg Polinát. A csók-pofozkodás jelenet ennek ellenére is tartalmasra sikerült, s ha nem is a meghasadt személyiség viselkedésének rugói, de zilált reakciói kitetszettek abból, ahogy hol egy csókkal illette kedvesét, hol meg rögtön egy nyaklevest kevert le neki.

Blanche-ot (Udvaros Dorottya) a virító színek és az extravagáns vonalak segítségével jellemezte Lábas Zoltán; a Márkit (Balkay Géza) a sárga árnyalatokkal. A lány szépsége és léhasága nem választhatók el egymástól; a férfi rossz jelleme valahogy süt a sárga *cipő*ből, nyak kendőből. Ahogy ők a maguk színeit és ruháit, oly otthonosan viseli

Dörner György is elegáns fehér öltönyét (mi. mást is hordhatna egy - cukor-gyáros ?) - ám ezek az alakok is csak „foltok" a színpadon. A belső, emberi bizonytalanságot a külső, megjelenítésbeli bizonytalansággal akarták volna érzékeltetni az alkotók? Kevéssé gyümölcsöző megoldás. Rajhona Ádám (a Tábornok) is csak amúgy általánosságban hozza az ingatag, öregedő férfit, akiből életeseményei is mintha gúnyt űznének, és semmi. nem akkor történne vele. amikor itt van az ideje.

Gobbi Hilda mesteri. magánszámot kerekít a Nagymama váratlan érkezéséből, majd pedig a vagyont mind vadabbul herdáló szenvedélyes rulettezéséből. A sietős kis kézmozdulatoktól a szerencsekerék forgását leső kis hunyorgásokig minden mintaszerű -- csak hát Gobbi Dosztojevszkijt játszik, érezhetően az eredetiben szereplő öregasszonyt akarja ábrázolni (talán Forgách is itt őrizte meg a legtöbbet az ihlető elbeszélésből). A szemléleti. különbség természetesen stiláris különbségként is testet ölt. A Nagymama és a Játékos, akik igencsak. egymásra vannak utalva, Gobbi és Bán erősen eltérő játékmódja révén is élesen különböznek.

A rendezést vélhetően nem zavarták az ilyesfajta eltérések, sőt mintha a szélsőségekre való hajlam, a végleteket kedvelő, sokkírozó szeszélyesség lenne a változatos színvonalú előadás mozgatója. Túlmozgatója is alkalmanként. Betört üveg, földhöz vágott pohár, elzuhanó test, kifent hang, kiloccsantott ital, mi-egymás tartozik a művészi eszköztárba. Egyikmásik valóban beletartozik, funkcionál a harmadik-negyedik csak fölösleges dísz a mutatványon.

Az eklektikus összképű produkció nyilván a tapasztalataival lehet az írói kvalitásait egyes epizódokkal és megoldásokkal bizonyító Forgách András hasznára, s Csizmadiát is szerencsésebb arányok meglelésére, kimunkálására, kevésbé tolalkodó előadások készítésére sarkallhatja. Hogy a csönd a visszafogottság néha erőteljesebb jelzés lehet, mint a harsány,' drasztikus effektus, azt egy néma szereplő bizonyíthatja: Fokics, aki a Nagymama kocsiját tologatja. Varga Zoltán f. ' h. fiatalembere elcsempült arccal, gépies mozdulatokkal teszi a kötelességet. Tekintete a semmibe réved. Ő soha nem fog játékosként jutni a rulettasztal mellé. S ha tehetné, alighanem egyetlen mozdulattal elsöpörné ezeket a nyavalygókat, identitászavarban szenvedőket, világfájdalmasokat, ködevőket -- akik már a tragikus, katar-

tikus meghasonlottsághoz való jogukat is *eljátszották.*

(Utóirat) A Színházművészeti Szövetség 1985. május 6-án szakmai vitát rendezett *A játékos* előadásáról: miként tükrözték az alkotók szándékát a kritikák, s hogy látják a kritikákat az alkotók? A Katona József Színházat kép-viselő Zsámbéki Gábor joggal jegyezte meg: ezek a találkozások, eszmecserék enyhíthetik a „két oldal", a művészek és a bírálók feszült, nemritkán diszharmonikus viszonyát. Nánay István a megjelent, illetve a sajtó alatt levő elemzéseket tekintette át, s noha regisztrálta, *hogy* azok gyakorlatilag kivétel nélkül elmarasztalják a drámát és az előadást is, advocatus diaboliként a produkció *másságát,* rejtve maradt erényeit, vonásait firtatta, tudatosította. A rendező, Csizmadia Tibor azt bizonygatta szuggesztíven, hogy mint mindig, most is a cselekményközpontú színháznak üzent hadat a stílusközpontú játszás nevében. Ad absurdum vitt érvelése nem kis ellenkezésre talált - részben, mert az árnyalatnyi, provokatív öniróni-át nem vették észre a polemizálók. Forgách András halkan, tartózkodóan és határozottan is egyben a keletkezés körülményeit vázolta. Ahogy a múltat előhívta - az terveiről vallott.

Mindezt azért rögzítem itt, mert - az átfutás, a nyomdai munkálatok okán - egyedül nekem van módom e vita alapján kiegészíteni, korrigálni álláspontomat. Természetesen kritikám eredeti szövegét nem érintettem. De belátom, hogy magam is elmulasztottam, amit az összes többi bírálat is: a szöveg zenei szervezettségének, az előadás dallamának említését. Zenei értelemben motivikus építkezés mutatható ki a három különböző szerkezetű felvonás folyamatában. Ez a tény viszont - és a hozzá-szólók közül különösképp Mészáros Tamás más irányú észrevételei - tovább erősítik vélekedésemet: Forgách föl-készült - csak még nem kész drámaíró.

Forgách András: A játékos (Katona József Színház)

Dramaturg: Litvai Nelli. *Díszlet, jelmez:* Lábas Zoltán m. v. *Rendező:* Csizmadia Tibor m. *v.*

Szereplők: Bán János, Básti Juli, Rajhona Ádám, Gobbi Hilda, Balkay Géza, Udvaros Dorottya, Dörner György, Gellcy Kotnél, Vajda László, Ronyecz Mária, Papp Zoltán, Kun Vilmos, Cseh Tamás, Varga Zoltán f. h., Tarján Péter f. h., Garay József, Elkán Erzsi, Zsíros Ágnes f. h., Harvey Shenker.

WILHEIM ANDRÁS

Extremitás és valószerűség

A Találkozás a Pesti Színházban

Nádas Péter tragédiájában szokatlan dolgokról esik szó, és szokatlan dolgok esnek meg a színpadon. Még sokkal szokatlanabb azonban az a színpadi szituáció, amely a darab hordozója - ha lenne is rendező, aki prózai színművet így interpretálna, aligha fogadhatná el önkényesnek tűnő megoldásait. Nádas darabja azonban eleve feltételez egy formai szempontból meglehetősen extrém helyzetet: egyfajta zenés színházat ír elő, amelynek működnie kell ahhoz, hogy a darabot el lehessen játszani. Mindaz, ami a darabban történik, nem azonosítható a szereplők elmesélhető (el is mesélt) történeteivel. A darab ugyanis inkább leírható, mint elmesélhető - hiszen egy nagyon reális, éppen színpadiasságában valószerű szituációra épít.

A Találkozás mostani és minden majdani előadásával kapcsolatban két kérdést kell föltenni. Megfelel-e a színpadravitel a darab támasztotta technikai követelményeknek? Milyen művészi színvonalat képvisel? Nyilvánvaló: az első kérdésre adott válasz már nagymérték-ben meghatározza a másodikra adhatót, hiszen ha az nemleges, akkor csakis a darab ellenében jöhetne létre valami-féle művészileg érvényes produktum, s ez, ha nem is lehetetlen, kevéssé való-színű és mindenképpen kivételes. Azt, hogy mennyire jó vagy mennyire menthető és magyarázható a *Találkozás* pesti színházbeli előadása, vannak nálam hivatottabbak, kiknek tiszte el-dönteni. Azt sem tudom fölmérni, hogy a magyar színházi kultúra jelenlegi állapotában mennyiben volt már eleve kudarcra ítélve e vállalkozás, és hogy megbirkózhatik-c ma egyáltalán magyar színház ezzel a darabbal, vannak-e eszközei akár csak arra is, hogy meg-próbálja fölismerni a mű támasztotta követelményeket. A mostani előadáson ugyanis az tűnt fel, hogy a színészek, Ruttkai Éva és Hegedüs D. Géza rettenetesen igyekeztek minél jobban (s talán minden eddigi szerepüknél jobban) játszani azt a színházat, amelyet játszani szoktak, s amelyet játszani tudni vélnek, ám az előadás látványosan azt mutatta meg, hogy eszközeik most egyszerűen nem működnek, s ők nem tudnak tenni semmit ez ellen. Ez a darab alkalmatlan arra, hogy így, ezekkel az eszközökkel játsszák, az általuk elérhető hatásmechanizmusokat próbálják alkalmazni. A mű ellenáll, és sajnos értelmetlenné, aránytalanná, helyenként kínossá válik. Mármint most, a Pesti Színház színpadán - mert mindez nem a darab, hanem az előadás hibája. Nádas Péter tragédiáját másként kell játszani, máshonnét kiindulva lehet csak fölépíteni. A Pesti Színház produkciója félreismeri és félreértelmezi a darabot, mert már eleve nem a teljes műre koncentrál.

Szöveg és zene

Nádas Péter a darab kiadásához fűzött *Jegyzetében* nagyon határozottan fogalmaz: „Az itt közreadott szöveg .. . csak az én eredeti elképzelésemet tükrözi: ez a darab egyik fele. A *Találkozás* című tragédia teljes és végleges formája az a szövegből és zenéből kialakított partitúra, melyet Vidovszky László készített el." A szerzői szándék világos : ez a színpadi alkotás csak a zenével együtt képzelhető el, a zene és a szöveg együttesen adja meg a drámai történés folyamatát; a zenészek éppolyan fontos szereplői a játéknak, mint a színészek, játszanivalójuk is ugyanolyan rangú, mint maga a drámai szöveg. Nádas Péter egy-fajta *continuót* képzelt el darabjához, olyan zenei eseménysort, melynek menynyisége is, jelentősége is, a színjáték egészében betöltött szervessége is jóval túlnő azon, amit ma (és itt) a színház a zenétől általában elvár, s amivel meg-birkózni képes. A szerzői instrukcióból idézem: „Ám hangsúlyosan fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy a continuo akkordjait nem kísérőzeneként, illetve nem zenei aláfestésként kívánom alkalmazni. Úgy képzelem, hogy a continuo akkordjai helyi értékük szerint kiegészít-hetik, fokozhatják, cáfolhatják, folytat-hatják, megsemmisíthetik, elhanyagol-hatják vagy elmélyíthetik az adott szövegrészben megnyilvánuló drámai tartalmakat, de ugyanakkor a szövegtől független önállósággal is rendelkezniük kell, nagyobb léptékű, egésszé alakuló, tehát egyenrangú zenei szerkezetet kell teremteniük, s így ennek a szerkezetnek mintegy drámai módon szembe is kell fordulnia a szövegből épülő szerkezet-tel."

Vidovszky László zenéje eltér a con-

Nádas Péter-Vidovszky László: Találkozás (Pesti Színház). Ruttkai Éva (Mária) és Hegedüs D. Géza (Fiú)

tinuo szokásos felfogásától, nem csak akkordok sora - ha zenei műfajokra hivatkozhatom, azt mondanám, hogy a *recitativo accompagnato* helyett inkább a *melodráma* műfajához közelít. Különböző terjedelmű zenei eseményeket komponált (még az akkordsorok is felfoghatók egyetlen nagyobb időintervallumra kivetített, de megszakítatlanul folyamatos eseménynek), amelyek azon túlmenően, hogy illeszkednek a szöveg meg-felelő pontjaihoz, egymáshoz képest is különböző relációkat teremtenek; azonos típusú anyagok utalnak egymás-ra (a néző számára eligazítást adva a szöveg értelmezéséhez), egy-egy hang-szín, hangszer, karakter vagy akár hangmagasság szinte „jelentéshordozóvá" válik. Ugyanakkor ez a zene nem lehet meg a szöveg nélkül, mert minden megszólalás valódi súlyát és rangját az egész hierarchiájában a szöveg szabja meg, illetve az a drámai folyamat, amelyet a színészeknek a szövegből kiindulva kell létrehozniok. Valószínűleg kielemezhetetlen, hogy maga a szöveg valóban igényli-e a zenei eseménysort, eleve helyet hagy számára, vagy előadható s elképzelhető lenne-e nélküle. Ez a kérdés azonban amúgy is csak szónoki lehet, hiszen a darab koncepciója az, hogy *van* hozzá zene, hogy szövegnek és zenének együtt kell létrehoznia azt az alapanyagot, amelyből fölépíthető a szín-padi megvalósítás.

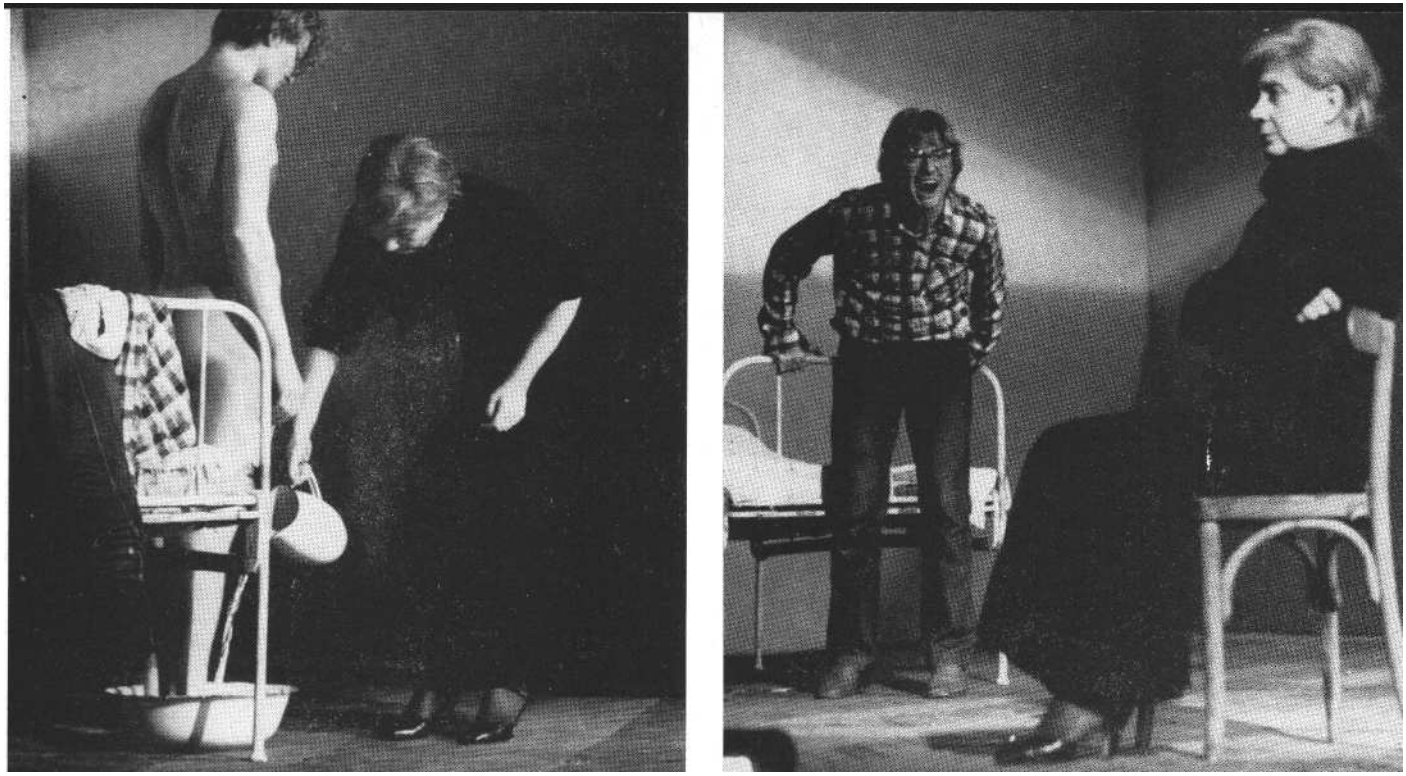
A zene mindenesetre nagyon hangsúlyossá teszi az előadásnak egy olyan dimenzióját, amely természetesen egyébként is jelen van minden színházi eseményben, ám bizonyos értelemben meghatározatlanul, szabadon kezelhetően. Az idő dimenziójáról van szó. Ebben a darabban ugyanis az időbeli lefutást a zene, ha tág határok között is, ám mégis behatárolja, s a darab természetének megfelelően inkább a hosszabb tartamokat részesíti előnyben.

Ahhoz, hogy egy zenei eseményt meg lehessen szólaltatni, éppúgy időre van szükség, mint egy mondatot el-mondani. S éppúgy, ahogy egy mondat-nak is értelmet, súlyt, kontextust ad, hogy milyen időbeli viszonylatban ejtjük más mondatokkal és szavakkal, a zenei események összefüggéseinek érzékeltetésére is fontos időbeli diszpozíciójuk. Ebben a darabban igen bonyolult, egzaktul leírhatatlan s csak előadóművészileg értelmezhető és megvalósítható időviszonylatok vannak feltételezve. Magának a szövegnek is van egy nagyon precízen előírt időrendje, amelynek milyenségére a szünetek és csendek megjelölésével, gyakran hosszúságuk jelzésével történik utalás. Meghatározott időrendje van a cselekvéseknek is: bizonyos mozdulatok elvégzésének van egy olyan sebessége, amely nagyjából mindenki anatómiája számára egyformán adott. Van egy tempóadottság, amely a játéktér méreteiből és fizikai felépítéséből következik (a mostani előadáson ilyen például. hogy talán a kelleténél kisebb a színpad, ám ferde a padló!). A zenei eseményeknek is van egy--egy ideális tempója, amelyet azonban olykor módosíthat a vele szinkronban mondandó szöveg tempója. A zenei események egymásutánja is feltételez egy nagyobb összefüggéseket átfogó tempóérzetet. Ez a struktúra azonban már nagymértékben függ a színpadi történéstől, mivel kitüntetett pontjainak egybe kell esniök a szöveg megfelelő pontjaival. A zene megszólalásai csakis az adott szövegrész elhangzásakor történhetnek, a szövegnek viszont figyelembe kell vennie a zenei folyamat történéseit. Ideális esetben ki kellene alakulnia az előadás „lélegzésének": szöveg és zene anélkül, hogy kísérné egymást, a megfelelő pontokon összetalálkozna, szinte együtt születne meg, kiemelkedve az előadás legbenső rétegéből. A szöveget és a zenét nem lehet csak egyszerűen „összejátszani", szinkronba hozni. Egy zenei esemény lecsengésébe nem lehet belebeszélni, egy-egy mondat létrehozhat maga körül egy olyan védőpajzsot, amelyről lepattan a zene, van viszont olyan is, amikor igenis az együttes megszólalás tökéletes szinkronja hozhatja csak ki az intencionált poént. Nádas Péter és Vidovszky László partitúrájának mindegyik pontjáról eldönthető az, hogy mi a viszony a szöveg, a cselekmény és a zene között, mi az, ami a darab mindvégig nagyon polifon szerkezetéből egy-egy formarészben a fontosabb, zenei asszociációval élve: melyik szólamban van éppen a téma.

Am amiként egy fúga előadása is elhibázott akkor, ha *az* előadó csak *az* egyes témabelépéseket hangsúlyozza, s a folyamat egésze elvész, csupán átvezető részek sorozatává sikkad, vagy ha egyszerűen nincs figyelme *arra,* hogy *az* egyes szólamok párhuzamosságát is kibontsa, és érzékeltesse állandó jelenvalóságukat, akként a *Találkozás* előadása során is a színpadi megvalósulás minden lehetséges elemének egyszerre kell jelen lennie,, a maga folyamatosságában, legyen az s'ó, mozgás vagy zene, színész, muzsikus vagy akár kellék, mint a törülköző vagy a feszület *vagy a* pohár. Vagy akár a cselekmény, a történés, melynek akkor is magába kell tudnia fogadni mindent, ami a színpadon van, ha az illetőnek éppen nincsen dolga, vagy éppen nincsen rá szükség. Ebben a műben mindennel és mindenkivel együtt történik meg az, ami megtörténik, nincs epizód, és nincs helye felesleges mozdulatoknak és tárgyaknak. Minden, ami epizodikus vagy felesleges: a műtől idegen, hiba.

Fordított logika

Valló Péter rendezése bőségesen szolgál felesleges dolgokkal, epizódokkal s a legköznapibb hibákkal is. Már az elő-



Hegedüs D. Géza és Ruttkai **Éva a Találkozásban** (MTI Fotó - Cser István felvételei)

adás első perce is előrevetíti mindazokat a technikai és koncepcionális hibákat és tévedéseket, amelyek végül is oda vezetnek, hogy Nádas és Vidovszky darabja helyett valami egészen mást játszanak el a színházban.

Minden olyan előadáson, ahol zenészek foglalnak helyet a zenekari árokban, a világ legtermészetesebb dolga az, hogy a zenészek hangolnak. Ez még nem az előadásnak, hanem a színházi esténk a része; az előadásra alkalmassá teszik zeneszerszámaikat, játszanak né-hány bemelegítő futamot, majd elcsendesednek, ez a közönséget is figyelmezteti arra, hogy hamarosan megkezdődik az előadás. Nádas darabjában előbb felmegy a függöny, nagyon hosszan el-időzhetik a figyelem mind a színésznőn, akiről e pillanatban még nem tudunk semmit, mind a színpadon, amelyen már szinte minden jelen van, aminek szerepe lesz majd a történetben, csak még nem tudjuk, mire való. S ekkor, amikor már javában benne vagyunk az előadásban, noha még csak bennünk kezdett történni valami, jelennek meg sorra a zenészek, s kezdenek készülődni az előadáshoz, s a színésznő is csak ekkor kezd el cselekedni a színpadon. Port szór a pohárba, az ajtóhoz megy, bedugja a kávéfőző zsinórját, látjuk: valamire vár, valamire készül. Eközben a zenészek is készülnek az előadásra, hangolnak, helyezkednek, rendezkednek - csak jelenlétük súlyt kap azáltal, hogy mintegy szemünk láttára, az előadást zavarva végzik azt, amit annak előtte, annak érdekében kellene tenniük, hangolásuk sem elcsendesedik, hanem hirtelen abbamarad. Majd amikor *megint* hangolni kezdenek, már érzékeljük: valamiképpen ők is aktív részesei lesznek a mű előadásának, a cselekmény megtörténtének.

Nem így a Pesti Színház előadásán. Először is a függöny felhúzásának egyszerű műveletébe csúszik rendezői hiba. Ahelyett, hogy a nagyon lassú függöny-felhúzás során szinte belekerüljünk abba a térbe, amelyben majd az előadás fog lefolyni (pedig Jovánovics György díszlete szinte sugallja, hogy mi szinte a szoba másik felében ülünk), a függöny csak részben megy föl, furcsa csúcsíves alakzatban nyílik szét, s látni engedi Ruttkai Évát, akiről ily módon mindenki megtudhatja, hogy a mai esténk ő lesz majd a főszereplője. Majd kis idő múlva valóban fölmegy a függöny, látunk egy díszletet; egy darabig nem történik semmi, majd amikor Ruttkai megmozdul, ezzel egy időben bejön valaki a zene-kari árokba, akiről aztán kiderül később, hogy zenész. Megfordul tehát az események logikája; az előadás kezdeté-nek Nádasnál nagyon is pontosan elképzelt és megtervezett szokatlansága, amely a teljes mű szerkezetének előrevetítése már, a mostani előadáson tétovaság, bizonytalanság és végső soron értelmet-lenség lesz.

A színészi munka és a rendezés részleteire kitérni nincs szándékomban: ez volna az, amire az írásom elején feltett második kérdés vonatkozna. Engem azonban jobban érdekel most az elsőre adandó válasz, ami talán *már az* iménti rövid leírásból is sejthetően: egyértelmű *nem.* Mégpedig azért, mert a Pesti Színház színpadán látható előadás nem hagy helyet a zenének. Mindazt, amit Vidovszky László munkája jelent, a kísérőzene funkciójára degradálja, vagy még inkább: mert a szerzői instrukció szerint a zene a darab integráns része, ám mivel nem tud vele mit kezdeni, szinte tudomást sem vesz róla. Azt hiszem, nem volt olyan néző a színházban, aki most ismerkedvén a darabbal, tudta volna, mivégre volt a zene, miért játszottak egyáltalán, s miért éppen akkor, amikor játszottak. Megkockáztatom: ez a zené-lés itt inkább zavart mindenkit, nézőket, színészeket, rendezőt is ideértve.

Az előadókat a legköznapibb, gyakorlati dolgokban zavarta meg. Sokszor úgy éreztem, sejtelmük sincs, melyik mondatukhoz fog zene is szólni, nem készültek fel rá sem dinamikailag, sem a beszédtempó szempontjából. Olykor a nagy sebesség miatt egyszerűen nem volt idő a zenére, olykor a beszédtempó változott meg kínosan, hogy szinte skandálva alkalmazkodjék a partitúrában előírt szinkronpontokhoz. (Nem hagy-ható említés nélkül a szövegmondás bizonytalansága sem, amely az általam látott előadásokon többször is szinte lehetetlen helyzetbe hozta a zenészeket, hogy miként alkalmazkodjanak a mondatok bakugrásaihoz.) A színészek nem csupán a zene időrendjéhez nem alkalmazkodtak, hanem ahhoz sem, amelyet Nádas előírt a darabban, nincsenek szünetek, nincsenek hosszú és nagyon hosszú csendek. Hihetetlen serénykedés van jelen a színpadon, valószínűleg azt a félelmet leküzdendő, hogy mi lesz akkor, ha éppen semmi nem történik, ha a mozdulatlanság lesz jelen, a csend, ha nincsenek éppen szavak, amelyeket meg

lehet játszani. Ez az előadás, ahelyett, hogy mert volna polifon lenni, s törekedett volna minden faktorának együttes jelenlétére, apró mozzanatokra: szavak-ra, mozdulatokra, tárgyakra fókuszolt, tevőlegesen kiemelt valamit, többnyire nagyon is külsőséges eszközökkel, mint amilyen a csúcsíves függönynyitás. Ahelyett, hogy engedte volna: az állandó jelenlétből valami egy-egy pillanatra kiemelkedjék, de úgy, hogy minden más is jelen lehessen.

A csend

Nádas Péter drámáinak szerintem van egy olyan alapvető közege, amelyet definiálni nagyon nehéz, de anélkül, hogy ezt egy előadás meg ne kísérelné meg-teremteni, mégsem lehet színpadra állítani őket. Nádas szavával, inkább csak hasonlatként, ezt a közeget a *csendnek* nevezném. Ez az, amelyben drámái mozognak, vagy még inkább: vannak. Ez mindig jelen van, akkor is, ha történést látunk, beszédet hallunk. Minden a csendből emelkedik ki, s oda süllyed vissza. Ez az a rétege Nádas darabjai-nak, amelynek érintkezni kell figyelmünkkel, érzékelésünkkel, ha ezt érzékeljük, akkor a színpadon valóban: minden megtörténhet.

Nádas Péter három darabjában a színpadi utasításokban érhető tetten e felismerés kialakulása, talán tudatosodása. *A Takarítás* nem hagy helyet a csendnek, itt mindig zajlik valami, az akcidenciákban kell mindig tájékozódnunk, legfeljebb hosszabb-rövidebb szünetek tagolják a beszédet, mozgást. A *Találkozás* már a csend és a szünet bonyolult viszonyára épül, a csend az, amiből kibomlik a játék, a szünetek a játék technikai vele-járói, segédeszközök, amelyek lehetővé teszik a megvalósítást - kiegészülve természetesen a zene csendjével és meg-szólalásaival is. A *Temetésben* nincs már tere a szüneteknek, minden időtlen, metrum nélküli, itt már minden csak „buborék a csend felszínén".

A Találkozás következő színrevivőjének nem szabad megfeledkeznie a csend-ről, a szünetről és az időről.

Nádas Péter- Vidovszky László: Találkozás (Pesti Színház)

Dramaturg : Radnóti Zsuzsa. *Díszlet:* Jovánovics György. *Szcenika:* Éberwein Róbert. *Rendező:* Valló Péter.

Szereplők: Ruttkai Eva, Hegedüs D. Géza

KISS ESZTER

Újra: A tizedes...

A Pesti Színházban megújult alakjában láthatjuk viszont A *tizedes mag a többieket.* A felszabadulás negyvenedik évfordulója adja az aktualitását annak, hogy újra találkozhatunk a második világháború végnapjaiban egy gazdáitól elhagyott grófi kastélyban összeverődött „lógósok" csapatával, akiknek csak annyi közük van a háborúhoz, hogy szabadulni akar-nak belőle. Horvai István Dobozy Imre eredeti kisregényét, az azonos című híres film és a Veszprémben bemutatott színmű szövegét felhasználva írt új szín-padi változatot.

A mű így tartalmilag s formailag is átalakult (bár az alaphelyzet és a cselekmény ugyanaz maradt), azaz lényegében új, önálló színdarab jött létre. tűnik, Horvai nem akart az emlékezetes filmváltozattal versenyezni vagy azt túlszárnyalni, s színészeitől sem követelte ezt. Tiszteletben tartva a már klasszikussá vált filmet, nem annak színpadi lemásolására törekedett, hanem könnyed, felhőtlen szórakozást biztosító, sok helyütt bohózatba hajló vígjátékot alkotott, melynek fő hatóeszköze és építőeleme a helyzetkomikum.

Az átdolgozás dramaturgiailag jól megoldott; Radnóti Zsuzsa munkáját is dicséri a valódi színpadi szituációk sorozata, a pergő ritmus, a gördülékenység, tér és cselekmény sűrítése, egysége. Felvonul a komédia és a bohózat egész fegyvertára, de szerencsére unalmas ismétlésektől mentesen: átöltözések, álruha, álszakáll, személycsere, félreértések, rejtekajtó, kergetőzések, hallgatózások stb., Oscar Wilde-i és Molnár Ferenc-i hagyományokat folytatva.

Horvai tehát nem drámát írt - mint ahogy eredetileg sem dráma volt a mű -, hanem jól megcsinált színművet, melynél az előadhatóság, a színpadi élvezhetőség a fő szempont. Indokolatlan lenne tehát drámai mélységeket számon kérni a darabtól.

A filmmel ellentétben itt nem a történelmi helyzet áll a mondanivaló középpontjában, illetve az egyes ember cselekvő viszonya e helyzethez. Ebben a darabban a zűrzavaros történelmi szituáció inkább csak háttér, ürügy és alkalom a helyzetkomikumot szülő, szélsőséges helyzetekben megmutatkozó emberi viselkedéstípusoknak görbe tükröt tartó játékhoz. Ugyanezek a viselkedés- és reakciótípusok megmutathatók lettek volna bármilyen „szorult helyzet" keretében, a történelmi sorsforduló jelentősége háttérbe szorult. Ennek azonban mégsem látja kárát az előadás, mely a maga nemében teljes értékű, s nem is akar többnek látszani, mint ami. Nincs szó itt értékek felcserélődésének, igenlésének vagy tagadásának erkölcsi di-

Dobozy Imre: A tizedes meg a többiek (Pesti Színház). Szombathy Gyula (Tizedes), Sörös **Sándor** (Gáspár), Harkányi Endre (Albert), Bács Ferenc (dr. Gálffy Eduárd) és Kaszás Attila (Fekete)

Szakácsi Sándor (Szíjjártó), Szombathy Gyula (Tizedes) és Bács Ferenc (dr. Gálffy **Eduárd) A** tizedes meg a **többiekben** (Iklády László felvételei)

lemmáiról, inkább a nevetségességig ismerős komikus pózokról s reakciókról. S előadás után a néző magában kuncog-hat vagy elgondolkodhat azon, hogy ő vajon melyik típusba sorolható: a fontoskodó, irányítást magához ragadó, leleményes bőrementő, a tehetetlenségé-ben heroikus pózt öltő, önzetlennek lát-szó álmártír vagy a mindenben csak elméletben részt vevő balek típusába.

A színpadi gördülékenység kedvéért sok szituáció és elem megváltozott a darabban az előző változatokhoz képest: új kellékek, módosult vagy új poénok, más beosztású helyszín tárul elénk. A szereplők is változtak, illetve kevesebb a szereplő, de mindegyikük egy-egy viselkedésformát karikírozó komikum forrása. Remek ötlet volt, s rengeteg komikus helyzetet és poént teremt, hogy a sebesült szovjet katona katonalány lett. Ez némi pikantériát és érzelmes felhangokat is visz a játékba, ami általában vonzóvá tesz egy szórakoztató darabot.

Jellemkomikumról nem beszélhetünk - mivel az ábrázolás annál általánosabb szinten marad -, inkább pompás karikatúrákról. A szereposztás telitalálat. A színészek nem típusokat jelenítenek meg, hanem egy-egy típus paródiáját adják remek összjátékkal. Horvai István valószínűleg igen fontosnak tartotta az adaptálás során, hogy a színészeknek igazi jó játéklehetőséget biztosítson, s ez sikerült is. Mivel bolondozásról, a szó eredeti értelmében vett valódi játékról van szó, ezért a színészi önállóságnak teret engedő rendezés nem jelenti az előadás szétesését, egyensúlyának felborulását. Látszik, *hogy a* színészek élvezik a játékot, s összhang van közöttük, mivel a reakciók helyes időzítése létfontosságú ahhoz, hogy egyénileg ki ne essenek a játék lendületéből.

A jellemábrázolás hiányából, illetve az adott típusoknak a fonákjukról való bemutatásából adódik, hogy a rendezés értékhangsúlyai eltolódtak, s más a darab „végkicsengése", mint hajdanában volt. Molnár Ferenc tizedes például nem a háborúból önhatalmúlag kilépő, a túlélésért egészséges életösztönnel szélhámoskodó figura, illetve nem elsősorban az, inkább a haszonleső, a maga pecsenyéjét sütögető, minden hájjal megkent, saját érdekeit minden helyzetben felismerő és szem előtt tartó típus paródiája. S bár a figura leegyszerűsödött, összetettsége, ambivalens vonásai eltűntek, Szombathy Gyula remek alakítást nyújt temperamentumos, energikus, lehengerlő tizedesként. Megnyerő fellépése még egoizmusát is pozitív tulajdonságként mutatja be, s ez sokszor komikum forrása.

Bács Ferenc egy ellenkező előjelű magatartástípus paródiáját játssza el Gálffy Eduárd testre szabott szerepében. Fanyar, ugyanakkor erőtlen elegancia sugárzik belőle, a siránkozó, önállótlan, mégis rendkívül önérzetes arisztokratizmus megtestesítője. Az adott helyzet-ben groteszk hazafiúsága kezdetben jó lehetőséget ad a komédiázásra, később azonban ez a heroikus gesztus kissé unalmas ismételgetésbe csap át (ez a kevés dramaturgiailag megoldatlan elem közé tartozik). A figura gondosabb megírást kívánt volna ahhoz, hogy a színész kiléphessen ebből az egysíkúságból.

Szakácsi Sándor remekel az „elméleti kommunista", vulgármarxista Szíjjártó szerepében: esetlen, szánalmasan ügyefogyott mozgása, siránkozó hanghordozása, minden gesztusa az életidegen, stréber balek tökéletes karikatúrájává áll össze.

Harkányi Endre Albertja is szépen illik a különös képcsarnokba. Finomkodó, előkelő modora, gyermeki álmodozása *egy* szolgalélek önérzetét helyettesíti, szomorkás humorral és önirónia-val. Harkányi ugyanakkor hús-vér alakot formál, a váratlan helyzetekhez alkalmazkodó leleményesség, a másokra való érzékenység eljátszása testesebbé teszi a figurát.

A két parasztfiút, Gáspár és Fekete honvédet alakító Sörös Sándor és Kaszás Attila kettőse derűs színfoltja az előadásnak. A friss humorral megfor-

mált figuráknak olyannyira semmi közük a háborúhoz, hogy mundérban való megjelenésük már önmagában is komikus. Sörös Sándor játékára a mackós darabosság jellemző, messziről lerí róla, hogy géppisztoly helyett inkább kasza illene a kezébe. Kaszás Attila bámészan naiv, virgoncabb karaktert formál, s fergetegesen komikusan hat, akárhányszor megszólal - teljes természetességgel - nyelvjárásban.

Kovács Nóra kedves, üde, öntudatos Szását formál. A tizedeshez fűződő kapcsolata az előadás lírai szála, de szerencsére ebben is megmarad a komikus, parodizáló alaphang. Egy perc alatt közös hullámhosszra találnak, a lány hálás is a tizedesnek, hogy megmentette életét, „megoperálta", s hízeleg is neki a tizedes közeledése, mégis, mielőtt túl-ságosan érzelgőssé válhatna a kapcsolat, megjelenik Szíjjártó, aki kommunista együttérzését akarja lefordíttatni a tizedessel, vagy más efféle történik, s máris elhárul a műfaji kicsorbulás veszélye.

A mellékszereplők is jól illeszkednek a játék sodrásába, egy-egy vonással villantanak fel típuskarikatúrákat.

A játék lendülete azonban a második részben kissé megtörik. Az éjszakai éneklő-mulató jelenet túl hosszúra nyúlik. Minden jelenlevő szereplő eldalolja kedvenc nótáját, s ez vontatottá teszi a darabot, dramaturgiai üresjárat. Az egész hosszú jelenet talán csak a *Csárdáskirálynő* kedvéért került a darabba: Szásának a *Csárdáskirálynő* dallama a kedvenc nótája. Emellett az előadás be-fejezése is kissé erőltetett színpadilag, nehézkes, az utolsó bujkálások, eltűnés-feltűnés, álszakáll-játékok fölöslegesen elnyújtják a darabot.

A Fehér Miklós tervezte játéktér jól kihasználható, biztosítja a gördülékenységet, s az ódon kastély hangulatát is érzékelteti. Jánoskúti Márta jelmezei a komikum kifogyhatatlan forrásai, ötletesek, változatosak.

Dobozy Imre: A tizedes meg a többiek (Pesti Színház)

Az azonos című regény, színmű és film szövegének felhasználásával *a változatot készítette:* Horvai István. *Rendező:* Horvai István. *Díszlet:* Fehér Miklós. *jelmez:* Jánoskúti Márta. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa.

Szereplők: Szombathy Gyula, Bács Ferenc, Harkányi Endre, Szakácsi Sándor, Kovács Nóra, Sörös Sándor, Kaszás Attila, Maszlay István, Kovács János, Kenderesi Tibor, Rácz Géza, Fonyó József, Bata János, Bajka Pál, Koroknay Géza.

GYÖRGY PÉTER

A megszelídített fenevad

(Pécs 1686-1985)

1983 óta immáron negyedszer mutatják be Weöres Sándor *A kétfejű fenevadját,* s ezúttal végre Pécsett, abban a szín-házban, mely már több mint tíz éve, hogy felkérte az írót e műve megalkotására. Feltétlen öröm, hogy Budapest és Kaposvár színházai után a pécsiek is el-nyerték a lehetőséget, hogy eljátszhassák a darabot, melynek megszületésében részesek, s mely így bizonyos fokig az övék. Am lássak, miként éltek a lehetőséggel, s Szőke István rendezése a mű milyen, eddig ismeretlen rétegeit bontotta ki.

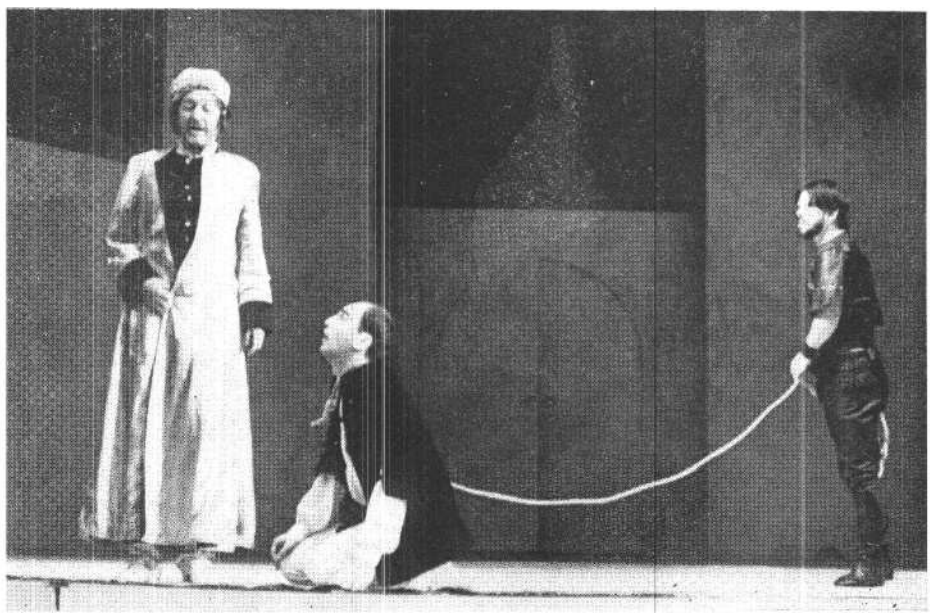
Szemben az eddigi -- bármily rövid - gyakorlattal: Szőke *valóban* meghúzta a művet, kemény dramaturgiai munkája a „radikális műtét" fogalmát idézi fel. Letagadhatatlan, hogy a legutóbbi kaposvári előadáson is érezhető volt, hogy a darab nagyon hosszú, s hogy mindez milyen terhet ró a színházra, nézőre egyaránt. Igy érthető volt az igény a húzásra, de nem volt szükség az amputálásra.

A szimmetrikus szerkesztésű, ironikus tükröztetéssel, párhuzammal, ismétlődéses variációval teli darabot jóval bonyolultabb meghúzni, mint azt az első pillanatra vélhetnénk, hiszen nem csupán a színpadi cselekmény érthetősége a tét, hanem épp a tükröződések, ismétlődések révén feltáruló weöresi világ jelentésének, a mű sajátosságának meg-őrzése, illetve elvesztése. Hiszen itt nem fő- és mellékszálak dramaturgiailag konvencionálisabb rendszerével állunk szemben, ahol egy-egy epizodista hiánya senkinek sem tűnik fel. Weöres műve szőnyegszerűen szőtt szerves ornamentika, a minimális változtatások e pontosan kiegyensúlyozott rendszerben - mint az ezen az előadáson is kiderült - maximális változásokkal járhatnak, egy-egy apró repedés végigfutja saját pályáját, s jóvátehetetlen károkat okozhat.

Úgy vélem, Szőke pergőbbé, ütemesebbé, feszültebbé kívánta tenni az előadást, csakhogy a Weöres-dráma ebben sem hasonlít Semmiféle hagyományos szerkezethez, a cselekménybonyolításban nincsenek nagy feszültségküszöbök, hirtelen, váratlan meglepetések, kirobbanó titkok, rejtelmes gyilkosságok. *A kétfejű fenevad* szőnyegszerű szőttesé-nek *egészét* kell látnunk ahhoz, hogy felizzon minden színe, s a különböző jelentésinterferenciák valóban elérjék egy-mást, s kirajzolódjék sajátos ritmusú rajzolatuk a sík felületen. Természetesen nem mondom, és nem mondhatom, hogy egy sort sem lehet húzni e műből, de kérdés, hogy ez a mostani út járható-e.

Az egészében változatlan első rész

Győry Emil, Kulka János és Pálfay Péter Weöres Sándor: A kétfejű fenevad pécsi előadásában



után a második rész első jelenéséből (VIII.) Szőke elhagyja a két osztrák herceget, s így csak Lotaringiai Károly és Miksa bajor király tűnhetnek fel a színen, ahol eredetileg négyen voltak. (Mellesleg kellemetlen és értelmetlen félreértésre is vezethet, hogy ugyanaz a színész játssza Miksát, mint aki a később feltűnő Badeni Lajost is alakítja. I. Lipótkénti jelmezében viszont alig is-merhető fel. A húzás eredményeként a jelenet mindössze a negyedéig tart, Miksa szövegéig. „Avagy azt hiszed - kérdezi Lotaringiai Károlytól - , mi a németek háborúját vívjuk? . . . Ez nem Lipi papa inváziója, hanem a veres hajú éjszaki askenáziké a déli setét szefardok ellen. *(Hosszú fület mutat)* Skajah! Smá Jiszróel. Két bal lábbal előre ..." A darab egészében ez a szöveg mindössze *az egyik* színváltozás, s csak egyik villanása volt e jelenetnek is. A húzások eredményeképp mindez fődallammá, értelmetlenül megnyomott hangsúllyá lesz. Hiszen ha Szőke komolyan végiggondolja, hogy mindez így mit és mint aktualizálhat, akkor be kell látnia, hogy e célzássá tett kiemelés így semmit nem talál, semmire nem érvényes. Vagyis mindez végiggondolatlan játék csupán, elvarratlan szál a vágás mentén, ahol felfeslik a szövet. Ennek eredményeképp elmarad a „tábori kis trakta" a katona nemi életéről, nyomoráról, s nem lát-hatjuk a hercegek Lipót-ellenességét sem.

Ambrus és Lea szerelmi válságjelenetéből (IX.) Szőke megkurtítja Ambrus álmát. Evelin még feltűnik a vízióban, de Radonay Mátyást, s majd ugyanőt Ibrahimként kaftánban már nem lát-hatjuk. Így ismét hiányzik egy szín a palettáról, amely épp a hitek között vergődő és társát vállalni képtelen ember drámájának iszonyú súlyát, a darab egészének egyik centrális pontját semmisíti meg, szegényíti el. Azzal, hogy Szőke az álomból kihúzta Radonayt, már érthetően száműzte a végről, a XIX. jelenetből is, a menekülők már nem térnek be az apátság szétvert épületébe. Am ha a darab végén felesleges volt *ez az* epizóddá lett jelenet, akkor ugyanígy szervetlenné lesz - visszamenőleg is - az első részben.

Kihúzta Szőke Susanna és Ibrahim-Mandelli szerelmét, majd elmarad Ambrus jelenete az imádkozó Dzserdzsis agával is. Ez már súlyosabb buktatók-hoz vezet. (XV. jelenés.) Emlékezzünk csak, ebben a jelenetben pillantjuk meg a kereszt előtt imádkozó vérszomjas törököt, aki valójában katolikus magyar, Bonyhádi György. *Ennek* a szálnak, ennek a sorsnak az eltűnése, már felrobbanthatja azt a vonatkoztatási rendszert, amelyben az egész mű játszódik.

Az egymásra reflektáló jelentések, az egymásra való utalások elvesztésével, saját lényegüket is elveszíthetik.

2.

Szőke nyilvánvalóan túl cizelláltnak érezte Weöres világát. Tömörség és világosság iránti vágy fejeződik ki a ritka összefogott színpadképből is. Ez már megmutatja az előadás szellemét is, hiszen dramaturgiai munka, látvány és színészvezetés szervesen összetartoznak. Kerényi József munkája megragadóan nagyvonalú: szimmetrikus fehér kapuk, boltívek, aláhulló függönyök, jelzésszerű tárgyak a forgón. Lényeges szerephez jut a zászlókkal való játék is. Kellő ritmusban eresztik alá hol a császári, hol a török lobogót, attól függően, hogy hol járunk.

Kétszer látjuk a *mai* Magyarország zászlóját. Először a panoptikum kezdete előtt, külön megvilágítva lóg az üres tér felett. Feltűnik aztán e szimbólum az előadás végén, Badeni Lajos monológja után. „ . . . immár a történelem utáni békés idő nyíljék" - halljuk, s íme meg-pillantjuk a nemzeti lobogót. A színpad üres, nyoma sincsen a szövegben jelzett panoptikumnak, s elmarad a gúnyos, groteszk mondat is. „Jé, még mindig így állnak!" Íme tehát: végre a történelem utáni békeidőben vagyunk, orrunk előtt a zászló. A kritikus véleménye szerint mindez meggondolatlan és feles-leges villanás, keretezés. Úgy értsük mindezt, hogy Magyarország - szemben a rút és veszekedős világgal - már a történelem utáni boldogság világa? Ez az örök béke szigete? Tudjuk, hogy mire vezet, ha úgy hisszük, extra Hungariam non est vitae. Kissé hatásvadász meg-oldás ez, s épp az igényes Szőke eddigi életműve követeli meg, hogy felhívjuk figyelmét: ez távol áll eddigi világától, színházától.

E keretek között zajlik az előadás: s a kezdet a forgón végigvonuló élőképből áll, a fehér ruhába öltözött szereplők élőképszerűen elrendezett vonulatából, szoborcsoportjából. A néma vonulás akaratlan is a Feszty körképet idézi, patetikus formuláival, hősi emlékműveket idéző pózaival.

3.

Nehéz és sokszor megoldhatatlan problémához vezetett Szőke indulatit, biológiait hangsúlyozó szellemi alapállása, amely oly következetesnek bizonyult, hogy ezúttal nem szelektált jelenet és jelenet között. Ott és akkor is elöntötték a színt az indulatok, amikor arra és abban a formában semmi ok sem volt. Így aztán, mikor valóban feltörtek az indulatok, akkor már hatástalanok, hiteltelenek maradtak.

Szőke az egyre rutinosabb színházi zeneszerzővé váló Darvas Ferenccel ügyes, roppant pontos stílparódiát, ál-operettet íratott, a darab a darabban komédiáját, így ennek nyomán éneklik végig. (Például a „darf ich öffnen ?" [VII. jelenés] poénja, itt mint áriai betét

Balikó Tamás és Faludy László A kétfejű fenevadban

Kulka János és Oláh Zsuzsa Weöres Sándor színművének pécsi előadásában (Tér István felvételei)

tűnik fel, ismételve.) Énekelnek is a színészek, amennyire tőlük telik, s a zene szolgálatkészen hajlik, terelgeti őket. Az operettesítés egyébként kínos következményekkel is jár. Az első rész végén (VII. jelenés) a statikus helyzet közepében ülő Szamuil pattan fel hirtelen: „ ...elvesztettük Buda várát ..." Rejtelem, hogy honnan tudja.

Igen különös lesz a mű nyitójelenet_ is. Ambrus és Márton deákot mint Medzsnunt és Leilát látjuk meg. A nyitány apró kis vicc, kedves tréfa a néző számára: amint lehull a lepel Leiláról, láthatjuk, hogy ő is férfi. E tréfa nem több és nem kevesebb önmagánál. Érdemes megnéznünk Szőke jelenetét. Itt nincs titok, lepel, fátyol. Márton fel-tűnően férfi, mindössze nőnek öltözött, szőrös és melltartót visel. S lám: a két férfi ölelkezése vad és viharos, mondhat-ni felülmúlhatatlan, legalábbis ezen az estén - hiába lenne rá alkalom ellenkező neműek között is -, nem is múlja felül senki. E látvány kedélyesnek - számomra - nem mondható, legalábbis heteroszexuális vonzása nincsen. Am a jelenet lendületes mozgása, agressziója semmilyen összefüggésben sincs sem az alatta folydogáló kellemes zenével, sem az előadás egészével. Feltűnik Windeck császári komisszárius, és fülsértően ordít, minden indok nélkül. Úgy, ahogy színész magától nem tenné, csak instrukciók alapján. A lehetséges válasz ennek miértjére: az indulatok szabadsága, az érzelmek kiélése, a szenvedélyek igazsága lehet. De Windeck nem szabad, érzelmei nem derülnek ki, szenvedélye mindössze ha felsejlik. A legmeg-hökkentőbb azonban épp az, hogy Szőke ott nem vette észre az erotikát, ahol az igazán áthatja e darabot, például Báthory Susanna alakjánál. A bi- és pán-szexuális nagyasszony helyett mindössze egy vonagló kéjenc tűnik fel, újabb egyensúlyi veszteségre vezetvén. És csak a szöveg szintjén volt hallható az ambrusi élet, a nőktől nőkig menekedés; a látvány, a rendezés itt érthetetlenül visszafogott maradt,

Egészében véve az alapkérdés az arányoké. Szőke mintha elvesztette volna a közép, a mérték iránti érzékét; s ez fegyelmezetlenséggel is jár. Hiszen, ha a darabban nincsen piano, akkor miért lenne fortissimo. Ha egyetlen mondatot sem mondanak el higgadtan, akkor az indokolt érzelemnek sem lesz hitele.

Így aztán nem emberek közötti viszonyokat látunk, nem az ismert szőkei erényt, a színész iránti mély empátiát tapasztaljuk,, hanem a látvány szintjén elrendezett, de a szituációk szintjén megoldatlan előadást. A legjobb példa erre az előadás pár tömegjelenete. Figyelemre méltó például a „harcos Pécs' néma élőképének e városban kiváltképp ízléstelen apoteózisa. A Hercsula-féle respublikát látjuk ekkor vörös fényben állva a forgón, még egyszer a vég előtt. Ott áll a nép : égre nyújtott kézzel, ökölbe szorított kézzel, népi hősök szoborcsoportja. Ez is a „közép elvesztéséből", az irónia eltűnéséből ered, amint a csonkítások következtében a semmiből feltűnő hódító Badeni Lajos egész figurája is túlzás. Hiszen a Pécset elnyerő katonával és seregével nem is az a baj, hogy ezüstbe öltözött mitológiai figurákként jelennek meg, hanem az, hogy Badeni ruhája igencsak felismerhetően Wehrmacht-egyenruha. (Pécsett legutóbb Fortinbras jött be Wehrmacht-tisztként, most Badeni tűnik fel ugyane korból!)

A. weöresi világ a kiismerhetetlen. történelem paródiája-tragédiája. Hiába tükröződik minden, hiába hisszük, hogy értjük, minden ok és okozat széthullik -- mint a kaleidoszkópban -, nem tudjuk, mi. a való, mi az álom. Tükör által látunk - mint tudjuk -- homályosan. A történelem mégoly egyszerűnek tűnik *az ész* mintha túl sok is lenne primitív árulásainak megértéséhez,. mégis: csele kevés az elviseléshez. Szőke morális alapállása, indulatos igazságkeresése leegyszerűsítette a weöresi világot: s ez lett a vesztesség oka.

4.

A bizonytalankodás egyre több ponton érezhető, amint az előadás előre-halad. Feltűnő például, hogy a zsidó leány fején kapedlit hord, erre eddig nem nagyon volt példa. Feltűnő volt, s ezzel már áttérünk a színészi alakítások kérdésére, hogy milyen egyértelmű sémákba merevedtek a színészek: nyilván akaratuk ellenére.

Győry Emilé ő játssza Ibrahimot - ziccerszerep, szinte lehetetlen kihagyni. S mégsem őt kárhoztatjuk a túlzásért, hiszen érdemes lett volna a huszadik századi körúti zsidó figurájának kabarészerű megidézése mellett az örök és egyetemes emberit is eljátszani, eljátszatni. A szenvedő és intellektuális szí*nész* így saját képességei ellen játszik. Hiába alakítana embert, ha minduntalan a nyers poénokat kell hangsúlyoznia. Mindez azért felesleges, mert Weöresnél nem érdemes célozni semmire.

Kulka János Ambrusa a színészi képesség autonómiájának Szküllája és a rendezői erély, utasítás Kharübdisze közötti evezés példája. Kulka *jó és* pontos színész, táncod, bohóckodik, amint kell. Mégis lélektelen, évadvégien lehangolt, mondhatnánk nem játszik, csak „le-

jelzi" mozgásait. Ahhoz, hogy jelen legyen, ez elég, de ahhoz, hogy mindez teljesítmény is legyen: kevés. Szavunk sem lehet, mindent végrehajt, amit rá-bíztak, csak épp a lelkes jelenlét, az oda-adás hiányzik.

Épp az ellenkezőjét látjuk Oláh Zsuzsa Evelin-Leájánál. Ő igencsak erőlködik, igyekszik, iszonyú energiákkal „hajtana", de minduntalan magára marad, hiányzik a dialógus helyzete, a színpadi kommunikáció. A látványvilágban magányos színészek egy része, mint például Győry, nagyobb tapasztalattal bírván, már tudnak játszani egyedül is, Oláh - s ez nem elmarasztalás - még nem.

Balikó Tamás Lipót-Badeni Lajos-Miksájából leginkább Badeni Lajosról kell megemlékeznünk : hiszen az ő monológja az előadás lényege, summája. Úgy vélem, Balikó indulatos kudarca megint csak nem az ő hibája. Hiányzott a kihúzott jelenet, nem volt „honnan" hoznia a figurát, emberi villanás csak az utolsó jelenetben jutott neki.

Ferenczi Krisztina Evelinje megoldatlan maradt, épp úgy az értelmezés, mint a színészi alakítás szintjén. Ez az asszony nem énekes hölgyike, hanem a weöresi kettősségek megtestesítője. Mind-ebből itt semmi nem derült s nem is derülhetett ki.

Sajnos csak jelzésként valósultak meg az egyes szerepek, olyannyira kidolgozatlanok maradtak a szituációk. Hiszen, ha Safranek Károlyt elmarasztalhatnánk érthetetlen ordibálásáért, Windeckként való lehetetlenségéért, akkor nem lennénk igazságosak. Ugyanis felesleges felvetnünk, hogy a kabaréfigurává züllesztett török pasák, bégek alakítói milyen munkát végeztek.

Szőke elég erőteljes személyiség ahhoz, hogy figyelmetlensége épp úgy lehetetlenné tegye a színészt, mint ahogy saját képességeiknél többet hozhat ki belőlük - odaadó figyelme. Az általam látott nyolcadik(!) előadáson ez utóbbira nem került sor.

Weöres Sándor: A kétfejű fenevad (pécsi Nemzeti Színház)

Díszlettervező: Kerényi József m. v. *Jelmeztervező:* Fekete Mária m. v. *Maszk:* Léka László. *Zene:* Darvas Ferenc. *A rendező munkatársa:* Lizitzky Gizella. *Rendezte:* Szőke István m. v.

Szereplők: Balikó Tamás, Faludy László, Kulka János, Oláh Zsuzsa, Győry Emil, Ferenczi Krisztina, Bánky Gábor, Matoricz József, Szivler József, Németh János, Újlaky László, Csuja Imre, Kovács Dénes, Safranek Károly, Fülöp Mihály, Pálfay Péter, Horváth Tibor, Szabó Csaba, Bódis Irén.

CSÁKI JUDIT

Joyce a színpadon

A Számkivetettek Pécsett

James Joyce még prózaíróként is nehezen verekedte be magát a huszadik század irodalmi köztudatába - drámaíró-ként pedig sehogyan sem. Igaz, egyet-len drámakezdeménytől és egyetlen drámától eltekintve ezzel a műnemmel nem is próbálkozott, s a korabeli kritika cseppet sem biztatta folytatásra.

A kézikönyvként használatos kötet, Az angol irodalom története nemes (?) egyszerűséggel úgy értékeli Joyce írói pályáját, hogy utolsó regényével - *Finnegan's Wake (1939)* - „elérte a közlésképtelenség végső határát". Mi több, ezt a regényt szükségszerű, logikus lépésnek látja az *Ulysses* után. Mivel az ilyesfajta minősítések természetüknél fogva gyorsabban avulnak, mint maguk a művek, ezzel ma már aligha érdemes vitatkozni; könyvtárnyi irodalom kísérletezik azzal - nem eredménytelenül -, hogy elemezze, értelmezze, szituálja Joyce-nak ezt a regényét is, hasonlóan a „révbe érkezett" *Ulyssesbez.*

James Joyce élete és pályája érdekes fáziseltolódást mutat. Ifjúkorában sok mindent átélt ama személyes bonyodalmak közül, amelyek aztán - irodalmi anyaggá nemesedve - feltűnnek az *Ulysses* lapjain. Am éppen amikor magánélete konfliktusokkal teli - jezsuita környezetében előbb buzgó katolikus, majd elfordul a vallástól; a nacionalizmustól fűtött ír szabadságmozgalom lendülete elrettenti, s eleinte rövidebb időszakokra, majd végképp elhagyja szülőhazáját -, éppen ebben az időszakban teljesen hagyományos, „comme il faut" módon kísérletezik az irodalommal. 19o7-ben jelent meg a *Kamarazene* című verseskötete (Chambermusic), amely harminchat - egyetlen motívumra, a szerelemre felfűzött - verset tartalmaz. A versek kinek-kinek Shakespeare-t, esetleg a francia századvéget vagy talán Poundot, T. S. Eliotot juttatják eszébe. Semmiképpen sem vallanak szuverén, világot rengető alkotóra, s a felfokozott zeneiségű lírában a meglepő szakmai eleganción, biztonságon kívül más említésre méltó nemigen akad.

A Dublini emberek csak 1914-ben jelent meg, noha a kötet legtöbb novelláját Joyce még 19o5-ben írta. (Ettől kezdve szigorúan ismétlődnek írói pályafutásában a hat-nyolc éves kiadási késések.) Szintén hagyományos és hagyománytisztelő íróra vallanak az írások, bár szembetűnő az a részletezés, kommentárnélküliség, szerkesztési forma, amely majd az Ulyssesben teljesedik ki. *A Dubliners a* szűkebb környezet feltér-képezése, némi önéletrajzi háttérrel.

Az önéletrajzi elemek erősödnek fel *az Ifjúkori önarcképben; a Dublini embe*rekkel együtt tulajdonképpen párt alkot-nak: az előbbiben a főhős - az író - környezete jelenik meg, az utóbbiban ő maga, gyermekéveiben. *Az Ifjúkori önarckép* 1916-ban jelent meg, s gyanúm szerint inkább csak az *Ulysses* ismereté-ben fedezhetők fel benne a majdani regénytechnika töredékes elemei.

A verseskötetet és a két prózát Joyce érdekes irodalmi vákuumban írta, annak ellenére, hogy a megelőző korszak aktív és agresszív irodalmi örökséget terem-tett. A viktoriánus korszak hosszadalmas és dicsőséges haldoklása idején

Galsworthy *Forsyte Sagája* például Joyce *Ulysseséhez* közel jelent meg - egyértelműen meghatározta ugyan a kor irodalmi és általános ízlésvilágát, miközben kitermelte önmaga művészeti „ellenzékét" is. Joyce mellett, s vele közeli szellemi rokonságban, létezik például a Virginia Woolf vezette Bloomsbury-csoport, amely élesen szembeszáll a társadalmi meghatározottságok irodalmi „túlburjánzásával", s az egyént, mindenekfelett az individuumot helyezi előtérbe. Akár zászlójukra tűzhették volna - talán meg is tették - az *Ulyssest.*

A színházban a könnyű szórakozásra vágyók Wilde darabjain nevetnek, a mélységet pedig Shaw „kegyetlen szarkazmusában" vélik felfedezni. Nem sokkal később - a húszas években - megkezdődik a tizenhetedik századi restaurációs dráma restaurációja (Földényi F. László terminusa). Joyce *Számkivetettekje* (Exiles) 1918-ban jelent meg nyomtatásban - természetesen sokkal korábban íródott.

Éppen az átmeneti korszak kellős közepén. Csend fogadta és fanyalgás. Akkora, hogy nemcsak a korabeli kritika, hanem a későbbi kutatók, irodalomtörténészek is csak csekély jelentőséget tulajdonítanak neki. Czímer József, a darab fordítója említi Pinter előadását 1_{97}0/71-ből - feltehetően ez adta meg először a dráma színpadi rangját.

James Joyce: Számkivetettek (pécsi Nemzeti Színház). Molnár Ildikó (Beatrice) és Balikó Tamás (Robert)

Pedig Joyce nem fogott úttörő kísérletbe *a Számkivetettek* megírásakor sem. Hagyományos formát, realisztikus környezetet, tradicionális dramaturgiát választott - tán csak témája tűnhet kissé merészebbnek a szokottnál. Bár, ha tekintetbe vesszük, hogy Ibsen darabjai akkoriban egyre-másra arattak sikert a színpadon, még a társalgási dráma kereteibe szorított problémafeltevés sem lehetett igazán idegen.

A drámában nem történik semmi, pontosabban: a nem történés történik. Mégsem ez a darab, hanem - analitikus dráma lévén - az erre való reakciók sorozata. A szereplők nem cselekednek, hanem beszélnek - arról, ami „nem történt meg, holott elkövették", illetve arról, ami „megtörtént, holott nem követték el". Három- vagy inkább négy-szög a színpadon: valójában gúla, hiszen mindennek tetejében az író, Richard Rowan áll, ő tartja kezében a szálakat, ő manipulálja a többieket. Szó sincs holmi zsarnokról: önmagát manipulálja leginkább.

Richard Rowan látszólag bátor ember. A századelő Írországában életközösségben él egy asszonnyal, gyerekük is van; vallja és éli (élni próbálja) az egyéniség szabadságának mindenekfeletti jogát, érzelmi, szexuális és szellemi ér-telemben egyaránt. A sablontól eltérően azonban nem önmagán szeretné végre-hajtani az „ego felszabadítását" - neki szüksége sincs rá, hisz tökéletesen szuverén, hétköznapian szólva önző. Feleségét kergeti ördögi játékba, enyhe flört-be legjobb barátjával. Szinte gyermeteg kíváncsisággal - és a kívülálló durva őszinteségével - faggatja az asszonyt az ártatlannak induló, majd hirtelen fel-lángoló szenvedélyről. Kapcsolatait fokozatosan experimentális kísérletté alakítja. De amikor az általa irányított és jóváhagyott események kicsúszni látszanak a kezéből, közbelép. Növekvő elkeseredése kiszolgáltatottságba, a ki-szolgáltatottság pedig egyfajta intellektuális agresszivitásba csap át. Ő érkezik előbb a sorsdöntő légyottra, majd -- mi-után barátjával együtt végigjárja a lelki-ismeret-furdalás, bűntudat, megalázottság egymásra épülő fázisait -- átadja a terepet élettársának. Pontosan tudja, hogy a dolgok kimondásának kényszere megöli a spontaneitást, a természetességet, a szenvedélyt. Immár három egy-mást és önmagát gyötrő ember forgolódik és társalog a színpadon; ki-ki menteni igyekszik a régi érzelmeket, visszaperelni a harmonikus kapcsolatokat - csak Richard Rowanről tűnik úgy: elégedetten burkolózik saját vereségébe, totális magányába, amely már semmilyen hazugsággal nem nevezhető függetlenségnek. A. többiek változatlanul küzdenek érte -- ő porrá omolva hallgat.

Bertha, az élettárs túláradó, természetes asszonyisággal szereti a férfit - és magától értetődő női nyitottsággal fordul annak barátja felé. Richardhoz fűződő kapcsolatát számára alig-alig elviselhető intellektualitás terheli - a férfi életének nagyobbik és fontosabbik részéhez nem fér hozzá. Fel sem fogja, mi történik vele és körülötte, s főleg az okokat nem érti; s amikor ösztöneivel ráérez, hogy mesterséges és alapos pusztítást végeztek itt egy összetett kapcsolatrendszerben, elemi érzelmekkel, félelemmel, féltéssel, féltékenységgel reagál. Ösztönösen menteni próbálja, amit menthetőnek vél - szerelmét.

Robert Hand újságírót, a barát alakját a kor átlagemberéből mintázza Joyce. S bár ő tudja meg legutoljára, hogy manipuláció áldozata volt, ő szenved legelőször a Bertha iránt fellobbanó érzelem miatt. Szerelem és barátság, szenvedély és hűség tradicionális konfliktusát éli meg -- az átlagosnál tudatosabban, a mű természeténél fogva „ki-beszélve". A várakozástól eltérően nem barátja ördögi cselszövése sújtja porig, mikor tudomást szerez róla, hanem saját „árulása".

A negyedik pólus Beatrice lehetne, Robert unokahúga, a „kékharisnyák" jól ismert családjának egy finomabban mintázott tagja. Joyce sejteti, hogy szellemileg ő lehetne méltó társa Richardnak, de Bertha fölényes győzelmet arat felette ösztönös és mély nőiességével. Beatrice leplezni próbált, de egyértelmű vonzalma Richard iránt valójában meg sem érinti a férfit; önzésének, szellemi felsőbbrendűségének hízeleg csupán. Beatrice ezenfelül Bertha féltékenységének tárgya - ez legfontosabb szerepe.

Ellentmondásos emberi kapcsolatokról mélyen és őszintén - tehát ellentmondásosan szól a dráma. A változó felállás-ban elhangzó dialógusokban sok *igaz*ság és sok általánosság hangzik el; idő-állónak - talán örökérvényűnek - bizonyult emberi konfliktusok és motivációk állnak mögöttük.

A darab végére minden és mindenki romokban. Az egyéniségek a tétel szerint fölszabadultak - és nem történt semmi, a tradicionális kötelékek helyébe kiüresedés lépett. Három, de inkább négy világnyi magány marad a színpadon. Bertha utolsó jelenetbeli könyörgése férje szerelméért inkább csak a történet lírai lezárása, semmint drámai feloldás.

A pécsi előadást Szegvári Menyhért rendezte. A produkció helyenként fájdalmasan nélkülöz egy keménykezű dramaturgot, aki a mára helyenként sablonossá, tartalmatlanná vált párbeszédfoszlányokat könyörtelenül kihúzza. Ezzel pergőbb, gyorsabb lehetett volna különösen a második rész, amelynek kiszámítható menete, a néző számára csöppnyi izgalmat sem tartogató szóváltásai „leültetik" a produkciót.

A rendező legjobb megoldása a jó szereposztás. Felismerte, hogy a párbeszédek, szavak mögé érzékeny, karakterükkel, színészi egyéniségükkel hatni tudó szereplők kellenek, akik kitöltik a figuraalkotás itt-ott felbukkanó űrjeit, és plasztikus, hiteles alakokat teremtenek.

Richard Rowant, az írót Kulka János játssza. Feltűnően Joyce-ra „veszi a figurát", amiben Joyce személyénél lényegesebb az élő ember, a hétköznapi gesztusokig, mozgásokig kidolgozott figura. Kulka olyan színész, aki nem ráérzésből, intuícióból, hanem intellektuá-

Kulka János (Richard) és Oláh Zsuzsa (Bertha) a **Számkivetettek pécsi előadásában (Tér István felvételei)**

lis megközelítésből, tudatosságból dolgozik. Az előadás nagy szerencséje és nyeresége, hogy ő az elejétől a végéig egészen pontosan kidolgozta Richard bonyolult és összetett szerepét, az irányító felsőbbrendűségtől a kudarcot vallott, megalázott felsőbbrendűségig. A színész hibátlanul visz végig egy kettős játékot: a kimondott, eljátszott gondola-tok és érzelmek mögött egy legalább annyira tartalmas jelentésű elhallgatott réteget mutat fel. A darab szereplőinek és az előadás színészeinek jókora korkülönbségét elsősorban az ő játéka tünteti el, illetve teszi lényegtelenné: hite-lesen koraérett, a világról teoretikusan sokat tudó bölcset játszik, aki éppen közvetlen környezetének gyakorlati gondjaira vak és süket, és ezeket is az élet másik szférájába emeli át.

Kulka János megfelelően bőséges és sokszínű színészi eszköztárral rendelkezik e furcsán sokoldalú író eljátszásához. Tétova mozdulatokkal lassú ébredést játszik, amikor munkájától állítják föl. Gyermeki csodálkozást, tapintatlan érdeklődést, amikor a külvilág hozzá fűződő viszonyát tapogatja le; ilyenkor apró, de hirtelen gesztusok, szüntelen mozgás jelzi a mértéktelen kíváncsiságot. Szinte öregemberré változik, ami-kor rádöbben, hogy kísérletének alapfeltételei kerültek veszélybe, hogy elveszítheti irányító pozícióját, s nemcsak a többieké, hanem a saját élete is kicsúszhat a kezéből. Ritkán kitörő szenvedélyes felvillanásokból és azonnali ellenpontként összegörnyedésekből, nagy hallgatásokból építi fel ezeket a jeleneteket. A végén hatalmas fáradtsággal elnyúlik a széken, vékonyan, hosszan, szinte végtelenül. Fejét elfordítva valahová hátra néz, egyik keze lecsüng, a másikat Bertha szorítja. Magányba burkolózik. Kulka szavak és mozgás nélkül - voltaképpen egyetlen testtartással - egész drámát játszik el másodpercek alatt. Kiváló, ritka színészi teljesítmény.

Oláh Zsuzsa, úgy tűnik, nagyon is elemében van Bertha szerepében. Otthonosan, rutinosan, éretten hozza az érett nőt, az ösztönös asszonyiságot, az anyát, a megingó szerelmest. Éppen, mert nem kell minduntalan alakot változtatnia - egységes és súlyos a játéka; ugyanaz az elemi erejű érzelmi biztonságigény, szeretet és szeretetéhség hajtja Richard és Robert felé is.

Balikó Tamásnak nehéz dolga van Robert alakjával. Vázlatosan kidolgozott szerep, mindössze két kapcsolat - az asszony iránti vágy és barátja iránti hűség - minősíti a színpadon. Balikó kezdeti bizonytalansága után fokozatosan magabiztossá válik, s mire a szerepe szerinti sorsdöntő jelenethez ér, már birtokában van a figura: kissé gyávának, kissé megalkuvónak, ugyanakkor jó szándékúnak, tisztának láttatja Robertet.

Molnár Ildikó mintha szoborrá merevedne a szellemi partner, Beatrice szerepében. Voltaképpen nincsen is más dolga, a játéka szükségképp egysíkú.

Csík György, aki vendégként a díszletet és a jelmezt is tervezte, legjobban a gyerek, Archie - Gábor András játssza - figuráját találta ki.

Szegvári Menyhért rendezése végül is a maga teljességében hatásos a szín-padon. Nem elsősorban azzal, hogy mindenáron mai drámát igyekszik faragni Joyce művéből, s nem is azzal, hogy irodalomtörténeti - drámatörténeti kuriózumot tálal, Magyarországon elsőként. Leginkább azzal, hogy a kettő közt a helyes arányt találta meg.

James Joyce: Számkivetettek (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Czímer József. *Díszlet- és jelmeztervező:* Csík György m. v. *A rendező munkatársa:* Heindl Vera. *Rendezte:* Szegvári Menyhért.

Szereplők: Kulka János, Oláh Zsuzsa, Gábor András, Balikó Tamás, Molnár Ildikó, Bódis Irén.

SZŰCS KATALIN

Földhözragadt csodák

Vampilov:
A megkerült fiúja Pécsett

A színen ütött-kopott földszintes ház, falán a jól ismert, magyar nyelvű használati utasítással ellátott utcai telefon-készülék lóg. És ahogyan az már lenni szokott, nem működik. A hazai közönség - mindennapi tapasztalatai mozgósíttatván - honorálja Valerij Fokinnak, a moszkvai Szovremennyik Színház vendégrendezőjének ötletét, amellyel mintegy „honosítja" a pécsi Nemzeti Színház stúdiószínpadán bemutatott Vampilov-drámát, *A megkerült fiút*, de legalábbis elmossa annak konkrét földrajzi meghatározottságát. Igaz, a szereplők első mondataiban elhangzik a pontos helymegjelölés: Vnovo-Milnyikovóban vagyunk, egy külvárosban, ahol két fiatalember didereg tanácstalanul, mert lekésték az utolsó HÉV-et (a jármű ilyetén megnevezése is az említett célt szolgáló nyelvi transzformáció), és mind-ennek a tetejében még a kapcsolatteremtés egyetlen lehetőségét kínáló telefon is süket.

Hogy a készülék ilyen exponált helyen van, s a figyelem már az előadás elején ráterelődik, az - miként a sokat emlegetett csehovi puska - további dramaturgiai funkciót sejtet. Telefonálni ugyan a későbbiekben sem lehet rajta, ám a rendezői következetesség - újabb humorforrásként - külön kis játékot kanyarít köré. A készülék belsejéből halássza elő egy váratlan mozdulattal apja dugiitalát Vászja, a reménytelenül szerelmes legifjabb Szarafanov. Ezzel a gesztussal Fokin már jelzi azt a többszörösen összetett hazugságrendszert, amire Szarafanovék felbomlóban levő családi élete épül, s amibe drámai katalizátorként saját hazugságaikkal a kül-városban ragadt jövevények belecsöppennek. E rendezői megoldásoknak te-hát, miközben könnyed, szellemes nüanszoknak látszanak csupán, valójában több rétegű funkciójuk van. Felfoghatóak bizonyos fokig rendezői önreflexió-nak is, amennyiben a színpadi dolgok, történések kettős meghatározottsága által Fokin „leleplezi", direkten meg-mutatja saját helyzetének kettősségét, iróniát kovácsolva a befogadó és a szer-

zőt ihlető környezet egyidejű érzékeltetéséből, együttes vállalásából. De funkcionális, szituációt teremtő ötletei konkrét helyzetet teremtenek olyan pillanatok, érzelmi váltások „kijátszására" is, amelyeket egyébként csak sejtetni lehetne a színészi játékkal, mimikával. Ilyen a családfő, Szarafanov megvilágosodásának pillanata, amikor nem találván rejtekhelyén, a már említett telefonkészülékben, szíverősítőjét, rádöbben, hogy élete hazugságjátékát nem egyedül játssza, hogy részesei annak csonka családjának tapintatosan hallgató tagjai, házasod-ni készülő lánya, Nyina és Vászenyka is.

Mindezeken túl Fokinnak e rendezői bravúrjai megadják az előadás alaphangütését is. Azt a fanyar, iróniára hajlamos, a groteszk helyzetek iránt fogékony látásmódot előlegezik meg, ami Vampilov komédiájának is sajátja, de amit Fokin hangsúlyozottan érvényesít rendezésében, a dráma születésének szín-helyétől távol eső közegben, a minél teljesebb hatás érdekében. Az eredmény egy kitűnő előadás, író és rendező mű-vészi egyéniségének rendkívül szerencsés találkozása.

Valerij Fokin kivételes képessége a líra és irónia, elérzékenyülés és távolság-tartás összhangzatának megteremtésére megmutatkozott már a Szovremennyik Színház 1983-as vendégjátékának alkalmával is, amikor az ő rendezésében játszotta a társulat Valerij Gurkin *Szerelem és galambok* című színművét. A banális történet kínálta szentimentalizmusból költészet lett, az érzelmek naiv, magasztos tisztasága pedig természetesen oldódott a mindennapok szertelen, kedvesen bumfordi civódásaiba. Az arányokat patikamérleg-pontossággal adagolta Fokin, mert -- „olvasatom" szerint akart is hinni az érzelmek ilyen mesébe illő győzelmében, az ember örök megújulási képességében, ám rendezésében ott volt a valóságismeret enyhe fintora is, ami nem engedte sem a színészeket, sem a nézőt teljesen ellágyulni. Es tulajdonképpen ez a fintor teremtette meg a kapcsolatot, ez hozta közelebb illúziókban éppen nem tobzódó világunkhoz a darab szinte mesebeli világát, s e fintoron keresztül hatolhatott az előadás a tiszta emberség létezésében, a szeretet erejében hinni *vágyó* énünkig. Hogy Fokin maga is rokonságot érezhetett e korábbi munkája és Vampilov drámája között, arra egy a Gurkin-darabból át-csempészett, mellékesnek tűnő mozzanat, a galambetetés valójában személyiséget jellemző, szimbolikus értékű motívuma utal. (Annak a Vászenykának - egyébként túlságosan hosszúra nyújtott némajátéka ez az előadás elején, aki a darab végén féltékenységében rágyújt-ja rajongásinak tárgyára, a kacér szomszédasszonyra a házat.)

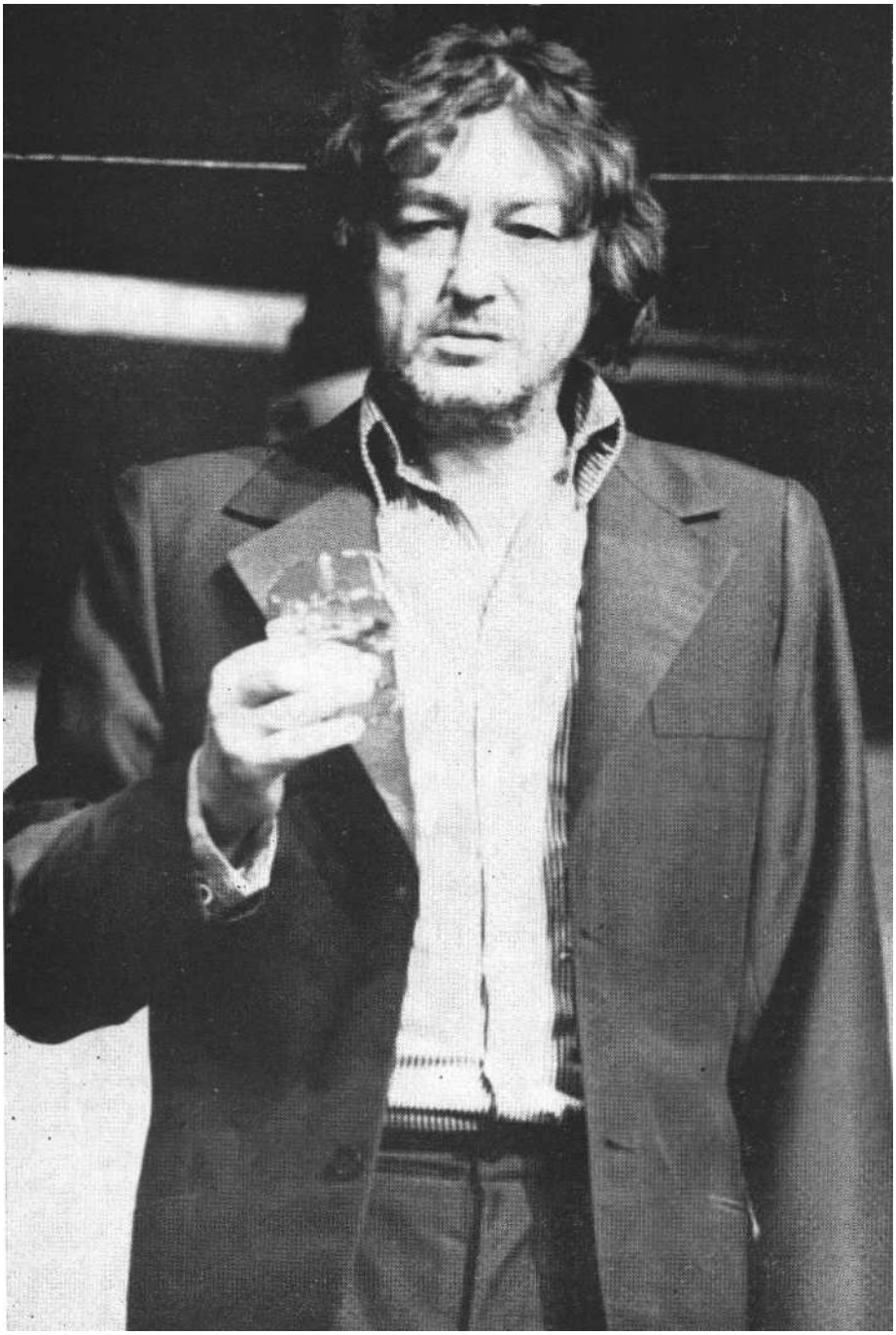
A megkerült fiú pécsi színrevitelében azonban határozottabb a fintor, erőteljesebb az ironikus felhang. Ennek oka nem pusztán a feltételezhető befogadói attitűdhöz való alkalmazkodási szándékban keresendő. Fokin nagyon pontosan igazodott Vampilov drámairói világához. Ráérzett dramaturgiájának lényegére, a kettős fénytörés állandó játékára, ami-ben Vampilov a legegyszerűbb, leghétköznapibb szituációt is meg tudta emel-ni, átpoétizálni, hajszálnyira a föld felett lebegtetni, s ugyanakkor hol kesernyés, hol együttérző iróniája révén mindvégig földközelben tartani, valós életigazságok hordozójává mélyíteni.

E kettős fénytörés értelmezéséhez ma már óhatatlanul hozzáadódik a kímélet-len tény, Vampilov írói pályájának tragikusan korai megszakadása, ami - noha nem lehet az értékelés kritériuma - együttesen is értelmezhető lezárt egésszé teszi a mindössze fél tucat darabból álló drámai életművet.

Paradoxonnak tetszhet ezek után, de miközben *A megkerült fiút* Fokin inkább földközelben igyekszik tartani, látszólag kevesebb tehát a „lebegés", mégsem hűtlen a vampilovi dramaturgiához (és saját korábbi rendezéséhez), ellenkezőleg, az előadásban képes megszólaltatni az életmű teljességét. Mégpedig elsősorban úgy, hogy azokat a motívumokat teszi hangsúlyossá (részben jól megoldott szöveghúzással, részben a beállítással), amelyek a többi dráma gondolatkörét bevonják az előadásba. Ebben a komédiában Vampilov nem teremtett olyan szimbólumot, mint amilyen a *Múlt nyáron Csulimszkban* hősnőjének, Valentyinának az örökös újrakezdést, a szépség iránti *vágy* eltiporhatatlanságát jelképező kiskertje, „e kétszerkettővé egyszerűsí-tett Sziszüphosz-mítosz", ahogyan El-bért János nevezte elemzésében; vagy olyan egyértelmű példázatot, mint amilyen a *Húsz perc az angyallal* című egyfelvonásos, ez az abszurdoid kísérletezés az önzetlen jóindulat kiváltotta emberi reakciókkal. Mégis létrejön a színpadon a kettős fénytörés. Ahogyan a hideg éjszakában kininrekedt fiúk egyike, a bohókásabb, léhább Szilva (Balikó Tamás) el-kezd énekelni, majd szózatot intéz a meleg otthonaiban közömbösen vagy félve meghúzódó emberiséghez némi együttérzést remélve, és akciójának nem hiábavaló voltáról próbálja meg-győzni barátját, a később ugyancsak az ő ötletéből „megkerült fiúvá" váló Buszigint, abban, ha nyersebben, „föld-hözragadtabban", a humor oldaláról megragadva is (a jelenet egy lépcsőházban, kukák tövében zajlik), de *a Múlt nyáron...* Jeremejevjének, a tajgából jött fakitermélőnek a szavai csengenek vissza: „Mire való ijedezni meg félni? A vadállattól kell félni az erdőn, nem az embertől"; s egyúttal *a Húsz perc az angyallal* hasonló alapszituációjára utal. A díszlet, a huzatos lépcsőház - a színészi játék a huzatot is érzékeltetni tudja -, valamint a kukák ellenpontozzák a fennkölt szöveget, jelezve a helyzet kényszerűségét, és a rokonságot *a Húsz perc* ... szereplőinek mentalitásával. A különbség annyi, hogy míg ez utóbbi darabban a kétségbeesett kísérlet sikere - megjelenik a nem remélt jótevő, és pénzt kínál a harsány kérelmezőknek - éppen a bizalmat elvárókból vált ki bizalmatlanságot, Busziginékat a hasonló kísérlet eredménytelensége, az általános elutasítás készteti arra, hogy a *bizalomra* apellálva játsszák ki a *bizalmat,* vagyis Szarafanov jóhiszeműségét. Mindkét szituációban a racionalitás a döntő mozzanat. Racionális magyarázatra van szükségük a kölcsönkérőknek és fukar szomszédaiknak, hogy el tudják hinni, nincs semmiféle hátsó szándék, svindli az „angyal" adakozó kedvében. Szarafanov viszont a kézenfekvő magyarázat ellenére sem akarja tudomásul venni, hogy becsapták, hogy elsőszülött fiának megkerülése csupán svindli. Mert az egy éjszaka alatt kialakuló új helyzet, a beköszönni készülő magány feletti győzelemi esélyének megcsillanása, az új emberi kapcsolat ígérete erősebb minden racionalitásnál.

Vampilov, varázslataként a magyarázatok nyomán mindkét esetben az emberi viszonyok magasabb minősége jön létre.

Fokin az okoknak e nagyon is prózai valóságából indult ki, aminek következtében a megváltást jelentő találkozás *hétköznapi* csoda jellege vált hangsúlyossá. (Egyébként a díszletezésben is e racionalitás érvényesül, nincs színváltozás, átdíszletezés, egyszerre vannak jelen a parányi színpadon a különböző színterek: az udvar, a lépcsőház, Szarafanovéknak a nézőtér felé nyitott otthona és a csábos szomszédasszony, Makarszkaja háza.)



Győry Emil (Szarafanov) A megkerült fiú pécsi előadásában (Tér István felv.)

A rendező olyan szemérmes tapintattal bánik az érzelmekkel, ahogyan Szarafanov vagy Buszigin. A humoros szituációk legmélyére rejti őket. Miként az újdonsült báty esetében - Kulka János érzékeny, okos alakítása -, aki segítés címén a felmosóronggyal vívott csatájába fojtja Nyina iránti ambivalens vonzalmát, hirtelen támadt testvéri felelősségérzetét és férfiúi féltékenységét. Valóságos koreográfiája van érzelmi viharai-nak. Hasonlóképpen klasszikus vígjátéki gaggé válik Buszigin rémülete, amivel füllentésének következményét, Szarafanov hirtelen támadt elhatározását fogadja, miszerint azonnal csomagolnak, és indulnak a fiú anyjához. De ebben a rémületben már nemcsak a lelepleződéstől való félelem van benne, hanem a gyengédség megnyilvánulása is, „apja" féltése a csalódástól. S ilyen duplafenekű az előadás majd minden jelenete, a jövevények (Kulka és Balikó) sziporkázó kettősei, valamint triójuk a Nyina vőlegényét, Kugyimovot alakító Csuja Imrével. Utóbbiról csak úgy sugárzik a rendíthetetlen korlátoltság. Busziginék vele folytatott reménytelen küzdelme Szarafanov önérzetének védelmében és Nyina „megmentéséért" az előadás egyik legjobb jelenete. Kevesebb lehetősége van a sziporkázásra a Vászenykát alakító Safranek Károlynak, de ő is megtalálja a vampilovi hangot, csak időnként csúszkál bizonytalanul a férfias és a gyermeteg hangnem között. Az övénél lényegesen egysíkúbb a női szereplők, a Nyinát alakító Oláh Zsuzsa és a magányos szomszédasszonyt játszó Ferenczi Krisztina feladata, ezért ők kevésbé tudnak beilleszkedni a darab követelte játékstílusba, bár Oláh Zsuzsa még így is többet érzékeltethetett volna Buszigin iránti érzelmeinek fokozatos átalakulásából.

Ebben a „földközeli" felfogásban Győry Emil - meggyőző - Szarafanovja nem szánalmas, megcsalt öregember. Sokkal inkább egy kortalan entellektüel, aki elrontott életét krónikus kapatossággal, de még nem mindent feladva viseli. Egyszerre groteszk és megható jelenség, ahogyan kinyúlott pulóverében diadalmasan téblából, újra és újra visszafordul, hogy az átbeszélgetett éjszaka után még egyszer megmártózzon a beszélgetés örömében, még egyszer ránézzen megkerült fiára. Mintha minden pillanatban attól tartana, hogy egyszer csak, miként egy látomás, eltűnik - s ez Szilva távozásra buzdító kísérleteit figyelembe véve nem is alaptalan. Nem tudni erről a Szarafanovról, hogy álmokat kergető dilettáns vagy valódi tehetség-e. De állandó feszültség, készültség vibrál benne, minden kudarca ellenére még vár valamit az élettől. Vele még történhet-nek csodák. Győry Emil árnyalt játéka - az egész előadást meghatározóan - bizonytalanságban hagy afelől is, melyik az a pont, amikor Szarafanov már sejti, hogy Buszigin nem a fia, de tovább játszik a lehetőséggel, a számára talán utolsóval. Ennek következtében a lelepleződés sem igazán megrázó, mintha inkább megkönnyebbülést jelentene, hogy ezen az utolsó kínos vallomáson is túlestek. Mégsem nyújt teljes feloldódást az előadás lezárása, nem működik „tökéletesen" a szokványos „minden jó, ha a vége jó" vígjátéki konstrukció. Mert ha létre is jön itt és most a föld-közeli csoda, az is nyilvánvalóvá válik, hogy Kugyimov és a kölcsönkért nadrágban - a sajátja ugyanis Vászenyka féltékenységének áldozata lett - távozó, ellenállhatatlanul komikus Szilva számára Szarafanovék világának megszenvedett más minősége idegen. És ezért sajnálni kell őket.

Alekszandr Vampilov: A megkerült fiú (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Maráz László. *Díszlet:* Vata Emil. *Jelmez:* Manhardt Ildikó, Brassói Irina. *Játékmester:* Vlagyimir Poglazov m. *v. Rendező:* Valerij Fokin m. *v.*

Szereplők: Kulka János, Balikó Tamás, Győry Emil, Safranek Károly, Oláh Zsuzsa, Ferenczi Krisztina, Csuja Imre.

P. MÜLLER PÉTER

„Mintha szellem szólna benne"

A Varázsfuvola Pécsett

„A zenerajongók, akik Mozart Varázsfuvoláját hallgatva követik Sarastro szelíden magabiztos harcát az Éj királynőjével, a sötétség birodalmával, aligha gondolnak arra, hogy e nagyszerű opera milyen. szoros kapcsolatban áll egy többé-kevésbé titokzatosságba burkolt, a mai generációk előtt szinte teljesen ismeretlen, egykori társadalmi szervezet-tel, a szabadkőművességgel. Pedig a kapcsolat nagyon is sokrétű: a zene-szerző Mozart, a szövegíró Schikaneder szabadkőművesek voltak, a történet maga is a szabadkőművességet szimbolizálja, szereplőihez élő történelmi. köz-életi figurák szolgáltak mintáuL" Ezek-kel a szavakkal kezdi a századunk szabadkőművessegéről szóló kismonográfiáját L. Nagy Zsuzsa..

Az a távolság azonban, amelyről a fent idézett részlet beszél, nemcsak ennek a titkos társaságnak. a mai meg-értésére és megismerésére érvényes, ha-nem -- bevallva vagy bevallatlanul --arra a műfajra is, amelyben Mozart ezt a témát megfogalmazta: azaz az operára. Nemcsak a *Varázsfuvola* konkrét utalásai veszítették el. mára a hozzáférhetőségüket, nemcsak. a szabadkőművesség vált a hétköznapi befogadó számára a múlt egy kövületévé, hanem --- a modern művészet fejlődésének iránya szerint - *az* opera *mint színházi műfaj is* fokozatosan mumifikálódik. *Bár az* operát kétség-kívül elsődlegesen a zene területére kell. sorolnunk, színházi megújítása kizárólag a színház saját eszközeivel, a rendezés útján történhet meg (amibe beleértendő a színészi. játék, a látvány stb. is).

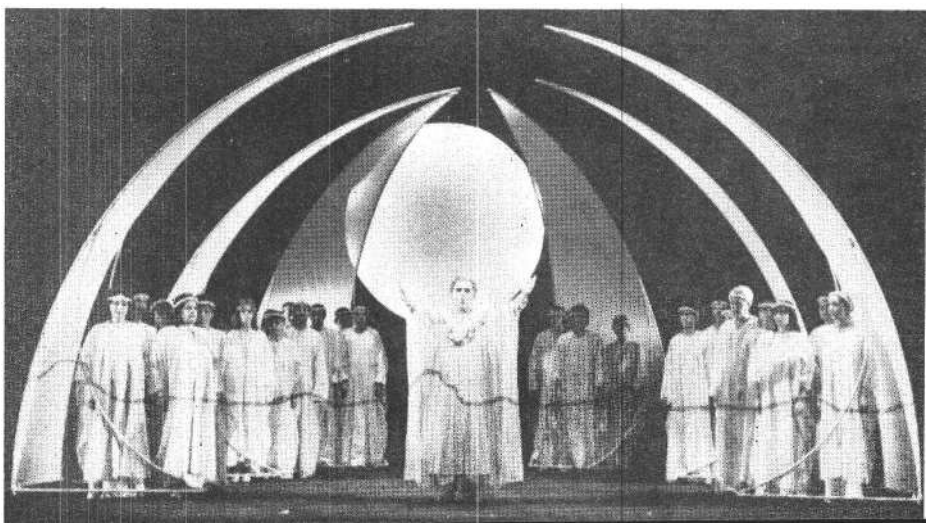
Ha az opera -- az eddigi gyakorlatot követve - a színházban továbbra is kvázi-oratóriumként, hangversenyként jelenik meg, amikor az énekesek úgy jönnek. be áriáikat, recitatívóikat és duettjeiket stb. előadni, ahogyan a hegedűs a vonót a húrokra illeszti - majd a le-játszott taktusok után leveszi --, akkor ugyanolyan halott előadások fognak születni, mint amilyen eleve elvetélt próbálkozás a színházi produkciók hanglemezen történő megjelentetése. Igy ugyanis a színházban az oratorikus operaelő adás esetében - valami színháztól idegen, a maga nemének meg nem felelő alkotás jelenik meg (a lemezen pedig a színházi produkció attól fosztódik meg, ami színházzá teszi).

A közelmúlt néhány operabemutatója azonban láthatóan kísérletet tett a műfaj *színházi* megújítására (így az Erkel Színház tavalyi *Don Giov*anni-előadása vagy a. szegedi Nemzeti Színházban az évad elején színpadra került Telemann-mű). Bizonyos mértékben ez mondható el a Pécsett bemutatott Varázsfuvoláról is, mellyel a színház az 1984/85-ös évadot megnyitotta. A zenei. világnapon tartott előadással a társulat operatagozata huszonötödik évadát kezdte meg. A premierre azonban nem most, hanem még júniusban sor került; az előző szezonban két alkalommal volt műsoron a kettős szereposztásban betanult opera. A bemutató körüli bonyodalom (váratlan megbetegedés miatti kényszerű beugrás) miatt méltányos most visszatérni az előadásra.

Ennek elemzése előtt azonban röviden szólnom kell a műről. Bár a szabadkőművességről egyre kevesebb közkeletű ismerettel rendelkezünk, *a Varázsfuvola* kapcsán szükséges kitérni erre a témakörre. librettó forrásaként ugyan-is nemcsak az elemzésekben elsődlegesen - s gyakran kizárólagosan -- emlegetett Wieland-mese, a „Lulu avagy a varázsfuvola" jöhet számításba, hanem a szabadkőműves Terrason regénye, a „Sethos" is, melyben a szerző antik misztériumokat, bizonyos hellenisztikus-római témákat és motívumokat éleszt fel. A. kapcsolat filológiailag is igazolható: „A Varázsfuvola két helyen. fedi majdnem *szó* szerint(!) Terrason regényét: Sarastro F-dúr áriájának és a két] páncélos c-moll duettjének misztikus soraiban" - írja kitűnő tanulmányában G. Mihált (Magyar Filozófiai Szemle, 1983/2. 243. lap). Az egyezés jelentősége abban van, hogy Mozart századában at antik misztériumok különös fontosságot kaptak, s ezen belül is a szabadkőművesek igen erősen vonzódtak ehhez a problematikához. A. mű szüzséje, Tam¡no beavatásának. mozzanatai szinte tökéletesen fedik azt a be-avatási. szertartást, melyről Aptdeius ír *az* Aranyszamárban : „A halál határán jártam, Proserpina küszöbét tapostam, végigmenten az összes elemeken, s visszatértem . . Fölvirradt a reggel, véget ért az avatóünnep, és én --- miután fölszenteltek tizenkét talárban - most kiléptem a templomba .. Napistenöltözetemben szobor mód ára álltam ott ..." Mindez azonban csak a librettó eredetére világít rá, a muzsika szabad-kőműves voltára, illetve ilyen vonatkozásaira nem. G. Mihált [A]lirán fent idézett tanulmányában ezzel kapcsolatban azt írja, hogy a *Varázsfuvola* „éppen a. legkarakterisztikusabb, legexponáltabb helyeke a szabadkőműves daloké-hoz hasonló dallami, harmóniai, ritmikai fordulatot használ". Ezekre a konkrét fordulatokra itt nem térek ki, csak jelzem, hogy a mű zenéjének értelmezésé-ben a legkoherensebb magyarázatra a misztikus interpretáció nyújt lehetőséget.

A. pécsi előadásban, melyet Szegvári Menyhért rendezett, jelentős szerepet kapnak a látványelemek, és a produkcióban a Húros Annamária. tervezte díszletelemek és jelmezek tökéletesen. szervesülnek a rendezői megoldásokkal. A. színpadot az egész előadás alatt egy áttetsző, vékony előfüggöny választja el

Marczis Demeter (Sarastro) a Varázsfuvola pécsi előadásában (Tar István felv.)



a nézőtértől. Ez a szélek körül festett finom anyag az egész színpadképet álomszerűvé, sejtelmessé teszi, és szerepe értelmezhető úgy, mint ami azt *a távolságot* hangsúlyozza, ami a nézők, a mai közönség s e misztikummal és mára már megfejthetetlen rejtvénnyé merevült utalásokkal átszőtt színpadi világ között feszül.

A függönyre festett bokorszerű, felhőszerű formák mögött feltűnik az erdő, ahol Tamino herceget megtámadja a kígyó. Az előadás a látvány állandó alapelemeként szerepeltet egy hat szel-vényből álló tárgyat, mely - ha a szelvények egymáshoz illeszkednek, akkor - a talajon álló félgömböt formál. Ezek a „gerezdek", ívszerű tárgyak alkalmasak a tér olyan tagolására, hogy erdőt (fákat), oszlopokat, termeket, kupolákat stb. egyaránt jelöljenek. A térben így keletkező takarásokban pedig mind-végig jelen vannak az erdő vadjai, azok a szelíd állatok, akik ezt a természetbe helyezett történést nyomon követik.

A műből eleve következő szimmetrikus formák a térépítkezésben is meg-jelennek, a színpadkép döntően - bár más-más módon megnyilvánuló - harmóniát sugároz. A színek egymást ki-egészítő és ellentétező volta szintén a darabból következik, amit az előadás pontosan követ. Az Éj királynőjének és Sarastrónak fekete-fehér oppozíció-ját Pamina és Tamino rózsaszín és kék öltözéke egészíti ki.

A szereplők mozgatásában - és a produkcióba épített koreográfiában, melyet Eck Imre tervezett - az előadás igyekszik elkerülni az operabemutatók statikusságát és látványbeli unalmasságát. Számos szellemes megoldás szerepel az egyes epizódokban; a három hölgy Tamino fölötti vitáját például a szereplők gesztusainak frappáns kiemelése teszi élvezetessé, s ugyanez mondható el Monostatos és Papageno kettőséről is. A Sarastróra és közegére jellemző „szelíd magabiztosság" a papok tablói-nak kialakításában is kifejezésre jut, de az ily módon kirajzolódó *képek* nem válnak élettelenné, hanem látványbelileg is megerősítik azt, amit a zene hangulata sugároz.

A Varázsfuvola prózai betéteit a rendező sajátos módon elidegeníti a zenei világtól, az előadáson ugyanis ezeket a részleteket nem az énekesek mondják, nem élőben hangzanak el a prózai mondatok, hanem felvételről, és - az esetek többségében - nem is az operaénekesek „civil" hangján, hanem a pécsi társulat színművészeién. A színpadon ilyenkor csak a beszéd jelölése történik meg, gesztusokkal, odafordulással, fejmozgással. Ez újabb adalékként értelmezhető ahhoz, hogy Szegvári itt a distanciát hangsúlyozza, amit egy hasonlattal úgy tudnék megvilágítani, hogy a *Varázsfuvola* világa úgy jelenik meg itt, mint egy zenélődoboz, ami azonban nem pejorálja a művet, hanem olyan csodaként jeleníti meg, mint amilyen csoda Papageno harangjátéka és Tamino flótája.

Hiszen az az aufklerizmus és az a tiszta harmóniára valló hitelesen meg-valósuló törekvés, mely az operából árad, ma inkább tűnik távolinak és rá-csodálkozásra méltónak, mint a jelen-korban is érvényesnek és követendő-nek. Ezért is értelmezhető úgy a pécsi előadás, mint ami e függönyön áttetsző és éles kontúrokkal építkező világban a múlt egy gyönyörű korszakát látja, egy olyan periódus művészi megfogalmazását, mely Apuleiustól Terrasonon át Schikanederig terjed. Schnikaneder még feltételes módban fogalmaz, amikor a varázserejű hangszerről azt mondatja az egyik szereplővel: „ ... mintha szellem szólna benne." Ma ez a feltételes mód nyugodtan feloldható : valóban szellem szól - a fuvolából éppúgy, mint az egész operából -, olyan szellem, amellyel a ma emberének időről időre át kellene itatódnia.

Az október elsejei előadáson szereplő énekesek közül a legjobban Vághelyi Gábor Papagenója, Kovács Attila Taminója, Marczis Demeter Sarastrója, valamint Aszódy Mária az Ej királynőjének és Csáky Ágnes Papagenának a szerepében tetszett. Mivel elsősorban a rendezésről kívántam beszámolni, az énekesek színészi és előadói teljesítményére nem térek ki, bár - különösen a fenti művészek - többet érdemelnek nevük puszta megemlítésénél.

Mozart: Varázsfuvola (pécsi Nemzeti Színház)

Szövegét írta: Emanuel Schikaneder. *Fordította:* Harsányi Zsolt, Fischer Sándor, Barna Imre. *Díszlet- és jelmeztervező:* Húros Annamária. *Koreográfus:* Eck Imre. *Karigazgató:* Károly Róbert. *Vezényel:* Breitner Tamás. *Rendező:* Szegvári Menyhért.

Szereplők: Marczis Demeter, Kovács Attila, Aszódy Mária m. v., Németh Alice, Szabadits Judit, Ágoston Edit, Benei Katalin, Kuncz László, Visnyei Tibor, Vághelyi Gábor, Csáky Ágnes, Wágner József, Kósz Eszter, Wolford Annamária, Link Márta, Szilágyi Imre, Egri Sándor.

BÉCSY TAMÁS

A calais-i polgárok

Kaiser-Hegedüs Géza színműve Győrött

Georg Kaiser *A calais-i polgárok* című, 1914-ben írott műve az európai drámának már abba az irányvonalába tartozik, amelynek *témája* nem az emberek *közötti* viszonyokban realizálódik, hanem *benső* világukban.

A XV. századi francia-angol háborúban a francia seregek teljes vereséget szenvednek. Az angol király ultimátumot küld Calais városának: *vagy* elébe járul hat polgár kötéllel a nyakában, s feláldozzák életüket városukért, vagy ostrommal veszi be a várost, és lerombolja. A calais-i polgárok a kikötő építését most fejezték be, s a nagyon sok munkával elkészült kikötő a hajózást és a kereskedelmet lendítené fel. A polgárok között ezért vita kezdődik: a város feladásával megmentsék-e a kikötőt, avagy a francia becsület megóvásáért vállalják-e az ostromot? A vitában az első álláspont, a gazdag polgáré, Eustache de Saint-Pierre-é győz. Kaiser drámájának valódi témája az 1. felvonás végén exponálódik: nem hat, hanem hét polgár jelentkezik önként a halálra. Ettől kezdve az a döntés áll a mű elő-terében, hogy ki legyen az az egy, aki megmenekül a haláltól. Először sorshúzással akarják kiválasztani, de a ceremóniát vezérlő Eustache már eleve hét azonos színű golyót rakat az urnába, s így a döntés elhalasztódik. A következő javaslat szerint az marad életben, aki másnap hajnalban közülük utolsónak érkezik a város főterére, ahonnan elindulnak az angol király táborába. Azon a hajnalon sorra érkeznek a polgárok, s Eustache marad utolsónak. Így ő menekülne meg. Azonban megérkezik Eustache apja fia holttestével, s közli, fia az elindulást jelző harangszókor öngyilkos lett. Néhány perc múlva érkezik az angol király küldötte: a város kegyelmet kap, mert a királynak ezen az éjszakán fia született.

A mű lényegét ebben a drámában nem az alakok közötti viszonyváltozások hordozzák. Ezért a puszta eseményekből nem tudható meg, hogy Eustache miért halogatja a döntést, és miért lesz öngyilkos. Találhatók azonban csak monoló-

gokban elmondott szövegek, vagyis nem viszonyváltozásokat előkészítő vagy ezeket rögzítő dialógusok, amelyek erre utalnak, amelyek a mű voltaképpeni témáját és lényegét megmondják.

Eustache azért rakatott hét egyforma színű golyót az urnába, hogy halasztódjék a döntés. 0 és társai ugyanis merő lelkesedésből, az érzelmek magas fokú fellángolásának lázában vállalták a halált. Az ilyen benső állapotban azonban csak az tűnik fel értéknek, amit a hősiesség lobogása láttat. Ezért, ha a tettet „mámorban és szédületben" követik el, nem válik azonossá *a* tevő és a tett; a halálvállalás cselekvését csak az érzelmi felbuzdulás tételi az emberrel, s így a tett nem a cselekvő ember teljességéből fakad. Ahhoz, hogy ne a pillanat mámorából és szédületében cselekedjenek, meg kell érlelődniük a tettre, ki kell alakítaniok magukban a lehető legkomolyabb megfontoltság benső állapotát, s ehhez még egy éjszakára van szükség, s a döntést ezért halasztja el. Apja fia holttesté-nél arról beszél, hogy ezen az éjszakán látta az új ember születését; azét az új emberét, akiben kialakult az a lelkiállapot, amely a közügy érdekében teljes megfontoltságból vállalja a halált; vagy-is aki kialakította azt a benső állapotot, amelyből a tett úgy következik be, hogy teljesen azonossá válik tevőjével. Ez-által Eustache győzött az angol királlyal szemben, aki a düh és a bosszú érzelmi lobogásából akarta a kikötőt lerombolni.

Ebből talán látható, hogy Kaiser drámájának voltaképpeni témája az a belső, lelki folyamat, amely Eustache-ban és társaiban elvezet az említett benső állapothoz. A puszta eseménysor elmondásából is kitűnhetett, hogy ezt a benső, lelki folyamatot a dráma nem jeleníti meg, hiszen erre nem is képes. Az a tény, hogy a drámák teljes világa kizárólag dialógusokból épülhet föl, az emberek *között* megjelenő életjelenségeket teszi a drámákban ábrázolhatóvá és/ vagy megjeleníthetővé. Ezért minél inkább tisztán lelki és benső a folyamat, annál kevésbé ábrázolható vagy jeleníthető meg drámákban. Maga a benső folyamat ugyanis sohasem az emberek közötti viszonyokban zajlik le; itt legfeljebb a folyamat végeredménye jelenik meg. A lelki *folyamatok* ábrázolása epikus műformát igényel. Ezt a témát Kaiser drámájában is csak „kibeszélik", elmondják az alakok, méghozzá szükségszerűen valódi vagy dialógusoknak álcázott monológokban.

Hegedüs Géza vállalkozott arra, hogy győri Kisfaludy Színház számára szövegváltozatot készítsen, amelyet a műsorfüzet így rögzit: "*A calais-i polgárok avagy: Egy város becsülete.* Georg Kaiser drámai költeményét, annak forrásműve, Jean Froissart krónikája tekintetbevételével színpadi játékká átköltötte: Hegedüs Géza." A kérdés az, hogy drámaibb színpadi játékvilág jött-e létre. Ennek elemzésekor Kaiser drámáját nem lehet figyelmen kívül hagyni; Hegedüs Géza számára is kiindulópont volt.

Hegedüs Géza - ugyancsak a műsorfüzetben - Kaiser drámájához való viszonyáról azt nyilatkozta, hogy abból csak az ötletet tartotta meg: ha „hat ember helyett hét áll elő, egy visszaléphet, és akkor rögtön érdekellentét lesz közöttük. Ezt az ötletet megtartottam, a formát viszont eldobtam". Eltekintve attól, hogy Kaiser drámájában *a hét* jelentkezett között nincsen érdekellen-tét, még mást is megtartott: a sorshúzást és a döntés halogatását.

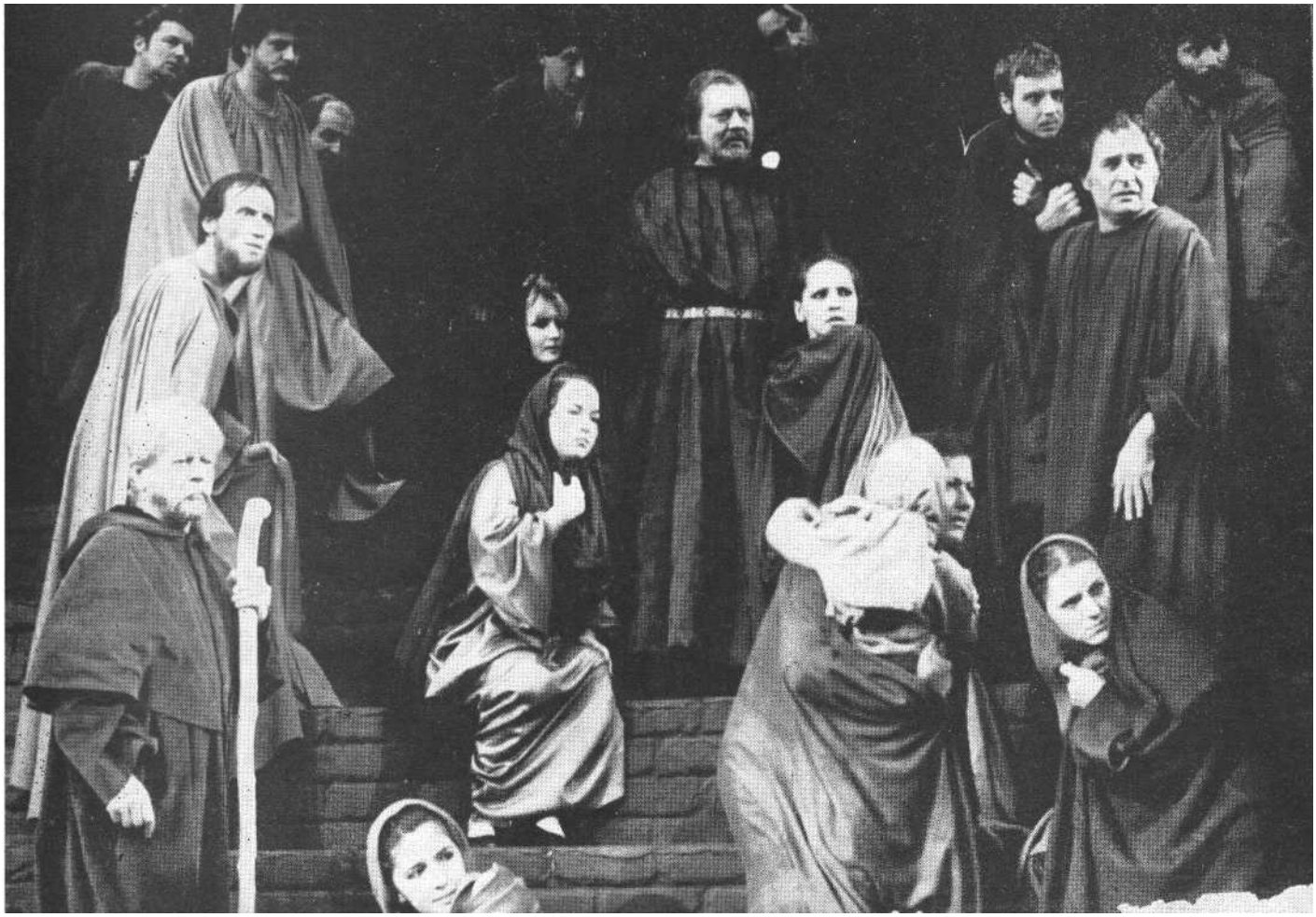
Kaisernél - miként láttuk - a sors-húzási Eustache rendezi, s azért rakat hét egyforma színű golyót az urnába, mert szerinte még egy éjszaka érlelődése szükséges ahhoz, hogy a benső folyamat elérkezzen a kívánt lelkiállapothoz. Hegedüs Géza viszont teljesen elhagyta Kaiser drámájának ezt az aspektusát; lévén, hogy nem is drámai így a téma.

Kétségtelen azonban, hogy Kaiser drámájának van egy másik aspektusa is. Mégpedig az, hogy abban a társadalmi helyzetben, amelyben az emberi teljesség már igen sok és más tartalmú szegmentumra hasadt szét, cl kell vagy el lehet érni, hogy egy jelentős cselekvés legalább pszichológiai értelmű teljességből fakadjon. Kétségtelen az is, hogy Kaiser rosszul nyúlt a témához, de Hegedüs Géza sajnos nemcsak a formát - talán a sok-sok monológot érti rajta - dobta el, hanem ezzel együtt a. témának ezt a nagyon fontos és a mai nézőnek igen sokat mondó aspektusát is. Kaiser drámája 1914-ben született. Igy feltehetjük a kérdést: a drámairodalomban az 1914-től napjainkig kifejlesztett különböző megoldásmódokat felhasználva nem lehetett volna-e a témának ezt az aspektusát drámailag adekvátan megírni

Ám azzal, hogy - joggal - elhagyta a lelkiállapot folyamatát mint témát, meg kellett változtatnia a sorshúzás okát és módját is, noha eredményét -- hogy tudniillik mindenki egyforma színű golyót *húz* -- meg kellett tartania. Enélkül el kellett volna hagynia Kaiser dámájának Ill. felvonását. Ebben a színpadi játékban, ahogyan a jelenet végén meg-tudjuk, a főbíró szabályszerű sorshúzást akar celebrálni: egy piros és hat kék golyót helyeztet az urnába; vagyis bent van az életet jelentő golyó is. Es mégis mindenki kéket húz. Ez úgy lehetséges, hogy Eustache „csal". Az asztalkára előzőleg elrejtett egy kék golyót, s ezt nem az urnából, hanem az asztalka rejtekhelyéről húzza ki. Mivel Eustache előtt is és utána is húznak, puszta véletlen, hogy senki nem húzza ki a pirosat. És ez a tény alapvetően töri meg a *dráma* logikáját. Ilyen véletlen az élet-ben természetesen lehetséges. A véletlennek a drámai világba való beépítése a maga életben is tapasztalható - módján és mivoltában csak akkor hiteles, ha az adott véletlen a drámai szükségszerűséget erősíti. Itt azonban erről nincs szó. Mert mi történik akkor, ha valaki mégis a piros golyót húzza? Ekkor Eustache öngyilkossága teljesen lehetet-lenné válik, vagy ő gyilkossá válik, hiszen saját öngyilkosságával azt a polgárt löki az angol bitó alá, aki véletlenül megmenekült, Hiszen mindenképpen hat polgárnak kell kimennie az angol táborba. Azzal a véletlennel, hogy senki nem húzza a piros golyót, Eustache önfeláldozása is csak esetleges lesz, és nem drámai szükségszerűségből következik be.

Ha ebben a drámai világszerűségben is csupa kék golyót helyeznének az urnába, meg kellene indokolni. A Kaiser drámájában levő ok itt nem szerepelhet, hiszen a lelki folyamat eldobása miatt senkinek sincs szüksége arra, hogy a döntés elhalasztódjon. Erre itt más okból sincs szükség, ám mégis megtörténik. Ennek következtében semmi funkciója nincs; legföljebb ennyi: az elhalasztás nélkül nincs III. felvonás.

Kaiser drámájában a II. felvonás az említett lelkiállapothoz vezető benső folyamat egyik etapját lenne hivatva bemutatni. Es ez hiába nem sikerülhet, mégis az kerül elénk, jóformán kizárólag monológokban, hogy kinek-kinek mi-ért nehéz meghalnia. Az egyiknek jelen-tős tervei vannak a jövőre nézve, a másiknak anyja szeretete, egy következő-nek felesége szerelme, gyerekei teszik nehézzé a halált stb. Hegedüs Géza ezeket a monológokat dialógusokká formálta, ami vitathatatlanul jobbá, eljátszhatóbbá teszi a műnek ezt a részét. Azonban még így sem váltak a színpadi



Jelenet A calais-i polgárok győri előadásából

játék szerves részévé. És éppen azért nem, mert a lelki folyamat helyett nem vezetett be olyan mozgásirányt, olyan erővonalat, amely a mű saját világának részeit egységesítené. Azok a dialógusok, amelyeknek tartalma a halál vállalása nehézségének, gyötrelmének okait nyilvánítja ki, nem épülnek drámai viszonyrendszerbe, s nincs semmi tétjük. Puszta lelki, érzelmi megnyilvánulások maradnak a dialógusokban is, a benső állapot kibeszélései. Vagyis ezek a dialógusok ugyanazon ok miatt nem válnak itt a mű saját világa szerves részévé, amiért a sorshúzás sem: egyik sem jelent viszonyváltozást, mert a sors-húzás éppúgy nem érinti itt drámailag a halálvállalás problémakörét - legfeljebb az élet empirikusságát tekintve érinti -, mint ahogy a halált nehézzé tevő okok egy kicsit sem rendítik meg a hét polgárt. Ez a viszonyváltozás-nélküliség Eustache tettét - hogy tudni-illik mindenképpen kék golyót akar húzni - egyedi esetté és csak pszichológiai üggyé minősíti.

Eustache Kaiser drámájában is Calais egyik leggazdagabb polgára. Nála a III. felvonásban említik ezt meglehetős ingerültséggel, akkor, amikor már mind a hat polgár megérkezett a főtérre, csak ő nem. Hegedüs Géza Eustache gazdagságát és az egyik, önként jelentkezett, de szegény polgárnak az ellentétét erősen megnövelte; pontosabban a szegény polgárnak Eustache iránti ellenszenvét. Ezért ellentétük csak az érzelmi megnyilvánulások szintjén jelenik meg, és csak a szegény polgár részéről. Tehát itt sincs valódi érdekellentét a szegény és a gazdag polgárok között. Hiszen sem Eustache gazdagságától, sem az ellene nagy indulatokat kinyilvánító szegény polgár ellenszenvétől nem függ semmi; nem ennek a polgárnak az indulata készteti Eustache-t az öngyilkosságra. Azért marad ez egyedi, egyszeri és pszichológiai kérdés, mert Eustache azt akar-ja bizonyítani, hogy ő, a gazdag polgár is becsületes és odaadó fia városuknak. Merőben empirikus és ezért társadalmilag nem általánosítható azon szövege, miszerint azért akar mindenképpen kék golyót húzni, *mert* ha a piros golyót húzza, senki nem hitte volna el, hogy ő, a gazdag polgár éppoly véletlenül húzta az életet mentő golyót, mint amilyen véletlenül húzta volna egy szegény polgár.

Mindezek természetesen azt a kérdést is feltétetik, van-e értelme ebben a szín-padi játékban, hogy hat helyett heten jelentkeznek a halálra; illetve: milyen drámai mozgásirányt hordoz az, miszerint az I. felvonás közepétől a III. közepéig az a kérdés, hogy ki marad életben. Nincs ugyanis olyan erővonal, amelybe a döntés elhalasztása mint tét vagy mint cél vagy mint lényeges ok beilleszkedne.

A műsorfüzetben Hegedüs Géza nyilatkozik saját munkájáról is. A témában három konfliktust fedezett fel: a polgár és a lovag ellentétét, a francia és az angol nemzeti érdekek ellentétét, valamint a polgár és polgár közötti érdekellentétet. Hogyan jelennek meg ezek a primér életben, illetve a történelemben érvényes és hiteles konfliktusok *a dráma saját világában?*

Az első - a lovag és a polgár ellentéte - már Kaiser művében megjelenik. És ott is, miként itt is a lovagi becsület és a munka eredményének védelme csak egészen rövid ideig tartó vitának a tárgya, amely Dugueslin lovag és Eustache között zajlik. A lovag az első fel-vonás közepe táján elhagyja a dráma világát, s ettől kezdve szóba sem kerül az általa képviselt lovagi becsület. A polgár és polgár közötti ellentét - ahogyan említettük - pedig egyáltalán nem érdek-ellentétként formálódik meg, csak érzel-mi megnyilvánulásokban. Az angol király ultimátumának kihirdetése után például az sem következik be, hogy a szegény polgárok a gazdagoktól várják az áldozatvállalást, illetve az sem - ugyancsak példaként -, hogy a gazdagok a szegényekre akarják ezt hárítani. Csak érzelmi síkon megnyilvánuló ellen-tét formálódik meg, ami semmiféle drámai akciót nem eredményez.

Hegedüs Géza egy a Kaiser drámájá-

ban nem található jelenetet hozzáírt színpadi játéka végéhez, amelyben a francia és az angol nemzeti érdekek ellentéte fogalmazódik meg. A hat polgár az angol király elé járul, aki megkegyelmez nekik. Meglehetősen hoszszú beszédben nyilvánítja ki, hogy az angolok és a franciák nem szeretik egy-mást., hogy a franciák nem szeretik az angol királyt. Mindazonáltal békében élhetnek a franciák - és ez a kegyelem oka -, ha tisztességesen dolgoznak, és fizetik a rájuk kirótt adót. Ő nem rombolja le a várost sem, mert szüksége van a calais-i polgárok által megtermelt ja-vakra éppúgy, mint adójukra.

Az angol király kegyelmének oka annak ellenére jobb és hitelesebb itt, mint Kaiser drámájában, hogy a francia és az angol nemzeti ellentét nem válik a színjáték világszerűségében az ábrázolás-megjelenítés tárgyává; s csak az angol király által elmondott szónoklatban nyilvánítódik ki. Az előző felvonásokban semmiféle formában nem jelent meg ez az ellentét; sem a polgárok benső világában, sem a döntés halogatásában. **A** király ultimátumában nem nemzeti érdekellentét, hanem a háborús bosszú-

jelenik meg. Ez a befejezés azért jobb mégis, mert az angol király kegyelme az angol nemzeti érdek kovetkezménye, s nem azé az esetlegességé, miszerint épp ezen az éjszakán született. meg az angol király gyermeke. Hegedüs Géza a calais-i polgárok számára - nem csak a hat számára - az angol király kegyelmét sorsténye zővé változtatta. Az ő változatában a polgárok halál előtti vívódása ugyanis nem sok hűhó semmiért, mint Kaisernél, ahol a kegyelem esetleges. Ebben a változatban a polgárok a kegyelemmel mint egy -- feltehetően - eleve elhatározott döntéssel találkoztak, amely - még ha nem tudtak is róla - már akkor és előre meghatározta sorsukat, amikor a halálvállalással kínlódtak. Ezért igazán csak sajnálhatjuk, hogy a befejezésnek ez a kitűnő tartalma nem hatja ár a mű saját világának egészét s ennek megszervezését. Minden igazi nagy drámát a vége határoz meg; az egész művet az a vég, amely a mű saját világa miném űségéből szervesen. következik. Ami nem jelenti azt, hogy pragmatikusan vagy konkrét tényeiben előre kell tudnunk-látnunk az adott befejezést Ez a vég itt a történelmi-társadalmi erővonalakból következik, s ezért hiteles, de nem a mű saját világszerűségéből, s ezért szervetlen.

Csiszár Imre rendezésében a színpadi látvány igen ritkán láthatóan gyönyörű, és szervesen illeszkedik a színjátékmű világába. Nagyon szépek Szakács Györgyi jelmezei és Székelv László díszlete. A díszlet egy sportstadion lelátóit tormázza; vagyis jóformán csak lépcsőkből és az előttük vagy közöttük levő térből áll. Csiszár Imre a calais-i tömegeket ezeken a lépcsőkön helyezte el; itt mozgatja-hullámoztatja őket, és jeleníttet meg velük különböző formációkat. \z emberi testekkel kialakított alakzatok, a végrehajtott mozdulatok és mozgások bizonyos értelemben stilizáltak; egyáltalán nem üresek, nem „torna- órák", és nem csak a szemnek szólnak. A rendező elsőrendű érdeme, hogy a tömegek mozgása, viselkedése, beállítása, artikulálatlan hangjai a főalakok lelki „tájait" vagy a mű problematikájának benső „környezetét" jelenítették meg. Rajtuk volt „lemérhető", pontosabban: látható az az érzelmi állapot vagy az azon érzelmek-indulatok-félelmek stb. kavargása, amely a fűhősök bensejét eltöltötte. Igy a tömegek szinte a „lélek kulisszái lettek Ezért mondható, hogy viselkedésük, mozgásuk rítusszerű.

rítus mindig valamilyen mitikus történetnek az eleven emberek által való eljátszása. ;A stilizáltság ebben az esetben nem pusztán annyit jelent, hogy elhagyják az egyeni és az épp most levő benső állapotból fakadó, tehát egyszeri-egyedi gesztusokat és egyéb mozgásokat, és megtartják a lényeget kifejezőket. A rítusban a mozgások: olyan jelentéseket hordoznak, amelyek rejtett, a szavak jelentésén túlmutató, láthatatlan dolgoknak a jelentései itt a lélek rezdüléseiéi

Csiszár Imre meg arra is módot talált, hogy ezek a testformációk Rodin híres szoborcsoportját asszociáltassák, illetve a modern szobrokra, például Brancusiéira emlékeztessenek. Mindezek következtében. az előadás igazi díszlete nem a Székely László által tervezett lépcsők, hanem a statisztéria. Mivel a főhősök és a művilág benső, láthatatlan tartalmait hordozták-jelenítették meg, és nem a calais-i polgárokat, természetesen új viszony jött létre a főszereplők-főalakok és a statisztéria között. Azt, hogy a tömeg lelki tájként funkcionálhasson, kitűnően szolgálta a stadionok lelátóit formázó lépcsősor. A színpad síkján, a statisztéria horizontális elhelyezkedésében ugyanezek a mozgások minden valószínűség szerint nem funkcionálhattak volna lelki tájként, benső környezet-

ként vagy akár a benső tartalmak látványbeli megjelenítőjeként.

Egy előadás elemzésében nem illő kitérni az előadás megszületésének kérdésére. Most azonban óhatatlanul meg kell említenünk azon gyanúnkat, hogy ennek a nagyszámú statisztának az ilyen bókéletes egységgé kovácsolása, az egyes statiszták mozgásának, viselkedésének ez az abszolút pontossá formálása és összhangba hozása végtelenül nehéz lehetett. De mindenképp megérte, hiszen ebben ;t rendezésben alapvetően más funkciót kaptak, s ez feltétlenül és valóban új ahhoz viszonyítva, hogy a statiszták - általában gyengén -- a „naturális" környezetet szokták képviselni.

A statisztéria alapvető jelentőségét, főszereplővé való előlépését jelzi az is, hogy a főalakok alakítói voltaképpen teljesen beléjük olvadtak. Pedig játékstílusuk merőben különböző. Majdnem mindegyikük igen erősen deklamált, ami a főalakok érzelmeit állandó izzásban, forrongásban levőnek mutatta; meglehetősen erős patetikussággal.

Ez pedig minden főszereplővel kapcsolatban felvet egy alapvető problémát. Éspedig annak az általános magatartásnak a kérdését, amellyel ma egy ügy érdekében vállalja valaki akár a halált is. Egy-egy alapvető vagy jelentős élethelyzetnek a konkrét hitele - például egy ügy érdekében vállalt halálé - a színházi előadásban általában azon múlik, hogy a színész meg tudja-e találni és művészileg fel tudja-e mutatni azt az általános magatartást, amely a színjáték korában hitelesen tartozik az adott karakterhez vagy élethelyzethez. Ezt a hitelt korántsem csak a szöveg tartalma biztosítja, az abban rejlő lelkiállapotok szóbeli megnyilvánítása, a kifejtett gondolatok stb. Ha ennyi elegendő lenne, a színész valóban csak interpretátor lenne. De minden karakternek és minden emberi alaphelyzetnek (például gyász, lelki összeomlás, szerelmi vallomás vagy akár egy ügy érdekében a halál vállalása), továbbá minden foglalkozásnak minden korban más és más általános, csak a testtel, ennek egészével és részleteivel kifejezendő magatartása van. Az írott szöveg sohasem lehet képes a valóságnak azon metakommunikációs, nem verbális szegmentumát magában hordozni, amely csak az élőbeszéd és testi jelenlét során léphet életbe, de akkor szükségképpen életbe is lép.

Mármost egészen bizonyos, hogy a XX. század nyolcvanas éveiben és

Orth Mihály, **Patassy** Tibor, Fekete Tibor, Hunyadkürti István, Tóth Tahi Máté, **Zágoni** Zsolt **és Blaskó Balázs a győri előadásban (Matusz Károly felvételei)**

Magyarországon az ügy érdekében vállalt önkéntes halálhoz mint alaphelyzethez tartozó testi magatartás semmiképp nem lehet hiteles akkor, ha az lobogó, hősi, pátoszbeli benső állapotot jelenít meg. Ez a pátoszbeliség annak a polgár-nak az alakjában jelenik meg legkirívóbban, akit Blaskó Balázs formái meg. Fekete Tibor Eustache-alakítását ez a hősi pátosz kevésbé jellemzi, de nehéz megmondani, milyen általános magatartást mutat fel. Ebben a színjátékvilágban halálvállalása leginkább gazdagságának a kompenzációja; illetve annak a bizonyítása, hogy a gazdag polgár is kész meghalni városáért. Ezek közül azonban egyiket sem metszi ki pregnánssá; alakjának magatartása kissé el-foszlik.

Az ügy érdekében történő halálvállalás kérdésköre szervesen vezet vissza Kaiser drámájához. Kaisernek abban tökéletesen igaza van, hogy a hősi fel-buzdulás pillanatának szédületében vagy mámorában elvégzett cselekvés nem az ember teljességéből, hanem szűk benső „területről" fakad. Kétségkívül vannak olyan történelmi-társadalmi helyzetek, amikor maga az élet szűkül le igenre és nemre, illetve vagy-vagyra. Ilyenek általában a szó szoros értelmében vett háborús vagy forradalmi helyzetek, vagy például a II. világháború ellen-állási mozgalmainak helyzetei. Ilyen esetben az emberi benső „beszűkülése" egy részre - amelyből az igen vagy a nem fakadhat - az általános külső helyzetet, annak lényegét jelentheti meg. Amikor azonban az élet alapdinamizmusaival összefüggésben több irányú, több minémiségű, többfajta igen és hasonlóan többféle nem is hiteles és érvényes, akkor az igen - mint a körülményekre, a helyzetre, a konkrét problémára adott válasz - nem lehet hiteles, ha hősi lobogásból, a pillanat mámorából születik meg, mert ez a benső le-szűkültségét jelzi, és az ilyen benső világ nincs analógiában a külső helyzet összetettségével. Ezért lesz *az* adott élet-helyzet ilyen magatartással való kifejezése hiteltelen.

Ha a színjátékmű saját világában az általános, külső helyzet le is szűkül vagy-vagyra, mint ennek a műnek a világszerűségében, de a néző körüli helyzet alapdinamizmusaival kapcsolatban - és ma ilyen bármily kicsi vagy nagy ügy - többféle igen és többféle nem lehet hiteles és érvényes : a szín-játékbeli alak magatartásának a megformálása a néző körüli helyzet ismérveiből indulhat ki. Hiszen a néző benső világára kell hatni, a nézőt kell a társadalmi haladás ügyeivel kapcsolatban állásfoglalásra vagy akár áldozatvállalásra késztetni. És ez nem következhet be akkor, ha az áldozatvállaláshoz illő magatartást mint hősi, lobogó, pátoszbeli magatartást avagy mint bárminek a kompenzációját mutatják be. És azért nem lehet ezekkel az áldozatvállaláshoz illő maga-tartást megjeleníteni, mert az egyik olyan leszűkült benső világot mutat, amely semmiképp nem analóg a mai valóság bonyolultságával, a másik pedig nem az igazi, vállalható út.

Vannak olyan előadások, amelyek a *közvetlen* érzékelésben, a nézőre tett közvetlen hatásában mást mutatnak, mint az elemzésben. Ez az előadás is sokkal jobb a közvetlen hatásában, mint amilyet az elemzés mutat. Elsősorban a tömegek megjelenítése és ennek látvány-beli aspektusa révén. Hiszen itt valóban gyönyörű, továbbá jelentéseket ki-tűnően hordozó és közvetítő a tömegek-nek mint „lelki tájnak" a megjelenítése-megformálása.

Georg Kaiser: A calais-i polgárok avagy: Egy város becsülete Győri Kisfaludy Színház)

Átköltötte: Hegedüs Géza. *Díszlet:* Székely László m. v. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Zene:* Darvas Ferenc. *Rendező:* Csiszár Imre m. v.

Szereplők: Rupnik Károly, Áts Gyula, Györgyfalvai Péter, Fekete Tibor, Patassy Tibor, Hunyadkürti István m. v., Tóth Tahi Máté, Blaskó Balázs m. v., Zágoni Zsolt, Orth Mihály, Perédy László, Kiss Bazsa, Karancz Katalin, Paláncz Ferenc, Simon Kázmér, Szikra József.

P. M. P.

Imitáció és illusztráció

A Tom Jones Kaposvárott

Bizonyára sokan vannak, akiknek Tom Jonesról a hatvanas évek „dilajlázó" táncdalénekese jut eszükbe, de itt most egy másik Tom Jonesról, a XVIII. században élt Henry Fielding regény-alakjáról lesz szó.

Regényalakról és nem drámai hősről, noha Fielding az írói pályát színházi emberként kezdte. Első darabját 1728-ban, huszonegy éves korában mutatták be, ez volt a *Serelem több álarcban* című komédia, amit még húsz-egynéhány színjáték követett. Mindez alig tíz év alatt; az 1737-es cenzúratörvény ugyanis véget vetett Fielding drámaírói pályájának, mely addig kizárólag társadalombíráló szatírákból, az elitirodalom paródiáiból, kortárs művek imitációiból állt. Eddigre azonban már kialakult írói világának számos jellemzője: „komikus-ironikus látásmódja, társadalomszemlélete és ízlésvilága. De más, közvetlenebb formában is továbbviszi a színpadon tanultakat: komédiáinak »dramaturgiája«, szereposztása, témái, fordulatai, gondolatai rendre visszatérnek regényeiben . (Takács Ferenc.) Ez a visszatérés majd az életmű utóéletében is felbukkan: nagy-regényeinek színpadi adaptációiban.

De a *Tom Jones* adaptációi közül talán a legjobban ismert Tony Richardson 1963-as filmje. Erről írta 1966-ban B. Nagy László, hogy „Tony Richardson a XVIII. századba fúrt vissza az elrejtett életerőért. És elragadó eredménnyel. A *Tom Jones* című Fielding-regény filmváltozata csupa öröm a nézőnek: bohóságban, pajkosságban, önfeledtségben egyen-értékű az eredetivel, sőt hadd hívjam ki az irodalomtörténészek haragját: sűrítettebb és élvezetesebb is . . . Nem az a csoda, hogy a főhős mindezt bírja kard-dal, karral, tüdővel és férfiszerszámmal, hanem hogy az alkotók, a kitűnő színészek se fáradnak el a mulatságban". Ez a tömören megfogalmazott lelkesültség a Gazdag Gyula rendezte kaposvári előadásról is elmondható. De tartsunk rendet! Előbb a regényről.

A körülbelül ezeroldalas mű, a *Tom Jones, a talált gyerek története* Somerset-shire-ben kezdődik, ahol a jó szándékú,

megértő Allworthy uraság egy londoni útjáról hazatérve egy fiúgyermeket talál a hálószobájában. Tomot Allworthy épp-úgy a saját fiaként neveli, mint halála után sógorának, Blifil kapitánynak a fiát. A regény első harmada panorámát nyújt az angol társadalom különböző típusairól, a Tom környezetében elő-forduló különféle emberekről, és ez a rész készíti elő azt a sajátos szerepet, amit Tomnak a mű későbbi részeiben be kell töltenie. A különböző nőtípusokat épp-úgy megtaláljuk itt (a lelki szerelmet kép-viselő Sophie Western és a testi szerelembe Tomot beavató Molly alakjában), mint az ideologikum apostolait (Thwackum tiszteletes és Square filozófus képében). Tom negatív ellenpólusát Blifil úrfi képviseli, akinek mindvégig az a szerepe, hogy az ő árnyéka előtt Tom minél fényesebben csillogjon.

Amikor Somersetshire óvó közegéből kilépve megkezdődik Tom „országúti odisszeája", a szerző az epizódszereplők betéttörténeteivel szórakoztatja az olvasót - és Tomot, aki itt ezeken a figyel-meztető történeteken is nevelődik. Ezek az epizódok életút-alternatívákat kínál-nak Tomnak, s mindegyiknek az a mű-beli funkciója, hogy a főhős saját sorsát példázó vagy azt ellentételező léthelyzetekkel erősítsék Tom saját identitását. A felsejlő alternatívák azonban csak el-vonulnak az ifjú szeme előtt, de nem válnak valósággá: bár igen közel kerül ahhoz, hogy katona vagy - a regény vége felé - matróz legyen, mégsem lesz azzá. Hűséges „szolgája", Partridge iskolamester (majd orvos-borbély) kíséretében mindvégig megmarad kívül-állónak. Születésétől, homályban tartott származásától kezdődően azt lát-hatjuk, hogy nem integrálódik a társa-dalomba: eredendő jósága társadalmon kívüliséget biztosít neki. „Ön túlságosan is jó. Nem erre a világra való" - mondja neki a mű végén az egyik szereplő.

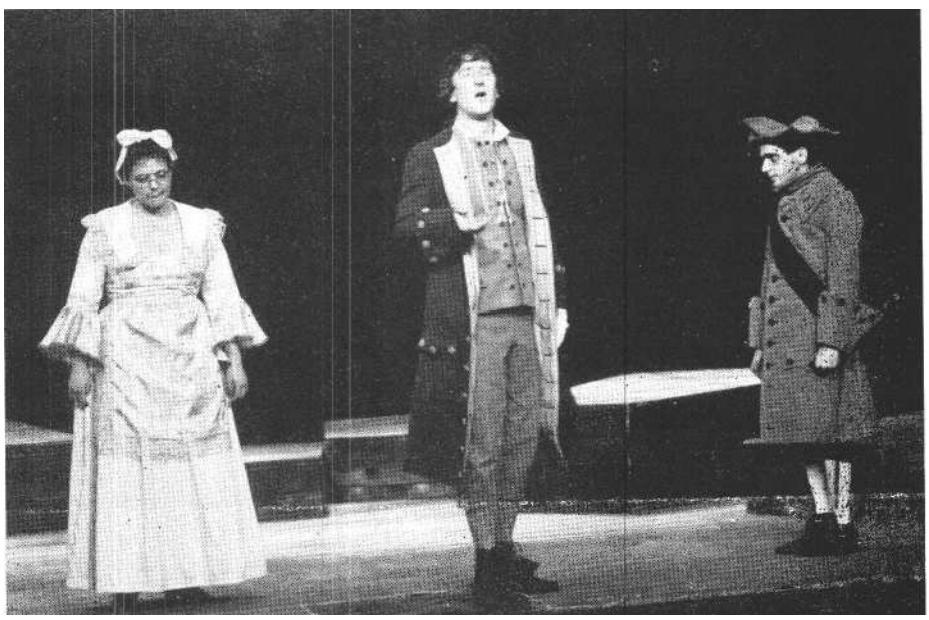
A mű utolsó harmadában (a XIII. könyvtől) London a helyszín, ahova Tom Sophie-t keresve érkezik. Itt ismerkedik meg Lady Bellastonnal, aki-nél a társadalmi ranglétra - számára el-érhető - legmagasabb fokára jut el: a szalonok világáig. Ebben a részben fordul a sorsa már-már tragikusra, amikor Fitzpatrick párbajban való megsebesítése (és annak halálhíre) miatt siralom-házba kerül. Am a csoda segít, s az igazságosztó író elrendezi az eddig csak bonyolított szálakat: Blifil pórul jár, Tom és Sophie egymáséi lesznek - miután fény derült Tom középosztálybeli származására.

David Rogers Kaposváron játszott adaptációja a regény hármas szerkezeti egységére építi fel az egyes felvonásokat. A vidék-országút-város menetben még szembeötlőbbek a regény dramaturgiailag megkomponált jelenetei. „A *Tom Jones* ugyanis színpadon játszódik: komédiából - különösen a restaurációs komédia különféle típusaiból - átemelt fordulatok, kellékek szervezik regénnyé az életanyagot .. Véletlen találkozások, elegáns helycserék, fatális és szerencsés elkerülések, félreértések, összetévesztések és lelepleződések, elveszett és megtalált személyek és tárgyak masinériája viszi előre a *Tom Jones* cselekményét, megállíthatatlanul, akár egy Moliere-komédiát (Takács Ferenc.) A rogersi szín-játékban felléptetett narrátor (Partridge) ugyancsak Fielding-alak: komédiáiban jelen van az elbeszélő, az ironikus narrátor, kommentátor (akinek szerepét a regényben is megtartja). Más kérdés, hogy az adaptációban a narrátor - - mi-után egy időre eltűnik - maga is bele-olvad a szereplők tömegébe, ám funkciója mégsem tűnik el teljesen, mivel az előadás kezdetének ironikus-távolságtartó hangütését a produkció további részében más-más szereplők, a színpadi segédszemélyzet, illetve a rendezés egésze viszi tovább.

Gazdag Gyula rendezése nagyszerű előadással gazdagította a kaposvári repertoárt. Nem kívánok párhuzamokat keresni, de emlékeimben ez az előadás műfajában és megvalósításában is - a *Candide-ot* idézi. Ez a *Tom* Jones-bemutató színházi alapelveiben, nézetem szerint, az imitáció és illusztráció elvére épül. Ezek az elvek több szinten szervezik az előadást. Először is - az imitáció és illusztráció legnyilvánvalóbb jeleként - a színészi játékban nem átélt szerepeket és helyzeteket, hanem felmutatott, demonstrált *példákat* láthatunk. Ez az illusztratív játékmód a - stílusból már eleve következő - távolságtartást tovább növeli, és egy túlzó, karikírozó: ironizáló eltávolítást alkalmaz. Ez a második jegyként említett ironizáltság azonban nemcsak az egyes színészi alakításokat hatja át, hanem az előadás egészét is. Ezt példázzák - többek között - a rendezés által kiemelt olyan ismétlődések, ahol a helyzet, színpadkép, gesztus stb. ismétlődése szándékoltan eltorzított, csúsztatott formában történik meg. Utoljára említem, de elsőként ötlik szembe az a rendezői megoldás, hogy a kellékek túlnyomó részét (általában a teret tagoló, megformáló vagy azt be-népesítő tárgyakat) emberek helyettesítik. Az ajtók, székek, asztalok, kapuk, szobrok, erdő stb. megjelenítői szín-játszók, akik e tárgyakat ugyancsak imitálják, és ezt ugyanazzal az iróniával teszik, mint a szerepek eljátszói.

Amikor a függöny szétnyílik, a szereplők összkara elénekli az angol himnuszt. A *God Save The King* adja *az* előadás keretét: a nyitó tabló alatt egy fiatal pár a színpad előterébe szökken, és szenvedélyes csókolózásba kezd. A produkció végén - a finálében - ugyanez

David Rogers: Tom Jones (kaposvári Csiky Gergely Színház). Lázár Kati (Bridget), Helyey László (Partridge) és Dunai Károly (Blifil)



Tóth Eleonóra (Honour) és Csákányi Eszter (Sophie) a Tom Jonesban

a pár az immár üres színpad mélyén csókolja egymást ugyanezzel a hévvel. A szerelem, az életerő ugyanazzal a tisztasággal jelenik meg itt, mint Fielding regényében, s ez a - Tom Joneshoz kötődő - naiv ártatlanság a regény és az előadás ironikussága mellett is mindvégig hangsúlyozottan megmarad.

A tér üres: a színpadot fekete drapéria szegélyezi, a zsinórpadlásról két - tetőt jelző - létraszerű szerkezet függ alá. Ezek a talajjal párhuzamosan felfüggesz-tett rácsok az egyes jelenetekben más-más tértagolásra utalnak: van, amikor háztetőt formálnak, máskor a fogadó terét fedik, vagy éppen Tom tömlöcét jelzik. A színpadon ezen kívül egy fél-körívben elhelyezett dobogósor látható: trapéz alakú „ládák" ezek, a nézőtér felé enyhén lejtenek, és ugyancsak több-féle funkciót töltenek be. A haldokló-nak vélt Allworthyt egy ilyen ládán hozzák be (ami így félig ágyat, félig ravatalt jelöl), a második felvonás fogadóbeli jelenetében a szobák jelzését is egy-egy ilyen dobogó biztosítja. A tér makrotagolását tehát ez a néhány elem: a tetőt és a padlót részekre bontó díszletelem biztosítja (Donáth Péter és Gazdag Gyula közös munkája).

Az előadás kezdetén a narrátorként fellépő Partridge mutatja be a szereplőket, az alaphelyzetet, s ekkor még úgy tűnik, ő fogja a fieldingi távolságtartást megvalósítani a színpadon. Ám már az első jelenetekben olyan meglepetések érik a nézőt, amelyek nem a mesélő, hanem a világ iróniájára mutatnak rá. Ez legnyilvánvalóbban az illusztratív színészi játékban figyelhető meg: például az Allworthy uraságot megformáló Jordán Tamás e jóságos, emberséges alakot mindjárt idézőjelbe teszi akkor, amikor a meglelt kisfiút kézbe veszi, és gügyén gügyörészni kezd hozzá. (Az már újabb rendezői játék a paradoxonokkal, hogy a játék babával illusztrált gyerek láthatóan lepisili őt.) A narrátor és a színjáték kapcsolatában különösen komikusak azok a helyzetek, amikor a Helyey László játszotta Partridge elmond egy jellemzőt vagy egy eseményt, majd ezt a színész a játékban demonstrálja. Ilyen például az első felvonásban Blifil kapitány jellemzése, s ennek illusztrációja Dunai Károly alakításában, később pedig Blifil szélütéses agóniájának elbeszélése -- s ennek karikírozott (fintorokkal, fejmozgással stb. történő) megjelenítése.

Ezek a szerepeltávolítások, azonosulás nélküli szerep „prezentálások" azonban nem egyneműek, s nem is kizárólagosak. Kiváló megoldással a színészek és a rendező olyan kettős kötést alakítanak ki a prezentált világgal, ami a néző-ben is kettős élményhez vezet: átélhető, de nem involváló élményben van részünk. Ez a kettős jelleg igen kidolgozottan mutatkozik meg az - elsősorban tárgyakat megjelenítő - színpadi „segéd-személyzet" alakításaiban. Ezek a hát-téralakok ugyanis nem objektumokként vesznek részt a jelenetekben, hanem „tárgyként" is szubjektumok maradnak: kinyilvánítják a játék homlokterében zajló történésekhez való egyéni viszonyukat, érzelmeikkel is részesei a jeleneteknek, nemcsak fizikumukkal. Ez különösen jól látható a különféle ajtó-megformálásokban. Először is nincs két egyforma beállítású ajtó - más-más testtartással, más-más mozdulatokkal, más-más kísérő hangokkal (nyikorgás, csapódás, lengés stb.) jelzik az egyes nyílászárókat. Másodszor, az egyes jelenetekben eltérő módon, de mindig involválódva nyilvánítják ki érzelmeiket: van, amikor Westernt akadályozzák a közlekedésben, máskor szinte önként tárulnak ki Sophie előtt, ismét máskor szerelmesen vagy dühösen sóhajtanak, és így tovább. Amikor Lady Bellaston szalonjában az asszony beleül egy - férfi színész formálta - „karosszékbe", az elsősorban nem székként, hanem férfi-ként viselkedik: a nő nyakába hajol, már-már átöleli.

Ezek az ötletek is mutatják, hogy az egész *Tom Jones-előadás* igen eltérő minőségű, különböző típusú humorforrásokra épít. Ez a sokszínűség (amit már a szerepeltávolítások kapcsán is említettem) esztétikai csemegévé teszi a produkciót. Itt megtalálható a kabarétréfa (mint például a spanyolfalnak „ollé!" felkiáltással és dobbantással való „meg-jelenítése"), a némileg vaskosabb humor (gondoljunk csak Sophie kis meleg, puha muffjára), az egészen finom, apró

jelzésekre szorítkozó mosolyfakasztó megvalósítások (Helyey legtöbb színészi megoldása), az abszurd felé mutató komikum (az agonizáló Allworthy lezötykölése a dobogó földre helyezése közben, hogy majdnem lecsúszik az ágyról"), a játékos megoldások (az ingaóra: a két ökle között a fejét ingató és nyelvével csettintgető Karácsony Tamás), drámai helyzetek visszaköszönése komikus szituációban („országomat egy lóért"), vagy olyan viccnek szánt betoldások, mint a kis termetű Dunai Károly ajkáról elhangzó „nincs kis szerep, csak. kis színész" mondat.

Az ötletről ötletre, gagről gagre, poénról poénra épülő kaposvári produkció azok közé az előadások közé tartozik, amelyeket nem lehet elég sokszor megnézni: az ötleteknek ez a. kimeríthetetlen kavalkádja egy ilyen előadásszemlében csak épp hogy jelezhető. Persze az előadás nemcsak „viccelődésből" áll. *A* Tom *Jones* -- a vele közel egy időben keletkezett *Candide-hoz* hasonlóan - a fejlődésregény, a nevelődési regény elő-futára. A társadalomkritikai él igen erő-sen jelen van benne, még ha Fielding iróniája itt-ott el is fedi ezt. Éppígy Gazdag Gyula sem tünteti cl e humor-özönben a mű társadalombíráló vonatkozásait, de ebben a rendezésében ez sokkal visszafogottabban *van* jelen, mint az 1978-as *Candide-ban.* Ott és akkor az idillbe kifutó történetet (amikor a szereplők. végül egymásra. és a munkára találtak, és elénekelték a finálét) az elő-adás egy mozdulattal „kifordította": a végső tabló alatt ugyanis összeesett az egyik szereplő, s a fölé hajoló narrátor tárgyilagosan megállapította: „A pestis ..." A Tom *Jones* happy endingjét nem árnyékolja be semmi: az egymásra találó Tom és Sophie itt háborítatlanul énekelheti az összes szereplővel együtt: *God Save The King.* Ez a befejezés is remek, semmivel sem jobb vagy rosszabb, mint annak a hét évvel ezelőtti előadásnak a befejezése. Mindössze más. Mássága azonban szimptomatikus. Eb-ben az írásban is azért áll a meg*formáltság* a középpontban, azért a megvalósítás hogyanjáról szólok elsődlegesen (és nem a közölt tartalomról), mert ebben *a* .Tom Jones-előadásban jóval erősebbnek érzem a színház-immanens esztétikai vonatkozásokat, mint a társadalmi, illetve valóságreferenciákat.

„Íme, a színház!" - mondhatjuk a kaposvári Tom Jones-ról. Ennek a. színháznak szerves tartozéka a zene, ami az előadás többi összetevőjéhez hasonlóan különböző módokon és funkciókban van jelen. A himnikus kezdés és zárás között elhangzik a *London's Burning*

természetesen kánonként -, de nem hiányzik a ,„könnyű műfaj" sem a repertoárból. Karácsony Tamás szaxofonon, Serf Egyed (T[h]wackum tiszteletesként) tubán játszik, de a triangulum éppúgy jelen. van itt, mint a két zenei vezető - Hevesi András és Fuchs László swinges(?) zongorajátéka. A muzsika is -. legalább -. kettős természetű: jelen van benne a. pátosz, a tisztaság *(az* intonáció éppúgy, mint a szellemé), de nem nélkülözi a musicales betétszámokban a parodisztikus jelleget sem. Miként ez az „idézőjelbe tétel" figyelhető meg a táncjelenetekben is (koreográfus Gessler György), ahol általában jól ismert, gyakran. látható lépéseket, mozdulatokat láthatunk, de a megvalósítás mégis döntően humoros.

A látványvilág egyik összetevőjéről a díszletről - már korábban szóltam. A Szakács Györgyi tervezte jelmezek az elvont, jelzésszerű díszletelemeket formai és színbeli gazdagsággal ellenpontozzák. Itt a XVIII. századi Anglia ruhatára jelenik meg előttünk, s az egyes kosztümök színe és szabása viselőjük jellembeli (és persze társadalombeli) tulajdonságairól árulkodik. Blifil úrfi sötét lelkét a sötétbarna zubbony mutatja, Sophie kisasszony ártatlanságát a könnyű anyagból készült rózsaszínű ruha, Mrs. Wa[t]ers ledérségét az élénkpiros, és így tovább. A segédszemélyzet egyforma ruhát visel: a lányok bő szoknyát és blúzt, a fiúk térdnadrágot és inget, mellényt. Ezeknek uralkodó színe a fehér, ami a színpadot övező fekete drapériával alkot kontrasztot. Kitűnőek a maszkok is, amik újra karikíroznak: a parókák (az ír Fitzpatrick égnek meredő vörös frizurája; Square zárt, tömör, Allworthy lágy és hullámos parókája), Miss Western hatalmas műszempillái, Blifil ugyancsak hatalmas szemölcse.

A kaposvári társulat ebben az előadásban ismét mesteriskolát mutat be színészi tudásból, mozgáskultúrából, ének-lésből, pantomimból. A vezető színészektől a segédszínészekig mindenki hal-

Csákányi Eszter (Sophie), Tóth Eleonóra (Honour) és Spindler Béla (Tom) a kaposvári előadásban (Fábián József felvételei)

latlan koncentráltsággal, de egyben felszabadultan és élvezettel is játszik. Az ajtók, baldachinok, paravánok megformálói éppúgy minden idegszálukkal beleköt̋ődnek az előadás szövetébe, mint a regényalakokat eljátszó színészek, akik közül sokan több szerepben is fellép-nek. A főszerepek közül egyet-egyet játszik Spindler Béla (Tom Jones), Csákányi Eszter (Sophie), Jordán Tamás (Allworthy), Molnár Piroska (Miss Western) és Mr. Western alakjában - a bemutatón - Hunyadkürti György. Helyey László már tulajdonképpen kettős szerepben lép elénk: kezdetben narrátor, és csak később jelenik meg ténylegesen is Partridge-ként. Ezekben az alakításokban tökéletesen megmutatkozik az előadás szervezőelveként leírt imitációs és illusztrációs jelleg. A fő-szerepeket alakító színészek ugyanis a megformált jellemeket igen finoman el-távolítják, enyhén elrajzolják, és ezáltal halvány ironikus aurát vonnak a szerepük köré. A több szerepben fellépő színészek: Lázár Kati (Bridget, a foga-dós, Lady Bellaston), Pogány Judit (aki egy személyt formál meg, de két lét-helyzetben: Jenny és Mrs. Waters), Dunai Károly (Blifil kapitány és fia), Gőz István (Square, Fitzpatrick), Cserna Csaba (orvos, útonálló, rendőr), vala-mint a mellékszereplők is a karakterformálás eszközeivel élnek. Néhány jelzéssel mutatják meg az alak fő jellemvonását, és alapvetően karikírozva jelenítik meg szerepeiket. A szerepformálások legalább annyira sokszínűek, mint az elő-adás *zenei,* látványbeli világa, ahol a szteppeléstől a keringőig, a bölcs mosolytól a bohóctréfáig minden megtalál-ható, egy egységes rendezői szemlélettől meghatározott homogén, minden részletében kidolgozott színházi kompozíció világán belül.

David Rogers: Tom Jones (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Révész Mária. *Díszlet:* Donáth Péter, Gazdag Gyula. *Szcenika:* Hernesz János. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Koreográfia:* Gessler György. *Pantomim:* Gőz István. *Rendező:* Gazdag Gyula m. v.

Szereplők: Helyey László, Lázár Kati, Jordán Tamás, Vizsnyiczai Erzsébet, Kristóf Kata, Pogány Judit, Dunai Károly, Spindler Béla, Serf Egyed, Gőz István, Hunyadkürti György, Csákányi Eszter, Molnár Piroska, Tóth Eleonóra, Tóth Béla, Cserna Csaba, Rácz Kati, Nagy Adrienne, Mészáros Károly, Cselényi Nóra, Gangli Edit, Herpai Rita, Lukács Csilla, Szabó Beáta, Gayer Róbert, Kisvárday Gyula, Karácsony Tamás, Kósa Béla, Tóth Géza, Németh Judit, Guttin András.

MOLNÁR ANDREA

Semmi sincs úgy, ahogy van

A Vízkereszt
a Madách Színházban

A szín azúrkék, a határok a végtelenbe tágulnak. A bodros, fehér bárányfelhők között nesztelenül nyílnak-csukódnak egy nagy ajtó szárnyai. Jobbról rózsa-szín fény pásztáz, balról kék, akárha a mesebeli Tündérországban volnánk. A játék könnyű, puha fényben zajlik, a tér és idő változásait omlatagon libbenő, színes leplek jelzik. Sejtelmes, finom dallamok szólalnak meg a fontos pillanatokban. Távolból küldött üzenet-ként lebeg ez a zene.

Honnan jön az üzenet? Talán a Gondviselést vagy az Örökkévalóságot hivatott jelképezni, miközben tündérvilág-kulisszákat varázsol körénk és a víg-játék köré?

Az illúziókeltés eszközei egyrészt olyan hatásosak, másrészt olyan direktek és közhelyszerűek, hogy szinte már zavarba hoznak. Csupán ügyesek, és csupán gyönyörködteni akarnak-e, avagy cinkos fintort rejtve önnön jelentésük ellenkezőjére figyelmeztetnek?

A bolond - ez a Shakespeare-nél mindig oly fontos figura - itt, darabbeli szerepét is kibővítve, ki-kilép a játékból, és afféle játékmesterként nyitja és zárja az előadást. Bár összekacsint a közönséggel is, nem velünk keresi a kapcsolatot, hiszen belül marad a fény és hang szőtte tündéri kulisszákon. A bohóc nemcsak közönséges szereplője a vígjátéknak, hanem egyszersmind a Gondviselés amolyan titkos ügynöke is ő. Ha dalba kezd, megszólalnak az éteri harmóniák. Elég, ha megfújja fuvoláját, és a távolból máris felcsendül a titokzatos dallam. Máskor meg csak három üvegpoháron kell kikocogtatnia, hogy feleletet kapjon. A rejtelmes dallam az-tán a vígjáték leglíraibb pillanataiban is előkúszik, hogy figyelmeztessen: vigyázat, többről van ám itt szó, mint amit látunk!

„Semmi sincs úgy, ahogy van", ez a bohóc véleménye a történetről. Vízk*ereszt vagy amit akartok !*

Egy szép hölgy elutasítja a hozzá méltó férfi szerelmét, mert bár minden, küllem és kellem, pénz és rang megvan a boldogsághoz, hiányzik a szerelem.

Viszont ugyanez a hölgy első látásra beleszeret egy fiúruhába öltözött leányba, aki meg az ő udvarlójáért esedezik. Amíg az álruhát le nem veti, a helyzet mindhármuk számára reménytelen. Közben előkerül ez álruhás leány ikertestvére, aki valójában fiú. Mindenki összekeveri őket, s a fiú végül már maga sem tudja, hogy azonos-e önmagával. Egy szép hölgy a karjaiba omlik, mások karddal támadnak rá. Már-már végzetessé válnak a tévedések, de aztán minden ki-derül. Az ikertestvérek boldogan ismerik fel egymást; a fiú immár a hölgyé, a leány pedig, levetve álruháját, a hölgy eddigi udvarlójáé lehet. Happy end!

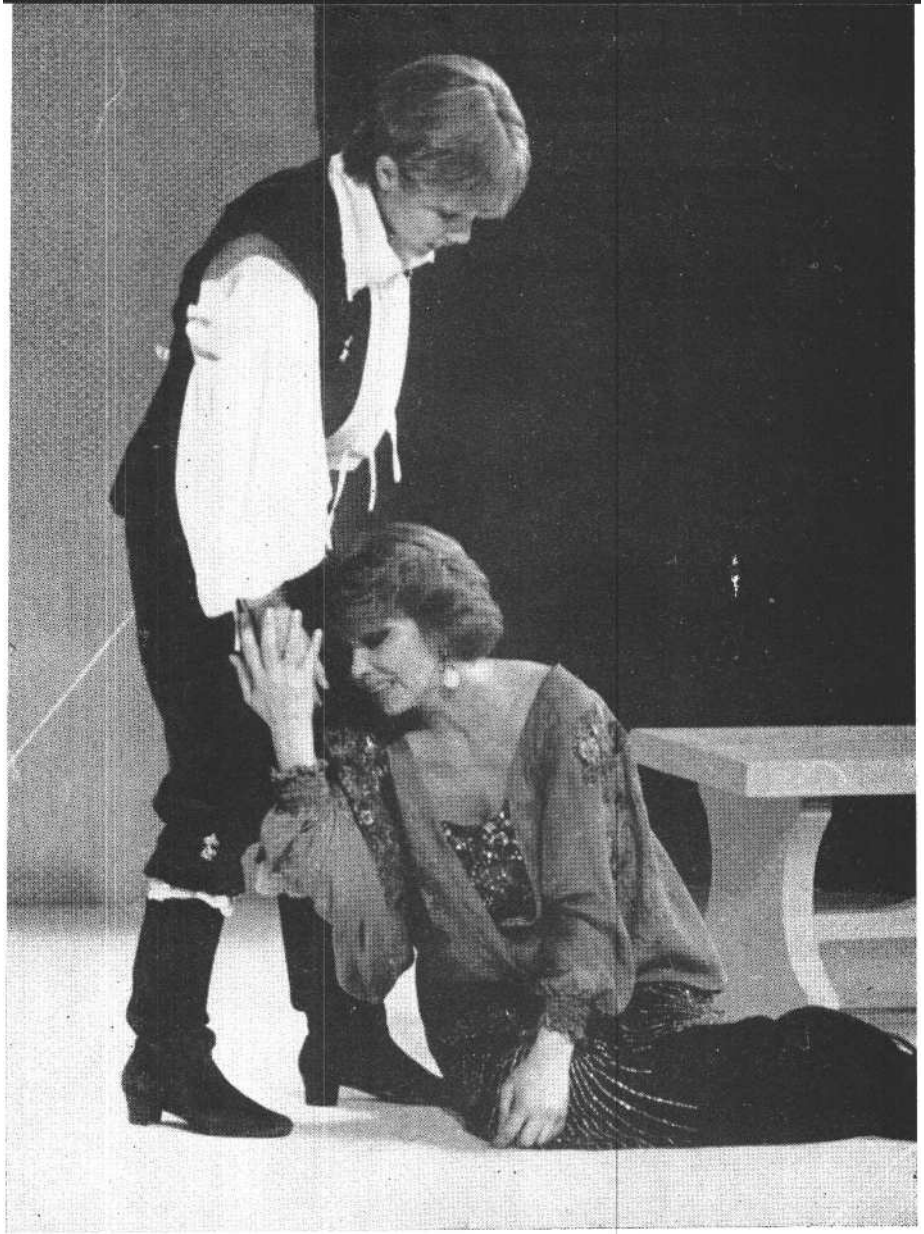
Shakespeare egy olasz komédiából *(Gl'Ingannati - A becsapottak)* és a belőle Barnaby Riche által írott angol prózai feldolgozásból merítette az Olivia-Viola-Orsino-Sebastiano-féle szerelmi történetet, és önálló leleményével, Tóbiások vidám kompániájának rajzával és Malvolio megcsúfolásának történetével formálta új vígjátékká.

A fiúnak öltözött leány körüli szerel-mi bonyodalmak, a szerepcserék és személytévesztések már a forrásokban is hordoznak filozofikus és morális utalásokat: a szerelemben való tévelygés általában az egész élet kiszámíthatatlanságára is figyelmeztet. Shakespeare több darabjában (a *Tévedések* vígjátékában, *A két veronai nemesben, A felsült szerel*mesekben, *a Szentivánéji álomban, a Sok hűhó* semmiértben vagy az *Ahogy tetszik*-ben) ez a motívum szolgál egyrészt bohózati szituációk alapjául, másrészt bölcseleti és költői gondolatok serkentőjéül.

A Vízkeresztben a tévedések szálai túlindáznak a szerelmi bonyodalmakon, és átszövik a darab majd minden helyzetét. A szereplők nemcsak érzelmeik-ben tévelyegnek, hanem önmaguk értékelésében, helyzeteik megítélésében is. Nemes Böffen Tóbiás, Keszeg Andor, Fabiano, Mária és Malvolio felvonultatása a történet lírai vonulatának érzelmességét ellenpontozza komikus hatásokkal, és kiszélesíti a környezetrajz, a jellemábrázolás lehetőségeit. A *Vízkereszt* különleges harmóniája komikus hatások, irónia és bölcselkedő líra keveredéséből jön létre.

A tévedések happy enddé olvadnak ugyan, de a megoldás felemás. A bohóc melankolikus dala a „vidám befejezés" hangulatától elütő, meghökkentő hatást kelt. A konklúzió: tragikus fintor.

Malvolio szerepének az értelmezése



Shakespeare: Vízkereszt (Madách Színház). Piros Ildikó (Viola) és Almási Éva (Olivia)

nagyban közrejátszik az egész darab hangulatának kialakításában. Mivel Malvoliónak összekötő szerepe van a két cselekménnyszál között, bohózat és líra egyensúlyát is befolyásolja a vígjáték egészének szintjén. Malvolio egyrészt Olivia grófnő udvarmestere, másrészt Tóbiásék tréfáinak célpontja. Sorsát nyomon követve a darabban nehéz eldönteni, hogy sírjunk-e vagy nevessünk. Olivia, a szép és fiatal grófnő apja és fivére halála után hétévi gyászt fogad, elzárkózást a szerelem és a társasági élet örömei elől. Például azért, mert meg-veti és unja már a kiüresedett konvenciókat, és ez jó ürügy a kívülállásra. Vagy azért, mert ez most egy új szerep, amelyben kipróbálja magát, amellyel eredetiségét, büszkeségét legyezgeti. Lehet, hogy ez érdekesebbnek tűnik fel, mint a környezete nyújtotta lehetőségek, Orsino udvarlása. De tehet ilyen fogadalmat tiszta szívből, apja és fivére iránti kegyeletből is. Bármiért teszi is, ő maga hisz benne, és megpróbál érvényt szerezni neki. Ha ideig-óráig is, de addig komolyan. Gyászruhát ölt, bezáratja kapuit, nem fogad senkit, elküldi a herceg követeit is. Malvoliónak fontos szerep jut az új programban, hiszen ő az az ember, akinek erkölcsi elvei, modora, viselkedése jól illik egy gyászoló hölgy mellé. És Malvolio komolyan veszi tisztét; a rend, fegyelem és tekintély őre ő. Fontosságának teljes tudatában jár-kel, ítélkezik. Annyira azonosul feladatával, hogy szinte ki se látszik belőle, és kezdi azt hinni, körülötte forog a világ. Úgy érzi, szerelmes a grófnőbe, pedig csak azokba a szigorú erkölcsi elvekbe szerelmes, melyekből álmaiban felépíti a tekintély, a rend tökéletes világát, a középpontban saját magával.

Az a szigorú és unalmas világ, amelyről Malvolio ábrándozik, szerencsére nem valósulhat meg sem az életben, sem a darabban. Shakespeare már a fel-ütésben sejteti, hogy sok minden történhet még, csak épp a túlzó fogadalom nem fog teljesülni.

Az előadás olyannak mutatja Oliviát, mint aki maga sem hisz fogadalmában, bármiért tette is. Almási Éva karaktere teljesen rátelepszik a szerepre, érett, buja, bölcs szépasszonnyá változtatja Olíviát. Ez az Olivia mintha csak a számára érdektelen Orsino elől menekül-ne, akit sehogy sem tud szeretni, és ezért haragját és megvetését a szerelemre általában is kiterjeszti. Unatkozik, ingerült, és rettentően sajnálja magát. Mindezt mélységes önirónával és undorral. Az iróniából jut környezetének is, mindenekelőtt Malvoliónak.

Egy ilyen Olivia mellett Malvolio figurája is áthangolódik. Attól, hogy Malvolio a grófnő számára nem olyan fontos ember, mint a darab másféle olvasatában lehetne, a hangsúly áttevődik az alak komikus tulajdonságaira és negatív jellemvonásaira. A Madách Színházban Malvolio csak azért hivatkozik folyton a grófnő elveire és tekintélyére, mert fontoskodni akar, pöffeszkedik, rangkórságban szenved, és önmagán kívül senkit sem bír elviselni. Háttérbe szorul az a tény, hogy Malvolio egy kicsit helyzetének és szerepének kiszolgáltatottja is, hogy magányos„ boldogtalan, életidegen figura, aki ráadásul meg is bűnhődik tévedéseiért és hibáiért. Talán túlságosan is súlyos árat fizet a bűneihez és önnön jelentőségéhez képest. A Madách-beli előadás csak a komikus, a bohózati színeket mutatja, a színészi alakítás következtében pedig ez az egyoldalú Malvolio még egyoldalúbbá torzul.

Az a Malvolio, akit Haumann Péter játszik, már nem egyszerűen egy komikus jellemvonásokkal megrajzolt vígjátéki figura, hanem egy önmaga paródiáját játszó, emberi mivoltában már-már fel sem ismerhető karikatúra. Haumann Péter olyan a színpadon, mint egy nagy, vásári bábszínházbaba. Keze-lába leng, kaszál, szemöldöke a feje búbjára csúszik, dereka előre-hátra csuklik. Haumann játéka rengeteg ötletet felvonultat, nagyon pontos megfigyelésekről tanúskodik, az emberi viselkedés természetrajzát - apróságaiban és folyamataiban - híven tudja tükrözni. Csakhogy Haumann a minél nagyobb komikus hatás kedvéért annyira kiélez, lecsupaszít, ízeire szed mindent, hogy az általa játszott figura szétesik, megannyi stilizált tulajdonságvázlattá lesz.

Malvolio jelentőségének megnyirbálása és a kínálkozó komikus hatások túljátszása miatt többi komikus szerep is

Gyabronka József (Bohóc), Haumann Péter (Malvolio) és Huszti Péter (Böffen) a Vízkeresztben

csorbát szenved. Böffen Tóbiás, Keszeg Andor, Mária és Fabiano szerepe is veszít dramaturgiai súlyából, az ő szituációiknak is csökken a feszültsége, és elvész a játék igazi tétje. Ennél a karikatúra-szerű Malvoliónál sokkal erősebbek az ellenségei: Böffen Tóbiás a maga határtalan és magabiztos jókedvével, és persze a talpraesett Mária. Az inkább nevetséges, mint ártalmas Malvolio és a többiek ellentéte így mondvacsinált, felfújt ügy lesz. A Mária által kieszelt tréfa Malvolio megcsúfolására hosszadalmas, bonyolult, kicsit fölösleges, üres bohózattá válik.

Amennyivel többet nevethetünk Haumann Péteren, annyival nehezebb dolga van Huszti Péternek, Szerednyey Bélának, Pusztaszeri Kornélnak és Schütz llának, akik a tisztán vígjátéki szerepeket játsszák.

Nemes Böffen Tóbiást, a legyűrhetetlen korhelyt Huszti Péter játssza. Jó-kedve kiapadhatatlan, egyre csak újabb tréfákon töri a fejét. Mária csak azért veszi le a lábáról, mert még rajta is túl-tesz a tréfacsinálásban. Böffen Tóbiás számára az élet csak sörből és pogácsából áll. Ahol megjelenik, ott felborul a hétköznapi rend, és beköszönt a vidám anarchia. Am mindaz, amit Tóbiás csinál, csak pótcselekvés; talajt vesztett, lecsúszott alak ő, aki nem vesz tudomást a helyzetéről. Gátlástalan élősködő, aki befészkelte magát grófnő rokona udvarába, és üres ígéretek fejében a barátja pénztárcájából él. Környezetéhez képest mégis rokonszenvesnek mondható; vidám zabolátlansága az ösztönös életerő és természetes életélvezet bajnokává teszi őt.

Kár, hogy Huszti Péter alakításából éppen a természetesség és a könnyedség hiányzik. Égnek meredő vörös üstöke erőltetett külsőség. Harsány kiabálása gyanúsan vaskossá teszi a vidámságát. Legsikerültebb jelenete a közös, éjszakai éneklés Andorral és a bohóccal: Huszti itt pajkosan, lazán komédiázik.

Jobban sikerült Szerednyey Béla Keszeg Andorja. A báj, ami Husztiból hiányzik, az ő megnyilvánulásait végig-kíséri. Igaz, hogy ez a szerep hálásabb, a komikum fő forrásának, a figura egy-ügyűségének köszönhetően. Szerednyey attól válik hitelessé, hogy nem játszik rá Keszeg Andor hülyeségére, hanem éppen ellenkezőleg, azt a próbálkozást, őszinte buzgólkodást játssza el, amellyel Andor megpróbálja felfogni a körülötte zajló helyzeteket, igyekszik mindenben segíteni és megfelelni nagy és erős barátai igényeinek, s persze, hiába. Szerednyey suta, szögletes járásával, tétova, megnyújtott mozdulataival egy-szerre esendő és mulatságos alakká formálja Keszeg Andort.

A vidám kompánia harmadik tagja Mária, a grófnő komornája. Mária fülig szerelmes Tóbiásba, de azért haragszik is rá a korhelysége miatt. Féltékeny, hisz jobb lenne, ha a férfi mindig az ő szoknyája mellett ülne, de aggódik is, úrnője haragjától tartva. Ügyesen és okosan lavírozik a két szerep adta fel-adat között. Végül az úrnője nevében írt, Malvoliót lépre csaló szerelmes levél-lel szerez Tóbiás előtt tekintélyt magának.

Schütz Ila Máriája leginkább a színésznő lényéből sugárzó természetes báj-ra és pajkosságra épít. Mária és Olivia kapcsolata jellegtelen marad, sem cinkos barátnői, sem hűvös úrnő-komorna viszonyként nem értelmezhető. Nem derül ki, Mária tiszteli-e valamelyest Olíviát, vagy csak kihasználja a helyzetből fakadó előnyöket. Tóbiáshoz fűződő kapcsolata is kidolgozatlan. Minden komikus poénhelyzetet kihasznál, különös tekintettel az erotikus jellegűekre, de ebből még nem áll össze az alak. A sok különféle arcból nem kerekedik ki

Schütz Ila (Mária), Huszti Péter (Böffen) és Pusztaszeri Kornél f. h. (Fabiano)
(Iklády László felvételei)

Mária karaktere. Schütz Ila játéka egyenetlen, nem formál igazán jellemet.

Pusztaszeri Kornél nem tudja legyőzni a hálátlan szerepből fakadó nehézségeket. Fabiano Tóbiás és Andor mellett sokszor csak fölösleges harmadik. Vala-milyen színészi leleménnyel önálló személyiséggé kellett volna formálni ezt a figurát, hogy ne csak a szájába adott szövegekkel indokolja színpadi jelenlé-tét.

A vígjátéki cselekmény ellaposodik., és céltalan, üres komédiázássá válik egy-részt Malvolio karikatúraszerűsége miatt, másrészt Mária és Tóbiás poénokból építkező alakításainak következtében. És hiába uralkodik el ezen az előadáson a vígjátéki. jelleg, mégsem tudja markánsan jellegzetessé tenni.

A lírai történet hol az erotikus túlhajszolásban, hol az üres szépelgésben veszti el hitelét. Az előadás sem filozofikus, morális mélységeket nem bont ki, sem nem teljesedik ki legalább a szerepcserékből és személytévesztésekből eredő bohózatiságában. Ezért a kétféle cselekmény, a vígjáték világának két fele nincs igazi kölcsönhatásban, esetleges a kapcsolatuk. Nincs igazi kontraszt., *és* hangsúlyozva egymás különböző jellegét, nem erősítik fel egyteás hatását, mert nem elég hitelesek. ezek a halások.

Sztankay István egy kissé koros, élveteg és szépelgő Orsinót csinált Shakespeare .költői lelkületű, melankolikus, de szenvedélyes, megszállott szerelméséből Lekerekített, teátrális gesztusai, emelkedett, a szenvedélyeket csak illusztráló szavalása ellenszenvesebb figurát formált Orsinóból, mint amilyen. Ami őbenne komikus azt Shakespeare csak finom iróniával érzékelteti. Nem a figurán belül teremt távolságot, hanem úgy, hogy mellé helyezi az egészséges Violát. Sztankay mintha Orsino paródiáját *ját* szaná. Ennél a szerepnél a színészi külsőségekből, a teátrális gesztusokból, az érzelmek illusztratív megjelenítéséből megannyi tulajdonság válik, melyek fel-nagyítlak az ábrázolt alak jellegzetességeit. Így- lest. Orsino melankóliájából túlérett puhányság, filozofikus szerelmi tépelődéseiből szépelgés, megszállottságából pózolás, Ezt az Orsinót persze hogy- nem tudja szeretni Olivia; és kész csoda, hogy Viola eped érte.

Viola, Shakespeare üde, lendületes teremtménye a Madách Színház előadásán üres közegben mozog, s erényei így elhomályosulnak. Viola érzelmes megnyilvánulásait ellenpontozza ugyan az álruhás helyzet komikuma, de nem fedheti el őket teljesen. Ám Almási Éva Oliviája annyira kacér és buja, hagy Viola vele közös jelenetei nem az érzelmek zűrzavaráról, hanem a sikertelen testi közeledésről szólnak. Fizikai kapcsolatuk sokszor- már nem is komikus, hanem egyenesen perverz. Nem vitás, hogy a szerepcsere fizikai konfliktoshelyzeteiből származó komikus lehetőségeket ki kell használni, de árt az előadás-nak, ha ez az érzelmiek ábrázolását helyettesíti. Viola szerepében Piros Ildikó nem használta ki teljesen alkatának előnyeit. Nem mert igazán sem fiús lenni nő létére, sem hang súlyozottan nőies maradni a. férfiálruhában.

Szerepértelmezésében, a nem pusztán. verbális színészi eszközök, gesztusok, ötletek tekintetében a leggazdagabb és legszerencsésebb alakítás Gyabronka József bolondja. Az ő erényei a magánszámokban domborodnak ki igazán; alakja a vígjátéki helyzetekben többnyire összemosódik a többiekével. Csakhogy a bohóc dalai és alakjának kitágított. jelentése sem tudják felborzolni a vígjáték sekély vizeit. Bármilyen jó az, amit csinál, végül is csak félcicomázza az előadást.

A Vízkereszt eddig Radnóti Miklós és Rónay György, illetve Szabó Lőrinc fordításában volt. nálunk ismeretes. A Madách-beli bemutató egy új változat, Mészöly Dezső fordításának a premierje is volt egyben. Vajon - ezen az újdonságon túl mi újat láthatunk a Madách-ban? Nem. sokat. Szirtes Tamás rendezése nem tárta fel a szituációkat, a színészi játék általában nem teremti meg a figurák hitelét. Ez az előadás nem bonlakoz-tarja ki azt a többletet, ami pedig a szövegben magában benne van. Shakespeare szövegében: a Radnóti - Rónay-átköltésben éppúgy, mint Szabó Lőrinc vagy Mészöly Dezső kiváló tolmácsolásában. A mulasztást a díszlet, a világítás vagy a zene külsőségesen „mélyértelmű" alkalmazása, semmiképp sem pótolhatja.

Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok (Madách Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. Dalok*: Bródy* fanos. *Díszlet:* Makai Peter. *Jelmez: Vágó* Nelly. *Rendező:* Szirtes Tamás.

Szereplők: Sztankay István, Almási Éva, Piros Ildikó, Huszti Péter, Szerednyey Béla, Haumann Péter, SchüTz Ila, Gyabronka József, Pusztaszeri Kornél f. h., *Lippai* László f. h., Juhász Jácint, Karczag Ferenc, Fillár István, Laklóth Aladár f. h., Both András f, h.

BÁNYAI GÁBOR

Íme, egy rossz előadás

Tom Stoppard a Madách Kamarában

Tom. Stoppard méltán lehetne akár háziszerzője is a Madách Színháznak. Mindketten félúton vannak. ugyanis: valahol a lektűr és az irodalom között az egyik - valahol a, lektűr és a színház között a másik.

Stoppard nálunk a. *Rosencrantz és Guildenstern halott* című darabjával lett hűes. Drámaírót sejtetett, aki a félelmet és a szorongást ' lírai dialógusokba, ördögi. helyzetekbe volt képes sűríteni. Shakespeare-t használta trambulinnak, s nem hason landolt a színházi. medencében. De már ott érezni lehetett, hogy Stoppardnak nincs filozófiája: ami annak tűnt, az divat és titokzatosság volt, csillogó elfedése a hamleti sorskérdéseknek, Ami Stoppardot izgatta, az valódi probléma volt -- ahová kifutott a darab, az katarzis helyett. érzelgősséget kínált.

A Madách Kamarában most bemutatott. nem éppen új színműve is használ trambulint. Ha. nem is olyan pontosan körülhatárolhatóan egyetlen. dara-bot, mint az előbb. Ezúttal Csehov kezét keresi baljával, hogy jobbjában szeb- ben fogjon a tolla. *Az Ínye, egy szabad ember* amolyan szószátyár Csehov-utánérzés: itt mindent kimondanak, megmutatnak, a nézőtől elveszi az író a fülfe*detés* lehetőségét. A szöveg alatti Stoppardnál a fölszínre kerül s ezáltal egydimenzióssá züllenek a fIgurák es a helyzetek is. *Azaz:* nem teljesen. Mert lra filozófiája nincs is írónknak, a lektűr-ben igen otthonosan mozog, s jó irodalomból lop. Darabja pszeudo vonásokat mutat: mintha igaziak lennének. a helyzetek, mintha hús-vér emberek problémái, elrontott életek ütköznének.

Ez a *mintha* pedig talán a legkorszerűbb megközelítési. forma, már ami a népszerűségét illeti. Ami valóban felkavaró, azt a (művészetben) problémátlanságra szocializált közönségünk úgyis el-utasítja. Részben, mert nem kívánja meghosszabbítani napi gondjait, s ehhez kapó-ra jón a tömegkommunikáció szolgáltatta kabaré-színvonalú szórakoztató megnyugtatás. Másrészt azért, mert a problémákkal való szembenézés gyötrelme csak nagyon keveseket vonz, tehát

Kis Mari (Linda), Almási Éva (Persephona) és Sztankay István (George) az Íme, egy szabad ember-ben

az igazi művészetnek igencsak szűk a közönségbázisa. Reformpolitika, gazdasági szigor, áremelések évadján a drágúló életet csillogóbb cirkusszal szokás feledtetni. Ebbe a tendenciába a katarzis nem illik bele. De nem lehet mindig nevettetni! Ilyenkor jön kapóra a középfajú színmű, mely szomorkás, „elgondolkodtató" - és mégis megoldást kínál ebben a „csúnya" világban.

Ezt a hivatalosan biztosan nem kárhoztatott, de a társadalmi fejlődés szempontjából kívánatosnak nem mondható eszményt tudta szinte töretlen sikerrel megvalósítani - Stoppard segítségével - a Madách Színház. Nagyszerű színészgárda állt rá erre a pszeudo-színházra, nevetést és sírást bármikor könnyedén kiváltó, remek csapat.

Pedig közegükből kiszakítva újra meg újra kiderül, hogy nem a képességeikkel van baj - leginkább csak a kényszerű beidegződéseikkel.

De már a színészek sem mindig tudják előadássá menteni a lektűrt. Ebből a szempontból szimptomatikus *az Íme, egy szabad ember* előadása. Ezért érdemes foglalkozni vele. A pszeudo-színház (remélt) csődje olvasható ki belőle.

Vayer Tamás a kis színpadot térré tágító forgószínpadán a szerzői utasítás-nak megfelelően él együtt egy angol pub és egy lakás - a főhős, az álmodozó feltaláló George Riley életének két szín-tere. De már itt kezdődik a baj. A pub helyett bárt látunk - a lakás meg félúton van egy angol ház és egy angyalföldi szoba-konyha között. Remek megoldás : már a díszlet sem szituál. Nehogy túl közel érezze magához bárki is a történetet. De azért ne legyen túl messze sem. Mintha rólunk szólna. Mintha mégsem. Ide toppan be Riley-Sztankay István a címadó mondattal. Ismét zavarba jövünk: a bokán harmonikázó nadrág, a kalap, a bajusz, az esetlenség - mintha Chaplint idézné. De másképp mozog, másképp szólal meg. Ez nem a kiszolgáltatot t-álmodozó-becsapatt-önbecsapó-tragilkomikus kisember ez egy önsajnáló, magától lépten-nyomon megható-dó, percenként az eszmei mondandó-pótlékot fogalmazó figura, akinek előre kiszámítható a története.

Mr. Riley ugyanis feltaláló. Még nem talált fel soha semmi hasznosíthatót, de most a nagy ötletek küszöbére ért. A szobában természetes esőztető rendszer van a növények öntözésére - a zsebében meg ott lapul a kétszer felhasználható, két oldalán enyvezett boríték prototípusa. Stoppard jó ízlésű mesterember. Tudja, hogy a játék tétjét az adja: Riley hisz az elhivatottságában; már nem emlékszik, mi elől menekült az öncsalásba, tehát teljes szívvel teszi. Amikor a kocsmai ivócimboráknak előadja szombatonként, hogy otthagyta a feleségét - íme, egy szabad ember! -, akkor ő ezt komolyan is hiszi. Amint azt is, hogy egyszer el-jön a meggazdagodás nagy lehetősége. A boríték megmutatása a szentség felmutatásának pillanata számára. S hogy ezzel a többiek visszaélnek - nem víg-játéki helyzet. Komikuma abból fakad, hogy Riley számára minden tét az utolsónak tetszik.

Ezt a kocsmai jelenetet tudja először teljesen nem érteni a rendező Szirtes Tamás. Majd mindenki poénkodik a helyzet eljátszása helyett - láthatólag rendezői utasításra -, még Sztankay sem veszi komolyan önmagát. Akkor meg akár be is lehetne fejezni az előadást, hiszen ha Riley számára nincs tétje a dolognak, a néző végképp kívülrekedt! Pedig ez a helyzet ismerős-ügyesen bonyolított: az egyik alkalmi barát, Harry, társnak ajánlkozik a buta borítékötlethez, a gyáralapítás és meggazdagodás ragyogó jövőjét sejtetve meg. Székhelyi József szórakoztató rutin-bohócszámot adhat csak elő - ha komolyan venné a helyzetet, abból még a lektűr szintjén is az emberi árulás és aljasság képe rajzolódna ki. De nem ez a cél: nekünk mindenkit szeretnünk kell az előadás végén is. Lesznek Tibor játssza a butuska tengerészt, aki semmiből nem ért semmit, aki nem lát át sem aljasságon, sem tré-fán, aki mindig annak kontráz, akivel épp beszél - s talán csak egyetlen pillanatra érti meg, milyen tét forgott itt kockán. Lesznek számára ez az egyetlen

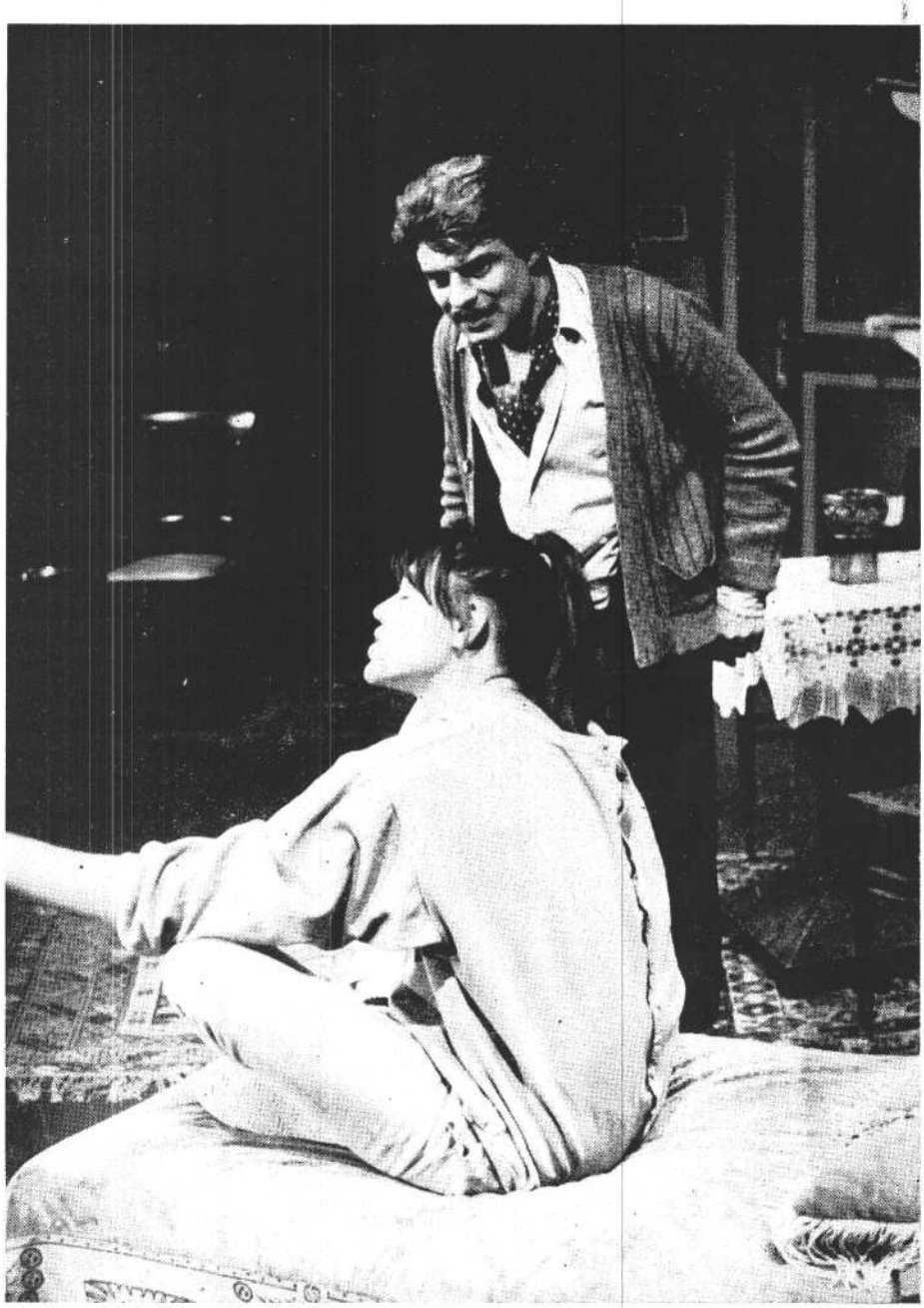
pillanat sem jön el - nevetőáriája csak fülsértő, s ezzel igazolja egyébként észrevehetetlen jelenlétét.

Pedig ebben a kocsmai közegben röppennek el George Riley vágyai. A nagyszerű borítéktól egészen a szerelemig. George hite az élettel való leszámolás utáni hit - ez adja a komikumát. Á Szirtes által elképzelt Riley egyszerűen csak balek - tragikuma így egyáltalán nem lehet. A csapost játszó Juhász Jácint a háttérben igyekszik valódivá rendezni a jelenetet, de az ő hitelessége csak aláhúzza a többiek klisé voltát. A csúcspont ebben Florence betoppanása: a lányé, aki Harryval való randevúját kés-te le, s egy csapásra Riley Dulcineája lesz hősünk álmatag szelleme által. Ezt a felületes, könnyűvérű, kalandra nyitott kis nőt Bartal Zsuzsára osztották. Nem sok köze van a szerephez, melyet egyébként képtelen is eljátszani.

Es itt hadd tegyek kis kitérőt. Több mint egy évtizede a Televízióban megrendezte már ezt a darabot Horváth Ádám. Ott Major Tamás volt a feltaláló: öregedő, a lehetőségeken túl is álmodozó férfi, a szikárságból felröppen-tett vágyakkal, aki nincs azonos súly-csoportban az őt becsapó, a vele szórakozó, unatkozó Harrykkal (Lőte Attila játszotta bicskanyitogató, gondtalan aljassággal), akit nem választhat egyetlen Florence sem (Galambos Erzsi ragyogóan megoldott prózai szerepeinek egyike). Bár Horváth Ádám kitűnő rendezése sem tudhatta irodalommá varázsol-ni Stoppard szomorkás színművét -- de legalább a nézőtől nem vette el az azonosulás lehetőségét. A környezet precízen angolos, s ezáltal lényegtelen -- a történet a kapaszkodó. Tragikomikus példázat - Major Brechten nevelkedett felmutatásában - az álmok képtelenségé ről, az öncsalásról, a változtatni képtelenségről. Nem katartikus, de megjegyezhető, eszméltető.

Abban a televíziós játékban Tolnay Klári alakította Riley feleségét, a tisztaságmániás asszonyt, aki mindig, mindenben a rendcsinálást tartja a legfontosabbnak. Aki azért született, hogy a világ és az emberek rendetlenségében biztos pont, visszatérési-megpihenési alkalom legyen. Ezért nélkülözhetetlen, ezért idegesítő mindent átmosó szelídsége, melyben egy élet keserűsége válik megoldandó feladattá.

Á Madách Kamara előadásán Almási Éva kapta a feleség szerepét, aki Horváth Ádámnál - anno - Riley lázadó-



Kiss Mari (Linda) és Sztankay István **(George Riley) Tom Stoppard darabjában**

kitörni akaró lányát játszotta, nagyszerűen. Almási Éva nem öregedett azóta anyaszerepbe, de mindent elkövet, hogy ez ne látszódjék. Haja simán fölfésülve, lába befáslizva, kezében állandóan törlőrongy, porszívó, fésű. Nem áll meg egy pillanatra sem, a legnehezebb pillanatokban is férje vagy lánya ruháját-haját igazgatja. Almási nem a figura korát próbálja eljátszani, az ugyanis dilettáns fő-iskolai előadás lenne (bár a szereposztás őt is erre kényszerítené). A belső állapotra figyel. A feleség és az anya mindent megbocsátó, pusztítóan-óvóan szerető, idegesítően biztonságot adó állandóságára, aggódására, bizonyosságára. Óriási energiát fektet a színésznő abba, hogy magát ilyennek adja. Vegyül szép alakításában a tapasztalt élet-élmény a színészi fogásokkal; és az őszintesége megkérdőjelezhetetlen.

Csak éppen fölöslegessé válik az elő-adás hazug konstrukciójában. Amikor Rilev szokásos szombat esti kiruccanásai után ezúttal vasárnap becsomagol, és bejelenti, hogy végleg elmegy - Al-más ezt belenyugvóan, emberét jól is-merő előre megbocsátással nyugtázza. De ekkor Riley valami olyasmit mond, ami új, ami az eddigi szövegkönyvekből hiányzott. Hogy ugyanis nője is van. Almási egy pillanatra megdermed, ölébe ejti folyton motozó, rendrakó kezét - de a szituáció nem jön létre, mert Sztankay nem játssza el, hogy neki valóban fontos az a nő, az a szerelem-hazugság. Nem is nagyon teheti - a rendezés ugyanis arra a gagre koncentrál, hogy amikor kimegy pakkjaival az ajtón, botoljék meg a küszöbön. Vajon elidegenítés akarna ez lenni?! (Persze, az okos színházi ajtó bosszút áll: előbb nyílik ki, s így oda a botlás-ütődés nevette-tő ostobasága ...)

Tom Stoppard: Íme, egy szabad ember (Madách Kamaraszínház). Lesznek Tibor (Able), **Sztankay** István **(George** Riley) és Székhelyi József (Harry) **(Iklády** László felvételei)

Az öncsalásgépezet tagja még Riley lánya, aki szerelmi kitöréseiben játssza végig apja élethazugságait. Á darab talán legszebb gondolata, hogy az apja ellen lázadó Linda egy tragikomikus menekülés végén ugyanolyan megverten kullog haza, mint a Harry által becsapott Riley. Mert - fel kell ismernünk - apja lánya. Kiss Mari (igen rosszul öltöztetve) a rendezés jóvoltából ugyanabba a zsákutcába téved, ahol Sztankay is járkál. Nem eljátssza, hanem véleményezi a figurát. Nem megtörténnek vele a dolgok, hanem kiszámítható eszmei tanulságok derülnek ki sorozatban. Ezért nincs ideje részt venni a szituációkban.

A legképtelenebbül az utolsó jelenetben lepleződik le az egész álszínház. Riley verten hazakullog. Sztankay talán itt a legchaplinesebb. Lánya már néhány órája visszamenekült az anyja által biztosított langymeleg biztonságba. Álmási teszvesz, ételt melegít - nem változott semmi az életében. Sztankay megígéri lányának, hogy végre munkát vállal, de a munkaközvetítőben bizonyosan jelentkezik, legalább a neki járó segélyt fölvenni. Elered az eső - s lám, működni kezd a szinte elfelejtett találmány, a tetőről szivacsáttétellel vizet közvetítő természetes szobanövény-esőztető berendezés. Persze Riley-módon: az öntözés elállíthatatlan. Linda a vizet törli, George vödröket hoz. Aztán amúgy vizesen leülnek egymással szemben: megejtő szomorúsággal nézik egymást és a közönséget. Szemmel „hallható" a mondanivaló : mindent értenek ők ott fenn, a színpadon: az elrontott életüket és a hazug álmaikat, és remélik, hogy nyugodtan és szomorúan, de nem igazán keserűen mi is értjük mindezt, ott lent.

Ha ennyire értik a maguk sorsát, akkor nem volt az egész játéknak tétje? Á darab minden szava hazugság? Mindez föl sem merül ebben a nem-színházi estében, mely végül is teljesíti a Madách Színház szerinti célját: mintha á valóságról szólna, mintha a katarzisig jutna, mintha élet lenne benne, mintha színészi teljesítményekre késztetne. És a sok „mintha" közt elvész a színház lényege. Ráadásul már hazudni sem képes hitelesen, hihetően a társulat. Talán mert túl régen kell csinálják. Talán mert a színész is hús-vér, itt és most élő ember, aki a zsigereiben valóságot rak-tároz, idegeiben életet cipel.

Á közönség talán még becsapható. Sőt: bizonyosan. Csak épp nem túl etikus erre utazni. Mert a középfajú színház kikophat az időből - félreértés ne essék: nem a bulvár és a szórakoztatás, hanem az önsajnáló, szomorkás életpótlék. Stoppard félúton van - mondtam - a lektűr és az irodalom között. De legalább a lektűrt irodalmi igénnyel műveli. A Madách Színház mostanában a lektűrt sem méri saját lehetőségeihez. Tönkremenő színészei, kapkodó bukásai és kétségbeesett sikerei nem garantálnak közeles változást.

Hát íme, ezért érdemes egy gyorsan felejthető rossz előadásról gondolkodni. Mert néha egy pörsenés árulkodik csak a romlott vérről.

Tom Stoppard: Íme, egy szabad ember (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Vajda Miklós. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Szirtes Tamás.

Szereplők: Sztankay István, Almási Éva, Kiss Mari, Székhelyi József, Bartal Zsuzsa, Juhász jácint, Lesznek Tibor, Cs. Németh Lajos.

NÁNAY ISTVÁN

Kecskeméti előadások

Két évvel ezelőtt, amikor Gyurkó László, Hernádi Gyula és Jancsó Miklós került a kecskeméti Katona József Szín-ház élére, felbolydult a színházi közvélemény. Nem csupán azért, mert a vezetőségváltozás eladdig szokatlan módon zajlott le, hanem azért, mert az új vezetés intézkedései, módszerei erős feszültséget okoztak szakmán belül. A két év eseményei alapján az szinte szóra sem érdemes, hogy egy kialakulóban levő, s illetékes fórumokon jóváhagyott és támogatott színházi-művészi koncepció az egyik percről a másikra érvényét vesztette, de *az már* igen, hogy jó néhány művész pályáján súlyos törés következett be, hogy széthullt egy formálódófélben levő társulat, hogy olyan feltűnően nagy létszámú új társulat jött létre, amely zömmel kezdőkből vagy nem színházi gyakorlattal rendelkező emberekből tevődött össze, hogy ezek ismeretlenségét ellensúlyozandó s a nagyobb hírverés érdekében az első évben „neves fővárosi művészek" közreműködésével állították színre az előadások egy részét, hogy a magyar színházi gyakorlatban példátlanul magas fizetéseket, gázsikat, közre-működői díjakat fizettek, hogy egy-egy produkció költségvetése horribilis összegekre rúgott, s hogy a nyilatkozatok s a színházvezetés új módszereinek kísérlete címén szokatlanul és - gazdasági helyzetünket figyelembe véve - pazarlóan bő anyagi lehetőségek ellenére a művészi eredmény elmaradt a kísérletet, a beérést számításba vevő türelem diktálta mérsékelt várakozásoktól is.

Am amilyen hirtelen s különös módon jött, ugyanúgy távozott az évad közepén Jancsó Miklós és Hernádi Gyula. Gyurkó László, aki fődramaturgból időköz-ben lett igazgató, s a szezon végéig meg-maradt a posztján, az 1985-86-os évadra már átadja megbízatását másnak, ám művészeti vezetőként még tovább tényked ik a színházban. A tervek s az ígéretek pedig füstbe mentek. A különböző nevekkel feldíszített tanya-, iskola-, be-avató, stúdió-, nagy- és kisszínházi el-képzelések helyett monstruózus vállalkozások születtek, a nézőt komolyan

vevő, szórakoztatva nevelő, fórumot teremtő előadások helyett sekélyes és olcsó, a közönség igényét csupán kiszolgáló produkciók készültek.

A statisztikákra hivatkozó elégedett igazgatói nyilatkozatok és a félházakat regisztráló személyes tapasztalataink már az első évadban is ellentmondóak voltak, ám a második évad egyértelműen a közönség közönye közepette zajlott. A színház vezetői oly derűlátóan ítélték meg helyzetüket, hogy az 1984-85-ös szezonra egyáltalán nem hirdettek bér-letet. A pártoló tagságnak s a közönség-nek két Hernádi Gyula-darabot *(Hasfelmetsző Jack* és *Drakula* egyik sem új!), egy Gyurkó-művet (Fa*ustus doktor)* Csiky Gergely *Mukányi*jának Gyurkó-féle átdolgozását, Ruzzante *Csapodár madárká*ját és a *Koldusoperát* ajánlotta a színház. Az előadások iránti érdeklődés olyan csekély volt, hogy novemberben mégis rátértek a bérletezésre. Az évad első felében a nagyszínházban csupán egyet-len bemutató volt *(Faustus doktor)* de a gyerekeknek Békés Pál *A kétbalkezes varázslóját,* a Kelemen László Színpadon A. Gelman *Pad* című kétszemélyes játékát mutatták be az előzetes műsortervtől eltérően. A többi bemutatóra, Hernádi Gyula *Drakulájának* két változatára (az egyiket egy-két előadás után, a másikat még próhastádiumában kellett levenni a programról), és Shakespeare *Hamletjére* már nem került sor. (A Gyurkó-és a Gelman-darabról már közöltünk kritikát.)

A második félévben négy premiert tartottak, de akár esti, akár délutáni előadásra ültem be, soha nem volt még félig sem tele a nézőtér, s nemegyszer csak néhányan árválkodtunk a széksorokban. Ehhez az érdektelenséghez nyilván hozzájárult az, hogy a nézők nem tudhatták, mi lesz valóban a színház műsora, hiszen azt állandóan s a külső szemlélő számára érthetetlen módon változtatták. Á novemberi bérlethirdetéskor - ami értelemszerűen a második félév re szólt - Hernádi *Drakuláját, a Mukányit, a Koldusoperát* és Hernádi egy másik darabját, *a Nagy Katalin szerelmeit* ígérték, ebből a két Hernádi-mű el-maradt. Ebben az időszakban három komédia (ha hozzájuk soroljuk az Egyetemi Színpaddal közösen létrehozott, de Kecskeméten nem játszott *Paraszt dekameront,* akkor négy) és egy melodráma alkotta az új repertoárt, de a közönségnek nem kellett igazán sem Goldoni, sem Csiky Gergely, sem Brecht, sem Dumas. A műfajok vonzóak, a szerzők olyannyira különbözőek, hogy az eltérő ízlésű nézőrétegek is találhattak volna maguknak érdekes darabokat. Tehát nem elsősorban a darabok, ha-nem rendezési tévedések és gondatlanságok, főképpen pedig a színház direkt hatásokra törekvő stílusa, erőszakolt műsorpolitikája, vérmes elképzelései, a közönség nem ismerete riasztotta és riasztja cl a nézőket.

Egy színház működéséről, közönségéhez való viszonyáról nagyon beszédesen árulkodik a propagandája, s annak is egyik legfontosabb megnyilvánulása: a műsorfüzet. Kecskeméten ahol annyi mindenre nem sajnálták a pénzt - nem készülnek műsorfüzetek. Szóró-lapok adják hírül a szereposztást, s esetleg néhány mondatos eligazítást közöl-nek a darabról. De egyetlen olyan szóró-lap sincs, amely ne lenne hibás! A nyilvánvaló nyomdahibáktól - melyek részben szintén a színháziak figyelmetlenségén múlnak! - a pontatlanságokig, az idegen szavak helytelen írásától az alany és állítmány egyeztetlenségéig széles a skála.

A második évad második felének premiersorozatát Csiky Gergely *Mukányi*jának Gyurkó László átdolgozása nyitotta meg. Átdolgozásról beszélni azonban kissé túlzás, ugyanis érdemi írói vagy lényegi dramaturgi beavatkozás (néhány szerep kiiktatását, némi szövegigazítást leszámítva) nem történt. Az előadást Szigeti Károly rendezte, nem sok műgonddal. A produkció létrehozói nem döntötték el, hogy miről s kiről szóljon a mű, azaz egy múlt század végi helyzet felvillantásával *köretre* beszéljenek-e a mai Mukányiak rangkórságáról, pozíciójukra való alkalmatlanságáról, környezetük provincializmusáról, a körülöttük lebzselők szolgalelkűségéről avagy minderről *közvet*l*enül* aktualizálva.

Rátkai Erzsébet díszlete-játéktere az első pillanatban frappánsnak tűnik, később azonban kiderül, hogy alkalmatlan a darab megjelenítésére. A színpadnyílással párhuzamos, a teret mélységében kettéosztó fal alkotja a díszletet, amely az első képben állomás, a többiben Mukányiék háza különböző részeinek ábrázolására szolgáL Míg az első felvonás állomáshelyszíneit a dísz-

Kovács Gyula (Mukányi) Csiky Gergely színművének kecskeméti előadásában

Goldoni: Nem **mindennapi** házasság (kecskeméti Katona József Színház).
Holl **Zsuzsa (Giannina)** és Beratin Gábor **(De** la Coterie) (Karáth Imre felvételei)

letfal előtti térrész osztásával sikerül megteremteni, a többi részben képtelen helyzetek születnek amiatt, hogy a játéktér jórészt tagolatlan, nincs egy beugró, egy megtört felület, nincsenek határozott járások. Ahogy nincs egyértelműen eldöntve a darab mondandója és stílusa, úgy nincs egyértelmű és bejátszható tere az előadásnak. Csiky darabjának kihallgatásokra, sugdolózásokra épülő dramaturgiája nem működik ebben a tagolatlan térben, ez a díszletelképzelés csak a darabtól idegen ötletek megvalósításához nyújt keretet. Ilyen ötlet például az, hogy az állomás egyik emeleti ablakában időről időre megjelenik egy hegedülő lány - de hogy miért, nem tudni -, vagy az, hogy a Mukányi *házá*ban játszódó jelenetek alatt a háttérben, a díszletfal mögött, az ajtókon át lát-hatóan hol többen, hol kevesebben zene nélkül táncolnak.

Á Mukányi a maga módján jól megcsinált darab, kitűnő figurákkal s jó helyzetekkel. Ám a rendező nemigen törődött a szituációk kidolgozásával, s színészeivel jobbára túlhajtott, karikírozott, típusztereotípiákkal jelzett alakokat játszatott. Hiába érződik Kovács Gyula igyekezete, hogy a címszerepet tragikomikus, groteszk figurává formálja, ha nincsenek körülötte a szerepek mélységeit feltáró partnerek, ha nincsenek megteremtve „fejlődéséhez" a megfelelő szituációk. Az adott lehetőségeken belül jó alakítás Csendes László állóvizet megzavaró riportere, de ahogy az egész előadásban nem észlelhető a következetes építkezés, úgy az ő figurája is csak akkor tud érdekessé válni, amikor akcióba lép, holott ennek a szerepnek (is) elejétől fogva élnie kellene.

Ennél az előadásnál már félreérthetetlenül megmutatkozott annak a másfél éves munkának a színésztorzító hatása, amely a színház produkcióiban testet öltött. Az ötletekre, a látványra, a gagekre épülő előadásokban a színészek korográfiára mozgó feladatrégrehajtók lettek, s mivel a produkciókat általában is az jellemezte, hogy bennük a szituációk értéke lecsökkent, az önálló színészi munka értéke is devalválódott. Ez is magyarázza azt, hogy *a Mukányi* szereplői képtelenek mit kezdeni a helyzeteik-kel, s szerepformálásukat leginkább a rutinmegoldások, a klisék alkalmazása és a modorosság jellemezte.

*

Gágyor Péter két éve van a színháznál, de nemigen foglalkoztatják. Idei rendezése, Goldoni *Nem mindennapi házassága*, akárcsak a tavalyi *Kocsonya Mihály házassága* - láthatóan szűkös körülmények között jött létre. Erre utal a produkció szegényes kiállítása, valamint a „parádésnak" nem nevezhető szereposztás. A darabválasztás sem túl szerencsés, Goldoni e darabvázlata nem véletlenül volt eddig ismeretlen hazánkban. A szerelmi bonyodalmakra épülő darab - Giannina, Filiberto úrnak, a gazdag holland kereskedőnek a lánya szerelmes a hozzájuk bekvártélyozott szegény De la Coterie hadnagyba, de a kereskedő, hogy eltávolítsa lányától szerelmesét, a hadnagyot egy vámbérlő lányával, Constance-szal akarja összeházasítani, ám a tiszt szolgájának s a kisasszony komornájának cselvetései következtében mindenki megtalálja a maga párját - terjedelmében s bonyolításában alig több, mint egy egyfelvonásos. Gágyor sok-sok játékkal dúsította fel a darabot, s a szolgák jeleneteit a commedia dell'arte egyéni vagy páros lazzijainak modorában játszatta. A sokmozgásos, gyors tempójú játék, a félreértések komikumának felerősítése, a szerelmesek és az apák szerepében a butaság, a tehetetlenség, az egymásra nem figyelés, a mániák világában éles túlrajzolása kiemelte a helyzetek, a figurák viselkedésének abszurditását.

A rendező a színészek fizikai adottságaiból, modorosságaiból kiindulva, azokra is építve dolgoztatta ki a figurákat. Pontos összjáték alakult ki, s a végletes ötleteket is felvonultató játék végig a jó ízlés határain belül maradt - *ami az* utóbbi időben Kecskeméten nem kis dolog. Az előadás lelke s mozgatója Marianna komorna szerepében Tóth Rita volt. Ő érezte meg leginkább azt, hogy a rendező miként igyekezett az igénytelen vígjátékból egyrészt commedia dell'arte-szerű kötött rögtönzéses

játékot, másrészt groteszk komédiát formálni. Az ő alakításában e kétféle játékstílus egyszerre s egyidejűleg volt jelen. Jó partnere volt Gulyás Zoltán a szolga s Fekete Györgyi a vetélytárs Constance szerepében. Kitűnően indult, aztán színészi „alakítássá" vált a darabindító néma lazzo - egy szolga (Horváth Ferenc) nagy darab lekváros kenyeret majszol, s közben egy szintén a lekvárra éhes darázzsal hadakozik --, s túlhajtottá, öncélúvá váltak a szintén remekül kezdődő s ötletes jelenetátkötő játékok: a szoba teljes átrendezése közben fel-pörgetett tempójú, némafilmes mozgású csetlés-botlás.

Vezér András fordítása stílustalan, a textusban keverednek az irodalmias kifejezések, a nyelvi pongyolaságok és a kifejezetten mai szellemességek (ez utóbbiak egy része persze a próbák során is bekerülhetett a szövegbe!). A szöveggondozás hiánya - hogy a darabválasztás esetlegességéről ne is beszéljünk - a dramaturgiai munka elégtelenségére utal.

A színház és a budapesti Egyetemi Színpad közös produkciójaként szerepel az Egyetemi Színpad műsorán a *Paraszt dekameron* című játék, amelynek szerkesztője és rendezője Vándorfi László. Vaskos népi tréfák, anekdoták, pajkos énekek, bordalok, rigmusok alkotják a szövegkönyvet, a pajzán játék egy fiatalember, Gyuri sorsán keresztül szól a szerelemről, az emberi kapcsolatokról. Vándorfi ebben a rendezésében ötvözte a munkásságában eddig fellelhető két legpregnánsabb stílusjegyet: a misztériumelemek keveredtek a vaskos komikummal. A két réteg úgy hat egy-másra, hogy sajátos stilizáció jön létre, a misztériumjelenetek (ördögök, Jézus, Halál szereplése) groteszkké válnak, a trivialitás pedig jelzéses lesz. Térben elkülönül (különböző szinteken játszódik) a főhős életútját s az ezt színesítő-megszakító anekdotikus részleteket ábrázoló két rétege az előadásnak. A hát-térben, egy emelvényen (amely egyben a játéktér harmadik síkja is) játszanak a zenészek, akik a legkülönfélébb zenei és zörejeffektusokkal kísérik a játékot, s hol egyértelművé teszik az amúgy sem túl kétértelműen megfogalmazott szín-padi szituációkat, hol ellenpontozzák a színpadi cselekvéseket, közléseket. Ki-tűnő csapatmunkát hajtanak végre a játszók, a főhőst leszámítva minden színész több szerepet játszik, pillanatonként más-más alakban jelennek meg, ami a jelmezjelzések orientáló jellege ellenére sem teszi mindig teljesen áttekinthetővé az alakok. közötti viszonyokat. De a pontosan kidolgozott mozdulatok, mozgások, szünetek, tempóváltások, ritmizálás kiváltja a néző elismerését.

A dekameronjellegből adódik, hogy a szituációk hasonlók, s mivel a rendező és a színészek eszközvariációja hamar kimerül, a hasonló helyzeteket hasonló módon, a parasztit olykor az olcsó parlagi komikummal összetévesztve ábrázolják. Emiatt a kétrészes játék. feszültsége csökken, a szerkesztés íve az előadáson megtörik.

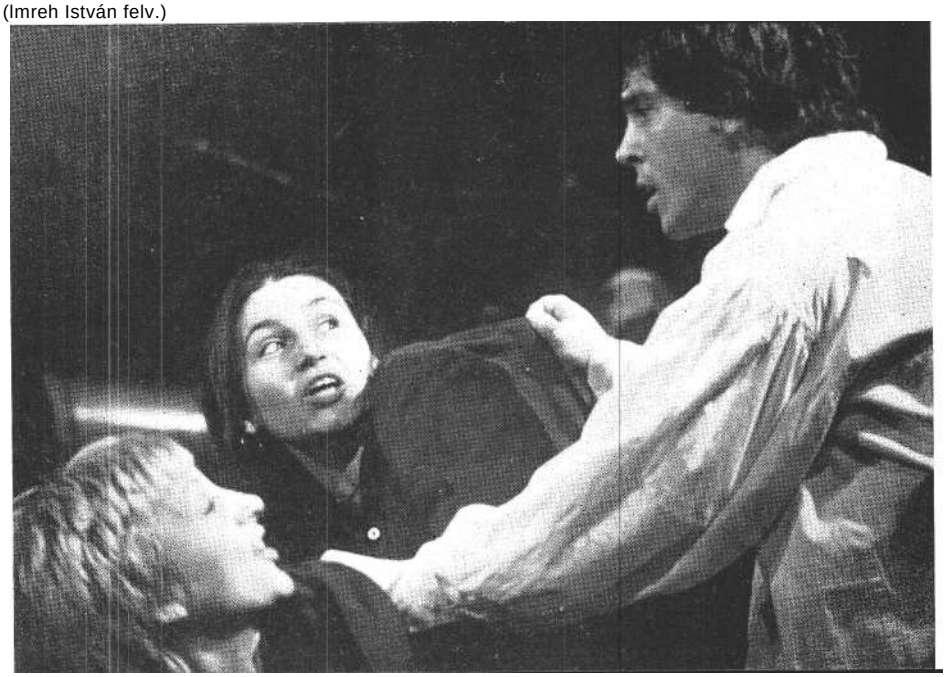
*

Vendégrendezőnek, Hegyi Árpád Jutocsának jutott az a feladat, hogy Alexandre Dumas művét, *A kaméliás höl*gyet színpadra állítsa.

A több mint száz éve született darab a maga korában mondandójában s formájában is úttörő vállalkozásnak számított. De még a század első felében is számos színház tartotta műsorán a darabot, s olyan nagy színésznők választották jutalomjátékul Gauthier Margit szerepét, mint Eleonore Duse és Sarah Bernhardt vagy Márkus Emília és Bajor Gizi. A kor jelentős magyar kritikusai már vegyes érzelmekkel közeledtek a műhöz, Ambrus Zoltán még egy-értelműen jelentősnek tartotta, Kárpáti Aurél szerint „Dumas fils vitriolja hiába enyhült limonádévá a fölötte elmúlt évtizedek során. Van benne egy csepp, amely az örök élet varázsitalából való". Kosztolányi Dezső pedig így írt: „Régóta nem kérdés számunkra a Kaméliás hölgy kérdése. Amit valaha forradalmi merészségnek hirdetett, azt ma a polgári családapák is hirdetik. De megmaradt a darab szelleme és elragadó bája. Nézőtér és szín-pad között egy vékony, alig látható üveg-fal feszül. Ezen keresztül nézzük a kréta-arcú, szenvedő hölgyet, mint valami ódon múzeumi ereklyét. Ő az első »klasszikus« és egyben modern kokott. Magát a drámát pedig úgy élvezzük, mint egy japán *vagy* egy hindu szín-művet, melyet már nem egészen értünk, de érezzük az ízét, s főképpen emlékszünk régi igazságokra, régi emberekre, régi, elviharzott színházi estékre. Apáink házára s anyáink könnyére emlékszünk."

Ma azonban már legjobb esetben is csak a nagyapáink s nagyanyáink világára emlékeztet A *kaméliás hölgy. Mi* késztethet egy színházat, egy rendezőt ennek a darabnak a bemutatására? Az, ha a kasszasikert a nézők megríkatásától várják, ha a társulatban olyan színésznő van, aki után kiált Gauthier Margit szerepe - de Kecskeméten nem a társulat nőtagjainak egyikére, hanem egy főiskolásra osztották a szerepet -, ha a rendezőnek olyan mondandója van, amit csak ezzel a művel közölhet - Hegyi Árpád jutocsának láthatóan ilyen

Ecsedi Erzsébet, Holl **Zsuzsa** és Mester László a Paraszt dekameron kecskeméti színházi **előadásában** (Imreh István felv.)



Réti Erika (Polly) És Galkó Balázs (Bicska Maxi) a kecskeméti Koldusoperában (Karáth Imre felv.)

közlendője nem volt. Így tehát csak egy dekoratív, korrekt, meglehetősen érdektelen előadás született. A rendező komolyan vette a történetet, de a máshol, más műveknél rá jellemző ironikus látásmódja nélkül.

Hegyi Árpád Jutocsa többször használt módszere: a műfaj, a darab jellegzetességeit, az érzelmek, indulatok, megnyilatkozások hevességét egy árnyalattal felerősítve egyszerre tudja érzékeltetni a dolgok színét és visszáját. Ez-által minden erőltetett és túlzó eszköz nélkül képes ironikus távolságtartást teremteni a színpadi valóság és a néző között. Ezt a módszert ezúttal nem alkalmazta, vagy erre a látásmódra nem voltak eléggé érzékenyek a színészek.

A kamarajelenetek voltak a legkidolgozottabbak, ám ha háromnál többen szerepeltek a színpadon, bekövetkezett az ilyenkor a magyar színházak legtöbbjére is jellemző helyzet: karakter nélküli figurák szervezetlen téblábolásában, zajongásában, lázas semmittevésében, „általában"-viselkedésében elvesznek a különben körvonalazott főfigurák is.

Sztárek Andrea nem engedett a nem egészen rászabott szerep kínálta szentimentalizmus csábításának, inkább karakterfigurát alakított, mint szenvedő hősnőt. Érett, jó alakítás Sztárek Margitja, nyoma sincs a debütálással együtt járó tapasztalatlanságnak, ügyetlenkedésnek, s ez a rendező és a színésznő együttes munkájának az eredménye. A többiek szerepformálására már kevesebb figyelmet fordított a rendező. Az öreg Duvalt Major Pál kezdte játszani, majd váratlan halála után Vitéz László vette át a szerepet. A mellékszereplők közül kiemelkedett világos és következetes szerepépítkezésével Csendes László. Egyedül Vándorfi László éreztette szerepében a rendezőre máskor jellemző iróniát: Armand epekedése, felfortyanó indulatai, büszkesége, bánata s megtérése nem vált nevetségessé, de egészen komolyan sem lehetett venni.

Fölösleges és didaktikus megoldás volt az előadás befejezése: Margit halála után újrakezdődik az az üres, felszínes társasági élet, amellyel a darab indult.

*

A legproblematikusabb s a kecskeméti művészi zsákutcát a legpontosabban kifejező produkció az évadzáró *Koldusopera,* amelyet Malgot István rendezett. Ez az előadás csak nyomokban viseli magán azokat az erényeket, amelyek Malgot régebbi bábos vagy bábos ihletésű mozgásszínházi produkcióit jellemezték, ezzel szemben tartalmazza mind-azon stiláris és műmegközelítési torzulásokat, amelyek az elmúlt két évad legtöbb előadásában tetten érhetők voltak.

Malgot - eddigi munkásságából is következően - a kisformákban tud gondolkodni, epizódokat dolgoz ki, de nem tud vagy nem akar ügyelni a folyamatokra, egy mű felépítésére, a részek és az egész viszonyának következetes kimunkálására. Emiatt az a néhány kitűnő jelenet, amelyet elsődlegesen a bábos-mozgásszínházas látásmód jellemez - mint például a sötétben, lila fényben végrehajtott strip tease, amikor a levetett ruhadarabok úsznak a levegőben, s a felvillanó fényben derül ki a trükk, vagy az Agyú-dalt megelevenítő kéz-játék - elvész az általános stiláris, értelmezési és játékmódbeli zűrzavarban.

Az előadás koncepciója - mint több más Malgot-rendezésé - a jelen s a jövő, a velejéig romlott felnőttvilág s a még potenciálisan tiszta gyerekvilág szembeállítása. A darab szereplői egytől egyig torz figurák, leginkább bábokéra emlékeztető külsővel s mozgással: kinek a feneke van irreális méretűre kitömve, kinek a keble, vannak, akik félelmetesen riasztó maszkot viselnek, s vannak, akik kitekert végtagokkal, vonagló mozdulatokkal vonszolják magukat, vagy kénytelenek eltorzított hangon rikácsolni, hörögni. Ebben a világban még a legszimpatikusabb a leginkább a három testőr valamelyikére hasonlító Bicska

Maxi. Hasra esések, fenékbe rugdosások, durvaság, a legváltozatosabb, csoportos és egyéni, természetes és természetellenes nemi aktusok imitálása, mesterkélt pózok, mozgás és hanghordozás jelentik a komikumforrásokat - akár-csak a két év jó néhány más produkciójában. A darab többé-kevésbé szöveg szerinti lejátszása után a befejezés gyökeresen eltér a brechtitől. Malgotnál hiába érkezik meg a királynő hírnöke a kegyelemmel, Peacock kirúgja az alvasztásra váró Bicska Maxi lába alól a zsámolyt. A harmadik koldusfinálét, a korált egy kislány énekli el, akinek a kezében egy törött baba van, az a baba, melyet a lóistállóba érkező gengszterek látványosan és hatásosan tettek tönkre az előadás elején.

A díszlet csupán néhány jelzésre szorítkozik, ám az általuk kialakított tér használata többnyire esetleges és következetlen. Például a jelenetek zömében három ajtót tolnak be kétoldalról. és hátulról, de a két szélső ajtót alig használják, a szereplők minden logikát nélkülöző módon járkálnak ki-be, nincsenek határozott járások. Ha, mondjuk, a jelenet elején az egyik ajtó Lucy szobájába vezetett, a jelenet végére erről meg-feledkeznek, s a Lucyt játszó színésznő szobájába visszavonulva az ellenkező oldali ajtó előtt vagy mögött hagyja el a színt.

Megfejthetetlen néhány jelenet értelmezése: például miért kell megszakítani az első jelenetet a bordélyházat bemutató epizóddal, vagy miért nem Polly énekli a Kalóz Jenny balladáját, s miért illusztrálja három színész a dal sztoriját, míg egy *dizőz* sejtelmes fényben előadja a számot. Rejtélyes, miért van ugyan-annak a jelenetnek az egyik szereplőjén maszk, a másikon csupán festés vagy az sem; miért van egyes szereplőknek egy-egy jellemvonását torz elrajzolással készített jelmeze (Kocsma Jenny, Lucy, Tigris Brown, Peacockné), míg másoknak miért csak semleges ruházat jut; miért bánik a rendező, akinek bábos gyakorlatában a tárgyak, a kellékek gesztusértéke rendkívül erős volt, most olyan következetlenül a tárgyakkal (Peacockné vörös tolószéke például egyetlen gag miatt szerepel, s miután a poén bejött, a tolószékről elfelejtkeznek); vagy miért színésznők játszanak - motiválatlanul - bizonyos férfiszerepeket (például a tiszteletest s egy rend-őrt, illetve Filch koldust és egy rendőrt ugyanaz a nő), miközben női szerepeket is alakítanak. Érthetetlen, hogy *a Koldusopera* songjai közül egyesek elmaradnak, helyettük viszont más Brecht-művekből- például *a* Mahagonnyból - kerülnek be dalok. Megfoghatatlan, hogy miért vállalkozik egy olyan színház a *Koldusopera* bemutatására, amelynek tagjai többségükben (jószerivel csak Kárpáti Denise és Kovács Gyula a kivétel) képtelenek megbirkózni Kurt Weill dalaival - annak ellenére, *hogy* a produkció zenei vezetője a közreműködő-ként is kitűnő Selmeczi György.

Önálló ötletek halmaza az előadás, az ötletek nem rendeződnek össze, nincs előzményük s nincsen következményük, nincs folyamata az előadásnak. A rendező fittyet hány a darab dramaturgiájának (a jelenetek és a zeneszámok sorrendje. például nem véletlen), önkényesen -- azaz ötletszerűen - meg-változtatja a jelenetek egymáshoz való viszonyát, az egészen belüli súlyát (például az első felvonás második, a lóistállóban játszódó jelenetét a terjedelménél jóval hosszabbra nyújtja csupán azért, mert itt számos játékötletet lehet fel-vonultatna Ettől ez a jelenet a fel[v]onáson belül önállósul, terjengőssé válik, s a cselekmény csak nagyon lassan vánszorog előre). Természetesen joga van a rendezővel: áthangolnia a darabot, az íróétól eltérő hangsúlyokat adni egyes részeknek, de csak akkor, ha ezzel vala-mi más, új minőség jön létre. Erről ezen az előadáson szó sincs.

Egy olyan előadásban, amelyben nincs egyetlen természetes megmozdulás sem, amelyben a színész csalt' báb, nehéz alakításokról beszélni. Egyedül Peacock figurája van többé-kevésbé kidolgozva, gyanítható, hogy a színész, Kovács Gyula önálló munkája jóvoltából. Az ő figurája - kopasz fej, rajta egy pici keménykalap, jobb kezében egy parányi esernyő, baljában láncon a Biblia - és a színész kis ernyőjére támaszkodó, derékból meghajlott alakja, az ebből a pózból következő mozgása, az indulatok elfojtása, a mézesmázos beszéd-karakter végig egységes marad, de mivel ez a szerepépítkezés egyedüli az előadásban, nem jöhet létre a színészi játék síkján sem tényleges kapcsolat az alakok között.

A Koldusopera - finoman szólva -- eklekticizmusa, a látszólag erős rendezői akarat és a látható művészi zűrzavar kettőssége mindennél jobban jelzi a társulat, a színház szétzilálódását.

Kecskemétnek van is színháza, meg nincs is. Van, mert áll még az épület, s jól-rosszul működik benne egy társulat, de nincs, mert ez a színház elvesztette kapcsolatát a valósággal, a környezetével, a közönséggel.

Csiky Gergely: Mukányi (kecskeméti Katona József Színház

Átdolgozta: Gyurkó László. *Díszlet-jelmez:* Rátkai Erzsébet. *Zenei vezető:* Koltay Gergely. *A rendező munkatársai:* Erdős Marianna, Mózes István, Silló Sándor, Szijjártó Márta. *Rendezte:* Szigeti Károly.

Szereplők: Kovács Gyula, Zsiba Ágnes, Ecsedi Erzsébet, Oravecz Edit, Galkó Balázs, Gurnik Ilona, Mester László, Major Pál, Réti Erika, Kiss Jenő, Csendes László, Dinnyés István, M. Horváth József, Szalma Sándor, Gazsó György, Závori Andrea, *Szűcs* Ágnes, Jablonkay Mária, Juhász Tibor, Albert Gábor, Gyulai Antal, Molnár László, Hontvári Ilona, Kádár Kata, Perényi László, Szakál Zoltán, Vichmann Nóra.

Carlo Goldoni:' Nem mindennapi házasság

Fordította: Vezér András. *Díszlet-jel-mez:* Gágyor Péter, Szakácsi Márta, Sőmen Mária. *A rendező munkatársa:* Horváth Ferenc. *Rendezte:* Gágyor Péter.

Szereplők: Vitéz László, Holl Zsuzsa, Budai László, Fekete Györgyi, Beratin Gábor, Gulyás Coltan, Tóth Rita, Horváth Ferenc.

Paraszt dekamóron

Színpadra írta és rendezte: Vándorfi László. *Díszlet:* Kulifay Tamás. *Jelmez:* Ecsedi Erzsébet. *A rendező munkatársa:* Silló Sándor.

Szereplők: Mester László, Beratin Gábor, Gazsó György, Oravecz Edit, Ecsedi Erzsébet, Silló Sándor, Holl Zsuzsa, Albert Gábor, Tóth Rita, Molnár László, Leskovsky Albert.

Alexandre Dumas: A kaméliás hölgy

Fordította : Kovács Aladár. *Dramaturg:* Feldmár Teréz m. v. *Díszlet-jelmez:* Zeke Edit. *Zenei munkatársa:* Koltay Gergely. *Koreográfus:* Móger Ildikó m. v. *A rendező munkatársa:* Viehmann Nóra. *Rendezte:* Hegyi Árpád Jutocsa m. v.

Szereplők: Sztárek Andrea f. h., Vándorfi László, Major Pál, Vitéz László, M. Horváth József, Kiss Jenő, Csendes László, Szalma Sándor, Tardy Balázs, Szakál Zoltán, Gyulai Antal, Zsiba Ágnes, Fabó Györgyi, Viehmann Nóra, Molnár László, Hontvári Ilona.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: *Koldusopera*

Fordította: Blum Tamás. *Díszlet:* Koszó István. *Jelmez:* Berzsenyi Krisztina. *Zenei vezető:* Selmeczi György. *A rendező munkatársai:* Erdős Marianna, Mózes István. *Rendezte:* Malgot István.

Szereplők: Galkó Balázs, Réti Erika, Kárpáci Denise, Dinnyés István, Kovács Gyula, Závori Andrea, *Szűcs* Ágnes, Tóth Rita, Ecsedi Erzsébet, Mester László, Gulyás Zoltán, Gazsó György, Selmeczi György, Geltz Péter, Koltai Judit, Juhász Anikó, Balázs Mária, Kádár Kati.

arcok és maszkok

DOBÁK LÍVIA

Wenzeslaus, Lázár, Eck János

Sipos Lászlóról

A kiközösítő bullát elébb még fenyegető és vádló okiratként tartó erős férfikéz ujjai elbizonytalanodnak: a papírtekercs szorítása már nem az erő, a hatalom, hanem a jövőtől való rettegés, a tehetetlenség jele. A korosan is keménykötésűnek, feszes izmúnak, határozott egyéniségnek látszó férfi lelkileg és fizikailag egyszerre esik össze. Roggyanó térde, halkuló, utolsó figyelmeztető mondata a kétségbeesésé. E figyelmeztetést elnyomja a láthatatlan tömeg erősödő, forradalmat sejtető éneke: a jól ismert Geyer Flórián-dal.

Sipos László mindössze huszonkilenc évesen játssza el Eck János professzort, Luther ellenfelét, Garai Gábor *A reformátor* című drámájában, a pécsi Nemzeti Színház színpadán.

Sipos eddigi pályájának egyik meghatározó állomása ez a szerep.

Először négy évvel ezelőtt láttam Brecht két darabjában az Ódry Szín-padon. *A nevelő* úrban és *a Kispolgári nászban*. Elsősorban a diploma előtt álló színész színpadi-fizikai jelenléte ragadott meg. A bizarr külső: az erős, rusztikus alkat, a kopasz fej. Az összhatás félelmetesnek tűnt. Mégis, ez a „csupa erő" fizikum nem antipátiát, inkább szimpátiát szült. Úgy játszotta el Wenzeslaus tanítót *A nevelő'* úrban, hogy sem a gesztus-, sem a mozgásrendszere nem azonosult az ábrázolt figurával. A tiszta lelkiismeretű, evést, ivást, pipázást és német precizitású munkát az élet értelmének feltüntető tanítót nem a külsőségek megjelenítésével, hanem az „agy" életprogramjának felmutatásával: keménységgel, ellentmondást nem is-merő határozottsággal, s közben mégis a humánum megnyilvánulásaival ábrázolta.

Ez a színpadi-fizikai megjelenés első pécsi szerepei során is kísérte. Úgy tűnt: a megjelenés önmagában meg-oldja a feladatot, létrehozza a figurát. A beskatulyázás, az önbeskatulyázottság ellen lépett fel a sors, a vidéki színészek nagy lehetősége: a műfaji nyitottság. A gyerekdarabok, az operett, s ami a legnagyobb színészi erőpróba: az összetettebb, a koránál jóval idősebb szerepek. Sipos Lászlót nemcsak színpadi megjelenése, tehetsége is predesztinálta a nagyobb fajsúlyú szerepek eljátszására.

Lépésről lépésre, szerepről szerepre fejlődött; a korábbi színpadi-fizikai megjelenés elsődlegességét háttérbe szorította a színész és a szerep azonosulása, a drámai szerep egy tömbből faragottsága, a deduktív módszer.

Sipos sokarcúságának, bővülő színészi eszköztárának bizonyítéka: a drámai szerepek egyszerűségével ellentétben, a komédia és az operett karakterfigurái-nak aprólékos, egy-egy meghatározó jellemvonást kiemelő s annak túlzásait külsődleges eszközzel is alátámasztó szerepmegoldása.

A Cirkuszhercegnő Brusowsky adjutánsát egy örökkön visszatérő „pihenj" magatartással, sztereotip mozdulattal ábrázolta. Ezen „állandó jellemvonássá" avanzsáló mozgáskoreográfia nemcsak az alárendeltséget, önmaga korlátoltságát, hanem ravaszul a nálánál korlátoltabb Szergiusz Vladimir nagyhercegről alkotott véleményét is jelezte.

Sipos László külső és belső alkata - még ha első hallásra paradoxonnak is tűnik - ellentétben áll egymással: a belső, nemcsak a külső által meghatározott erőt, humort, komikumot, hanem esendőséget, lírát is hordoz magában. Ezért mondható már szereposztásában is teli-találatnak Békés Pál-Rozgonyi Ádám *Szegény Lázár* című vígjátékának cím-szerepe, melyet közel egy évvel ezelőtt játszott. (Az előadásról szóló kritika a SZÍNHÁZ 1984/7. számában található.)

Sipos örökkön alulmaradó Lázárja a férfias erő és a gyermeki elesettség paradoxona. A korán árván maradt Lázár

Sipos László Garai Gábor: A reformátor című drámájában (pécsi Nemzeti Színház)

gyermekkora óta menekül a szolgaság elől. A szolgaság: alárendeltséget, szabadságtól való megfosztottságot jelent. Különböző nemű és rangú urakat szol-gál, remélve: a pénzkuporgatás egyszer őt is úrrá teszi. Az utolsó pillanatban mindig megfosztják pénzétől, legtöbbször „övön aluli" váratlan ütéssel. Az utolsó eset jellemátalakító, végzetes. Kiderül: felesége gazdájukkal csalja. Feljelentése az inkvizíciónál nem jár eredménnyel. Gazdája nem le, felfelé bukik.

Sipos hittel, alázattal, szeretettel és lázadó gyűlölettel ábrázolja Lázárt, ki-nek sorsa a végső kiábrándultságba torkollik. Erős, férfias megjelenése elhiteti a fizikai, lelki megpróbáltatásokon való felülkerekedést, és képes általános érvényűvé, szimbólummá növeszteni a lázári sorsot. „Én becsülettel szolgáltam valamennyiüket! De maguk nem gazdálkodtak velem becsülettel" - mondja egykori gazdáinak; nem kisfiús elkeseredéssel vagy tehetetlenséggel, hanem tudatos, „forradalmi" erővel, mely nem ismer megbocsátást.

Sipos mosolyának jelentősége, ereje van. Gesztusaival csínján bánik, de mosolya meghatározó, Mindazt a kisfiús elesettséget, szeretetre vágyást, kópés iróniát tartalmazza, mely a teljes Lázár-képnek elengedhetetlen összetevője.

S végül, de nem utolsósorban: Eck János Garai Gábor darabjában. Eck Jánosnak, az ingolstadti egyetem tanárának, aki katolikus részről Luther fő ellenfele volt, az írói szándék szerint nincs sorsa, csak funkciója. Kulcsfigura a kronológiai rendet hűségesen követő darabban. Eck a wormsi birodalmi gyűlésen jelenik meg, amikor is felolvassa a Luthert kiátkozó hullát. A Luther-Münzer szembenállás előtti idő ez, mi-kor még az elkövetkező konfliktusnak csak a csírái érzékelhetők; Luther tábora még egységes.

Sipos László szerencsésen elkerül minden csapdát; mindent, amitől hitelét veszthetné ez az alakítás.

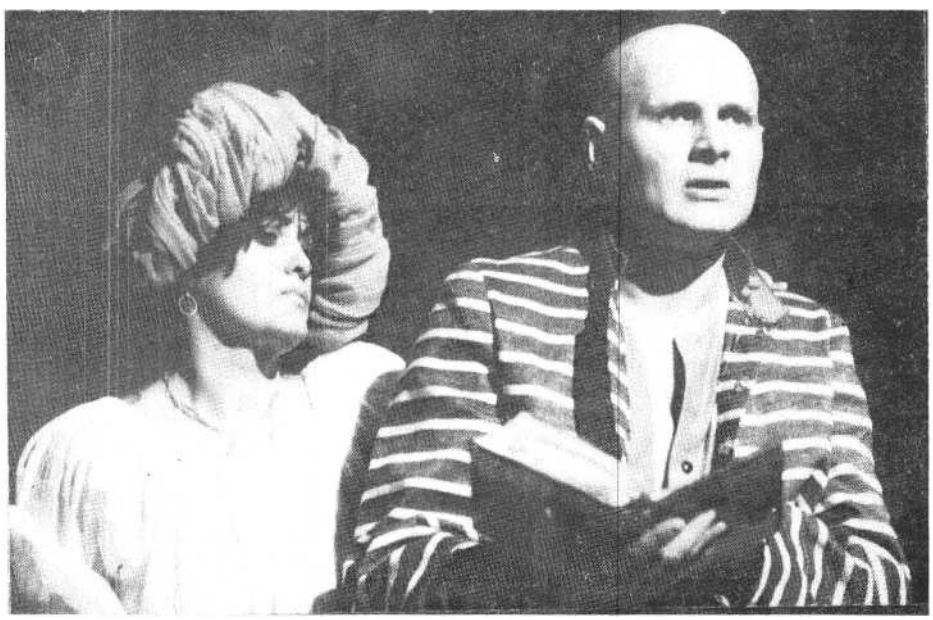
Megjelenése - sápadttá maszkírozott arca - idős férfi benyomását kelti; hangja, hangsúlyai erőt sugároznak. A pápai bulla elégetésekor, mikor szemtől szem-

Sipos László a Szegény Lázár címszerepében (Újlaky Lászlóval)

ben vitázhat Lutherrel, oly józan, fegyelmezett és megfontolt - hangjával néha az idegesség visszafogottságát jelezve, minden rosszindulatot, gyűlöletet kiküszöbölve , hogy alig-alig tudunk Luther pártjára állni. Nem átkoz, végzetes jövendőt jósol: „ ... ellened lesznek égi és földi hatalmak, meghasonlás kél híveid között."

Sipos László Eck Jánosának sorsa van. Mialatt a színész rezzenéstelen arccal felolvassa a birodalmi kiátkozó bullát, alig érzékelhető mozgással, gesztussal leél egy teljes életet; a hittől a csalódásig. Hit az eszmében, a vallásban; csalódás az egyházban; félelem a jövőtől. E tisztánlátás cselekvőképtelenné teszi, magányra ítéli. A megtört arcú, megkeseredett ember utolsó sóhaja: és csend legyen már végre.

Vári Éva és Sipos László a Szegény Lázár című darab pécsi előadásában (Tér István felvételei)



HEKLI JÓZSEF

Vampilov színháza

Immár több mint egy évtizede, hogy egy augusztusi alkonyatban a különleges tehetségű, szenvedélyesen élő és szenvedélyesen alkotó Alekszandr Vampilov (1937-1972) csónakja felborult a Bajkál-tavon, és két nappal harmincötödik születésnapja előtt a fiatal szibériai drámaíró szíve felmondta a szolgálatot a jéghideg vízben. Több emberre méretezett energia szunnyadt benne, nagyszabású terveket melengetett, a színpad is egyre jobban számolt vele, s ekkor, a fénykor küszöbén ostoba-szomorú módon érte utol a végzet.

Alekszandr Vampilov, amint a lírai drámák mestere, Alekszej Arbuzov és a „rövidnadrágosok" színpadra állítója, Viktor Rozov is, a csehovi hagyományok egyik sajátosan eredeti folytatójaként jelentkezett a színházművészetben. Míg nagynevű kortársai mintegy fél évszázados irodalmi múlttal rendelkeznek, addig a csehovi drámatípus egyik legígéretesebb szovjet képviselője éppen hogy csak elkezdett élni és alkotni: csupán *egy* kötet elbeszélés, néhány egyfelvonásos, négy teljes dráma, egy vaudeville torzó-ja és egy-két *száz* újságcikk maradt utána.

A hatvanas évek elején tűnt fel az irkutszki Vampilov, aki minden valószínűség szerint nagyon szerette Csehovot, mert a köztük lévő művészi rokonságot több minden, elsősorban a cselekményépítés, a konfliktuskibontás, a szimbólumok használatának sajátos módja, az emberi kapcsolatteremtés nehézségei s az egymás mellett vonszolt sorsok feszítő izgalmai jelzik. A mai témájú, általában szellemesen szerkesztett darabjaiban -- amelyekben úgy villantja fel a kialakított szituációk, jellemek fonákságait, hogy mást is sejtetnek, mint amit mondanak - a csehovi dramaturgia egész sor motívuma különös értelmezést kap, főleg a paródia aspek tusában. De nemcsak Csehov, hanem Gogol is hatással volt rá. *A Kaland a főmettőrrel* például tartalmilag is közel áll a *Revizorhoz.* Vampilov számára mindennél fontosabb volt, hogy meghökkentsen, hogy eltérjen az unalomig ismerttől, a megszokottól. Éppen ezért darabjaiban - a megdöbbenést fokozandó - merészen összekomponálta a torokszorító tragédiát a szentségtörő humorral, a finom lírát a metsző szatírával. Beépítette színpadi műveibe a melodráma effektusait, a modern abszurd elemeit, a vaudeville hangulati poénjait éppúgy, mint a köznapi élet tényeit, a valóság kínos-kényes mozzanatait, de mindezzel együtt sohasem mondott le a pszichológiai ábrázolás kifinomult jegyeiről. Az tény, hogy színdarabjai műfajilag meglehetősen eklektikusak, mégis összességükben igényes, realista drámák. A fiatal drámaíró a nagy elődök és példaképek - elsősorban Csehov és Gogol - művészetének számos vonását és elemét a „megszüntetve-megtartva" paradox elvének szellemében használta fel színpadi alkotásaiban.

A fiatal drámaíró a szokatlan eseményt, a különleges szituációt úgy ábrázolja, mint az emberi élet fordulóját, amikor cselekedni kell. Azaz a hős olyan helyzetbe kerül, hogy harcolni kénytelen azért, hogy az események ura lehessen. Ilyen értelemben Vampilovnál a „szituáció" reális és objektív kategória, s ezek kölcsönhatásában mutatkoznak meg darabjának szereplői.

A Vampilov-hősök köznapi emberek, de vannak köztük furcsa, érdekes figurák, akiknek mozgásköre általában az élet szépségeinek elvesztése vagy megtalálása, a szerzőjükkel együtt keresik a kiutat a veszélyes közömbösségből, az általánossá váló nemtörődömségből, az elidegenedés útvesztőiből. Az írót elsősorban a megszokottól, a „normától" eltérő magatartásformák, a nehezen kezelhető alakok érdeklik, de a passzivitás, a közömbösség állapotában vergődő, bonyolult hőseinek - akiket szándékosan kiélezett, paradox, néha anekdotikus környezetbe helyez - a darabok mindig felkínálják a választás lehetőségét.

Az elbeszélésekkel és újságcikkekkel debütáló irkutszki egyetemista legkorábbi dramaturgiai próbálkozásai is - Egy *hónap falun, avagy a lírikus halála* (1958), *A találka* (1959) - sejtetnek már némi talentumot. Bár az egyetem befejezése után újságíró lett, de ugyanakkor a moszkvai és jaltai irodalmi szemináriumok és dramaturgiai kurzusok állandó résztvevője. Vampilov megizmosodott tehetsége hirtelen forrásként tört a fel-színre, a felhalmozódott élményeiből és tapasztalataiból rövid idő alatt igazi drámákat alkotott.

Az első közreadott drámai publikáció, *a Me. őre nyíló ablakok* (1964) még halványan jelzik azt, ami később tipikusan vampilovi lesz, jóllehet már ebben a kis egyfelvonásosban is megfigyelhető a kétsíkúság, a „kétdimenziós" felépítés, a helyzet- és atmoszféráteremtő képesség, amely a nagyobb drámák jellemzője. A *Húsz perc az angyallal* és *a Kaland a főmettőrrel,* e két markáns, eredeti ötletre épülő darab viszont már magában hordozta a későbbi „hasonlíthatatlan" művek ígéretét. Az első egyfelvonásosban a kiküldetésben lévő két másnapos lump, Ugarov és Antyipin bizarr helyzetkomikumából - minden áron pénzt akarnak szerezni - Vampilov remek tragikomédiát szerkeszt. A *Kaland a főmettőrrel* üresfejű „örök kádere", a „felfelé nyalni, lefelé rúgni" elvét valló Kalosinja szintén groteszk-torz helyzetekben válik véglegesen nevetségessé, egyben szánalmassá. A tragikomikus játék a maga nyers eredetiségével, rusztikus szókimondásával azt is bizonyítja, hogy napjainkban is léteznek gogoli figurák, „revizori" helyzetek. Vampilov éles szemmel vette észre, hogy a fejlődés pozitív folyamatainak is vannak nem kívánt mellékhatásai, árnyoldalai, várt és váratlan ellentmondásai, amelyek görbe tükörben, groteszk megvilágításban még érzékelhetőbbé válnak.

Az Angyali történetekben Vampilov látszólag megbocsátó nevetéssel, fölényes elnézéssel viseltetik a kisszerű szélhámosokkal, az Antyipin- és a Kalosin-félékkel szemben, de csak látszólag, mert célba veszi a bűnt, s hol tréfálkozva, hol gúnyolódva, de kérlelhetetlen pontossággal feltárja a különféle visszaéléseket, félrelépéseket, alakoskodásokat, s nem hagy kétséget afelől, hogy a „legártatlanabb" vétek is mérgezi és veszélyezteti a társadalmat.

A drámaíró újabb, súlyosabb bizonyítékkal is szolgált, s a *Kaland a főmettőrrel* Kalosinja után színpadra fogalmazta a *Vadkacsavadászat* (1967) Zilovját. A sokszor Csehov Ivanovjára emlékeztető Zilov egész élete csupa üresjárat, hamis színjáték, negatív tanulság. Kávéházi ivászatok, hivatali csalafintaságok, botrányos lakásszentelő, eszeveszett házibuli, szerelmi kilengések töltik ki napjait. Az „antihős" esztelen cselekedeteivel maga szakítja ketté azokat a szálakat, amelyek az élethez kötik: elhagyja hűséges feleségét, durván lemond romlatlanságot és szépséget ígérő szerelméről, Irináról, elviselhetetlen barátaival és kollégáival, még apja temetésére se megy el.

Zilov Vampilov legmerészebben meg-

rajzolt figurája, akit sorsa - ellentétben az író többi hősével - jóformán semmilyen reménnyel sem kecsegtet. Korunk „felesleges embere", ez a saját hazugságrendszerébe belefáradt örökké másnapos emberi „karikatúra" mára dráma kezdetén - nem éppen alaptalanul - halotti koszorút kap gyalázatos barátaitól, hiszen erkölcsileg tulajdonképpen már régen halott.

Az egész darab lényegében az értelmetlen kalandokban, a vad tivornyákban, önpusztító botrányokban tetszelgő, szellemileg-érzelmileg teljesen kiüresedett Zilov belső monológja. Ez az „anti-hős" azt szeretné elhitetni magával, hogy környezete áldozata, holott éppen a fordítottja az igaz. Lassacskán azonban el-jut addig, hogy már saját aljasságai sem okoznak neki örömet, jóllehet annyira elsajátította a behízelgő szónoklást, az üres és szép szavak poézisét, hogy néha már magának is hisz. Óriási színész veszett cl benne, aki egész életét folytonos, hazug színdarabbá változtatta, de határtalan egoizmusa és önimádata végül is az élet „színpadáról" is kiszorította. „Vampilov mesterien tárja fel Zilov természetét - írja Szergej Borovikov - a hős szinte a jellegtelenségig lecsupaszított beszédével. Zilov bágyadtan és kelletlenül beszél a munkáról, fecseg a barátaival, ingerült a feleségével, kéjsóvár - gyengéden dorombol Irinával, leplezetlenül goromba a megunt Verával, és végül határozottan, szinte katonásan parancsolgat a pincérnek - itt a legmagabiztosabb, itt - költő, az élet ura".

Az „igazi" barát, a pincér Gvima fontos dramaturgiai funkciót tölt be a drámában. Ő Zilov alteregója, mondhatni részeges énjének józanabb „fonákja". A köztük lévő különbség talán abban van, hogy Gyima gondosan vigyáz magára és a látszatra. Zilov még ezekre sem. Az egyre halmozódó „antitettei" végül is azt igazolják, hogy a kegyetlen barátok arcátlan ajándéka, a halotti koszorú, nem egészen alaptalan, mert korunk „felesleges embere" tulajdonképpen „élő halott".

A dráma fináléjában Gyima az etikailag hullává vált Zilovnak a szemébe mondja, hogy még „vadásznak" is alkalmatlan, miután a szánalmas barát túlélte a színpadiasan előkészített öngyilkosságát is, amint mindent megúszott az életben, folyton csak megúszott valamit .. .

A Vampilov-darabok többségében a főhős „kiárusítja" magát, vagy érzelmi árulást követ cl. *A Júniusi búcsúzás* (1965) Koleszovja, az évfolyam kedvence, a lányok bálványa is nehéz dilemma előtt áll: a diploma vagy a szerelem. A „minden eladó és megvásárolható, csupán ősz-szeg kérdése" hamis elvét valló egyetemista az előbbit választja. Az idő azonban megmutatta, hogy Koleszov nagyot hibázott, s a fiatalember bátor kézzel tépte ketté diplomáját, mintegy meg-szabadult *az* amorális kolonctól, *az* árulás jelképétől. A finálében az író finoman érzékelteti, hogy a megtévedt fiú talán újra kiérdemli a választás lehetőségét, s visszahódítja az otrombán elhagyott lány szívét. A reményt sohasem szabad fel-adni - hallatszik ki a darabból a jellegzetes vampilovi üzenet.

Ugyanez a gondolat ölt testet a V*adkacsaradászathoz* hasonlóan durva tréfával kezdődő vígjátékában, *Az elsőszülöttb*en is, amely a kissé álmodozó, kissé öntetszelgő Szarafanov széthulló családi életébe vezet bennünket, amelybe váratlanul belerobbant a két jópofa vagány, Buszigin és Szilva. Az előbbi a családfő legidősebb fiának adva ki magát, kezdetét veszi a névbitorlással egy szemérmetlen, groteszk játszadozás. A Szarafanov család minden tagja belemegy a „kegyes" csalásba, hiszen az unalmas életük-ben kellemes izgalmakat ígér. Az ad abszurdumig fokozott játékban a leleplezés sem vezetett tragédiához, mert a komédiai elemek végül is felülkerekedtek. De a korlátlan bizalmat, az életbe vetett végtelen hitet sugárzó, teátrális játéknak tűnő darab azt is bizonyította, hogy írója ismeri a valóság objektív mozgatóerőit is.

Az elsőszülött kamarajellege, a V*adkacsauadásgat* tragikomikus kiesengése után legutolsó darabjában, *A múlt nyáron történtben (*1972) Vampilov az igazi pszichológiai drámáig jutott el. Az író egyik legfőbb sajátossága is az, hogy jellemekből kibomló kollektív sorsanalízist tud adni, remekül rajzolódik ki e dramaturgiai felépítésében Csehovra utaló műből, amelynek egyik központi hőse, Samanov, a kitörési vágy rendkívül érdekes megtestesítője. Samanov, a kompromisszumok hínárjába süllyedt, a tehetetlenség fogságába került vizsgálóbíró volta-képpen tisztességes ember, de elvesztette bizalmát az igazságban és az emberek-ben. Korábbi nagyvárosi élete is sok tanulságot rejt magában, de csulimszki újjászületésének története - amely nem a hivatali és erkölcsi kötelesség felisme-résével kezdődik elsősorban, hanem a későn jött szerelemmel, amelyet Valentyinának köszönhet -- fokozott mérték-ben azt sugallja, *hogy* nem lehet félszívvel élni az életet, legyen szó bár szerelemről, meggyőződésről vagy kötelességről. Amíg a V*adkacsavadászat* „anti-hőse" amorális tetteivel önmagát zárta ki a tisztességes társadalomból, addig *A múlt nyáron történt* vizsgálóbírója az igazságért vívott harc áldozataként kény-szerült szakítani megszokott életével. Zilov már teljesen reménytelen alak, Samanov viszont még képes az újabb áldozatokat is vállaló visszatérésre. Bár mind-ketten elvesztették életcéljukat, az egyik a vadkacsavadászat lázálmában él, a másik - egészen fiatalon - a nyugdíjról álmodik, de az utóbbi, az erősebb jellem visszatalál a normális életbe, lemondva az igénytelen vágyakról, a keményebb valóság ígérte tartalmasabb örömökért.

Vampilov e legérettebb alkotásában gyakran felerősödnek a „csehovi" hangok, s nemegyszer különleges dramaturgiai funkciót kapnak a „csehovi" motívumok, amelyek érzékletes színpadi megjelenítése, véleményünk szerint, nagy gondot okozott a hazai színpadokon. Gondolunk itt elsősorban *A múlt nyáron történt* ún. „félrehallásaira" - mi-kor a hősök beszélnek ugyan egymáshoz, de nem mindig értik egymást, azaz az egyik önmagában gondolkodik, ezért „mást" válaszol, vagy válaszába bele-szövi az őt külön foglalkoztató, de oda nem illő gondolatot - vagy a másik jellegzetességre, a „kiskert-szimbólumra", amelynek lényege egy egészen köznapi beszélgetésben tárul fel a darabban.

Valentyina: Hát ... tényleg nem érti? (Samanov a fejét rázza) Ha maga sem érti . . . Azt gondoltam, hogy maga legalább megérti.
Samanov: Mondom, hogy nem értem.
Valentyina (vidáman): Hát akkor elmagyarázom . . . Azért hozam rendbe mindig, hogy ép legyen.
Samanov (elneveti magát): Én pedig azt hittem, azért hozod rendbe, hogy letiporják .. .
Valentyina (most már komolyan): Azért hozom rendbe, hogy ép legyen.
Samanov: De minek, Valentyina? Mihelyt jön valaki .. .
Valentyina: Akkor újra rendbe hozom.
Samanov: És aztán?
Valentyina: Aztán megint . . . amíg csak meg nem tanulják, hogy szépen körbe jöjjenek.

A dráma kiskert-jelenete kapcsán tennünk kell egy rövid kitérőt, mintegy

újra bizonyítandó, hogy egy remek színházi előadás a legjobban megkomponált drámai művet is megemelheti. Nemrég láttam a világhírű leningrádi rendező, Tovsztonogov színházában a drámát, s ott a színpadon, az ominózus beszélgetés színhelyén, a szibériai teázó előtt valódi kiskert állt, amelyet gondosan körülszegezett igazi fakerítés védett. Mikor valamelyik vendég belerúgott a léc-be, rátaposott a virágokra, hallatszott a reccsenés, látszott a pusztulás. Ezek a naturalisztikus jelenetecskék nemcsak megkönnyítették a mély értelmű szimbólum értelmezését, de fel is fokozták annak értelmét. A színházi megjelenítés általában is plasztikusabbá, nagyszerűbbé teheti a drámát - mint idézett példánk is bizonyítja -, sőt olyan apróbb, de nem jelentéktelen momentumokat is felszínre hozhat, amelyek az olvasás során, a sorok között talán elveszhetnek.

Visszatérve *A múlt nyáron történt* elemzéséhez, amely meglehetősen vontatottan kezdődik, s az apró, hétköznapi tényekből, vampilovi szóhasználattal, a „körülmények találkozásából" csak lassan áll össze a dráma, de érdekes módon a finálében - amely teljesen a csehovi szimbólumrendszer jegyében fogant - igen felgyorsulnak az események. Az utolsó jelenetben a nemzedékek kézfogásának a gondolata is felcsillan, ugyanis az ábrándos-kislányos Valentyina és az életben megfáradt favágó, Jeremejev, a két legtisztább ember hozza ismét rend-be a kiskertet.

Vampilov utolsó drámája olyan, mint egy jól megkomponált szimfonikus mű, amelyben minden szólam egyaránt fontos, s csak együtt teljes és egész. De a szólamok külön-külön is jelentősek, hiszen a tajgai vadászatokba belerokkant, a magára hagyott, a megérdemelt nyugdíjért hiába kilincselő Ilja Jeremejev, a saját lányának, Valentyinának belső énjét nem ismerő Pomigalov, a teljesen elvadult, szabadságát is önkényesen meghosszabbító Paska, a sikertelen életét ostoba szólamok mögé rejtő Mecsetkin, a szerelemre éhes Kaskina sorsdarabjai önmagukban is jellemeznek és minősítenek. Másképpen fogalmazva, *A múlt nyáron történtben* sűrítve vannak jelen Vampilov főbb írói erényei: közéleti érzékenysége, groteszk világlátása, anekdotázó kedve, sajátos - *néha* morbid - humora és modellteremtő ereje.

A tragikus 1972-es év nyarán Vampilov még hozzáfogott egy vígjáték megírásához, de csupán két jelenet készült el a darabból. *A felülmúlhatatlan Nakonyecsnyikovban* a népszerű énekes, a nők bálványa, Vagyim Eduárd és a címszereplő, a kisszerű „figáró" véletlen találkozásának ötletéből feltehetőleg a drámaíró sorsának persziflázsát készült színpadra fogalmazni, de teljes bizonyosságot csak a kész darab adhatott volna.

A drámaírói talentum talán a legritkább adottság az irodalmi pályán. Alekszandr Vampilov azon kevesek közé tartozik, akik vérbeli drámaírónak születtek, de azon szabálytalan sorsú művészek sorába is beleillik, akiket haláluk után fedeznek fel, majd az idő múlásával újra és újra felfedeznek. Az, hogy darabjait az utóbbi években mind többször játszszák a hazai és külföldi színházak, s kiadták műveinek válogatott gyűjteményét is, nem egyszerű tiszteletadás a korán elhunyt író előtt, hanem írásművészetének - némileg megkésett - nyílt elismerése. Rövid élete és hirtelen halála egy másik „irkutszki történetet" terem-tett. „Ahogy ez már lenni szokott - írja V. Szaharov -, volt ebben az érdeklődés-ben bizonyos felszínes kíváncsiság, egy adag »Vampilov-divat« is, pedig kétségtelen, hogy a siker forrását magában az íróban kellett keresni, aki nemcsak né-hány sikeres darab megírására volt képes (ez esetben semmiféle divat nem segített volna rajta), hanem valami egységeset is tudott teremteni - lendületes, öntörvényű, sajátos esztétikájú színházat."

Helytelen és történelmietlen lenne feltenni azt a kérdést, hová fejlődött volna Vampilov drámaművészete, ha a csehovi drámatípus egyik modern reprezentánsát nem ragadja el a kegyetlen halál. Tudomásul kell vennünk azt, hogy egy ígéretesen bontakozó írói pálya akkor szakadt meg váratlanul, mikor a színpad kezdte már megismerni és befogadni a szokatlan hangvételű, kedélyes irkutszki „fenegyereket".

A „Vampilov-összes" már megíródott, az élet- és művészpálya idő előtt bevégeztetett, de a lehetséges színpadi értelmezések és megjelenítések még sok újat és jellemzőt hozhatnak felszínre a tragikus sorsú szibériai író drámai műveiből.

A közel másfél évtized távlatából már bátran kimondhatjuk, hogy a Vampilov-drámák - bár művészete körül az értelmezések még nem jutottak nyugvópont-ra - kiállták az idők próbáját, s darabjait bemutatni már nem csupán kísérletező-divatozó újdonságnak számít, hanem megtisztelő művészi kötelességnek.

MIHÁLYI GÁBOR

A magyar „gazdag színház" szegénysége

Kérdés : mi az oka annak, hogy ismertebb filmrendezőink munkáira még ma is van kereslet a nemzetközi piacon, holott filmművészetünk csillaga most éppen nem ragyog valami fényesen, míg ugyanez nem mondható el színházi rendezőinkről. Se nevüket, se munkásságukat nemigen ismerik határainkon kívül, ahol a magyar színháznak nincs is komoly ázsiója.

Ennyivel tehetségtelenebbek lenné-nek színházi rendezőink?

Gothár Péter filmje, *a Megáll az idő* világsikert aratott, Amerikában Oscar-díjra is jelölték, de vajon meddig jutott el a színházi rendező Gothár Péter híre?

Igaz, Ács János Marat-Sade-rendezése nagydíjat nyert a belgrádi BITEF-en. Azonban ez az a bizonyos kivétel, amely erősíti a szabályt. Nem tagadnám, ez az előadás nekem is a kevés számú *nagy* színházi élményeim sorába tartozik, amely a maga közép-kelet-európai tartalmával lelkem mélyéig felkavart. Nem is csodálkoztam azon, hogy Belgrádban is megrendítette az ottani nézőket. De már nem sikerült ugyanezt a sikert elérni a nancyi fesztiválon. Magyarázható ez azzal is, hogy itt nem működött a tolmácsberendezés. Azonban francia kritikus ismerőseim véleményéből az derült ki számomra, hogy az előadás mondanivalójának lényegét mégiscak meg-értették; ezt azonban nem érezték a maguk problémájának. Ok elsősorban a darab vizuális megjelenítésére figyeltek, és úgy találták, a felvonultatott szín-padi effektusok kevés újat tartalmaznak. És ha az ő szemükkel tekintek vissza Ács János rendezésére, nehéz tagadni a bírálat jogosságát. Jellemzőnek vélem, hogy csak az előadás műsorfüzetét fel-lapozva emlékeztem vissza a díszlet-tervező Szegő György nevére.

A nancyi fesztiválon tavaly (azaz 1984-ben) egy lengyel együttes, a poznani Teatr Nowy társulata nyerte el a nemzetközi kritikuszsűri első díját, pedig tolmácsberendezés híján Janus Wisniewski rendezése is csak vizuális és hangeffektusokra bízhatta a maga ugyancsak közép-kelet-európai üzenetét.

De ezúttal a Tadeusz Kantor nyomán szavakból, gesztusokból, maszkot viselő eleven bábuk mozgásával megszerkesztett, kialakított színpadi jelrendszer elég erőteljes volt ahhoz, hogy áttörje a nyelkorlátokat.

Ha külföldön színházat látok, és nem értem az előadások nyelvét, rám is elsősorban azok a produkciók hatnak, amelyek kellően látványosak, tele vannak újszerű, eredeti teátrális ötletekkel. Míg kínlódást jelent végigülni egy olyan előadást, amelyben a színészek csak beszélnek, beszélnek, és látnivaló alig akad.

A mi hazai kőszínházainknak Groowski terminológiájával élve: a mi „gazdag színházaink"-nak éppen az a gyengéje, hogy kialakított jelrendszerük - ritka kivételektől eltekintve - nagyon is konvencionális, fantázia- és *eszközszegény*. És többnyire a „kivételek-kel" is csak színházi világunk perifériáján találkozhatunk.

Ez a belemerevedés a megszokottba, a hagyományosba, a fantáziátlanság legszembetűnőbben hazai színpadi előadásaink díszleteiben, színpadképeiben érzékelhető.

Köztudomású, a díszletnek az a funkciója, hogy jelölje a színhelyet, határozza meg a színészek mozgásterét, segítse a maga képi eszközeivel az előadás atmoszférájának kialakítását, s lehetőleg szép és látványos is legyen. Ezeknek a követelményeknek jól-rosszul természetesen a mi díszleteink, színpadképeink is eleget tesznek. Azonban ritka, mint a fehér holló, hogy a színpadkép részt vállaljon a darab, az egyes jelenetek értelmezésében. Holott a művészi kép, a látvány nemcsak arra alkalmas, hogy közvetlenül „leképezze" a valóságot, hanem arra is, hogy közvetett formában, képi voltában, szimbolikusan, metaforikusan is szóljon a világról.

hazai rendezőink *nagy* többsége eleve elutasítja az úgynevezett „beszélő díszleteket". Arra hivatkoznak, hogy ezek a díszletek előre elmondják, kifecsegik a rendezői koncepciót, önálló életbe kezdenek a színpadon, és ezzel elnyomják a rendezőt, színészt. Művészeink eleve óckodnak az erőteljes képi látványtól, mert (gyakran joggal) tartanak attól, hogy a színpadkép valóban „lejátssza" őket.

Emlékezzünk vissza, milyen ellenállásba ütköztek David Borovszkij díszletképei a Vígszínházban. Magyarázta ezt a megütközést, hogy közönségünk-nek, kritikánk egy részének akkor még nagyon is újak és szokatlanok voltak ezek a díszletek, de az is igaz volt, hogy Borovszkij színpadképei valóban függetlenedtek Horvai rendezéseitől. Többet, mást, vadabbat mondtak, mint amire a magyar rendező és színészei vállalkozni tudtak és merészeltek. Ugyanez a díszletkoncepció tökéletesen működött Ljubimov vagy Efrosz rendezéseiben. Ismeretes, milyen hatásos és sokatmondó képi effektust jelentett Ljubimov Hamlet-előadásában *a* történelem mozgását jelképező sötét függöny. Borovszkij díszletképe itt mégsem ural-ta, játszotta le az előadást, hanem pontosan szolgálta a rendezői mondanivalót, és megfelelt az egyes jelenetekben szükséges színterek, képek kívánalmainak.

Idézhetünk hazai példákat is. Elsőnek Camus Caligulájának az előadását, amely Paál István és Najmányi László együttműködéséből született, és a magyar színházművészet elmúlt negyven évének egyik legizgalmasabb, legeredetibb produkciója volt. Nem tudok még egy hazai előadást, amely ilyen következetesen épített volna a színpadi tárgyak (egy hatalmas gongba szerelt tükör, homokbucka, színpadot borító ponyva), jelmezek (karateruhák és vívómaszkok) szimbolikus, metaforikus felhasználhatóságára. Ebben az előadásban ugyanazok a tárgyak, kellékek az egyes jeleneteken belül nyerték el (különféle) értelmüket, funkciójukat. Paál forradalmasíthatta volna a magyar színházművészetet, ha kitarthat ezen az úton. Csakhogy neki, mint volt amatőr rendező-nek, bizonyítania kellett, hogy tudja azt is, amit a főiskolát végzett hivatásosak, és lassan, fokozatosan ő is hozzáidomult a magyar színház szabványaihoz. Najmányival együtt még néhány nagyszerű produkciót hoztak létre - bár vissza-tértek a hagyományos díszletképekhez. De ezek a díszletek még „beszéltek", értelmezték az előadást. A legsikerültebb *az Übü király* díszlete volt, ahol a méretek felnagyításával patkányperspektívából ábrázoltak egy utcasarkot, járda-szegélyt, csatornanyílást.

(Komoly vesztesége a magyar színházművészetnek, hogy Najmányit nem elégítette ki a díszlettervezés, amelyben kimagasló teljesítményelvre volt képes, hanem avantgarde álmait követve, beleveszett a messzi világba.)

A beszélő, jelképes tartalmak kifejezésére is hivatott díszletek irányába indult el Pauer Gyula is Kaposvárott. Gondoljunk a ponyvával, kötelekkel kialakított ardennes-i erdő képére az *Ahogy tetszik*ben, vagy az *Ivanov* fenyőkéreggel teleszórt színpadképére. Sajnos ilyen irányú törekvései még a kaposváriaknál sem találtak teljes megértésre, ahol a rendezők szintén nem kedvelik, ha a díszlet a színészi játék rovására túlságosan előtérbe nyomul.

Vitathatatlan, Kaposvárott sikerült kialakítani a színpadképek csak rájuk jellemző stílusát ami a látvány szürkeségében, a jelmezek szegényességében, koszlottságában jelentkezik. El is nevezték ezt a stílust kaposvári „szürkének" vagy „topinak". Jelképes, értelmező funkciókat szolgál: a magyar provincia kisszerűségét, szegénységét, nyomorúságát hivatott kifejezni. De lassan ez is megszokottá, unalmassá válik, és ahogy a magyar valóság mindinkább „eltarkul", a régi szegénység mellett mind hivalkodóbbá válik az újgazdagok előkelősködő rongyrázása, érvényét is veszti.

Sajátos, csak rájuk jellemző jelrendszer működteti Ruszt és Jancsó színpadi rendezéseit is. Csak az a kár, hogy jelrendszereik eszközszegények, variációs lehetőségeik szűkösek. Már az előadás első negyedórájában kiterítik minden kártyájukat. Jancsó rendezéscinek kép- és hangeffektusait a népi táncokból és dalokból, mozgalmi indulókból, a munkásmozgalom jelképeiből, a szereplők körkörös mozgásából, meztelen lánytestekből alakítja ki. Ruszt színpadán pucér lányok helyett ágyékkötést viselő fiatal férfitestek szimbolizálják a meztelen ember szépségét és igazságát. Nemigen akad Ruszt-előadás, amelyben ne szerepelne a vér, a hatalom jelképeként egy vörös lepedő, az esernyőt tartó férfiakról pedig tudhatjuk, hogy ők képviselik a darabban a bürokratákat, a kisszerű polgárokat. A különféle zenei idézetek - a klasszikusoktól a rock zene nagyjaiig - ugyancsak elmaradhatatlan részei Ruszt szertartásjátékainak.

A hazai díszletképek túlnyomó többsége azonban beéri a helyszín jelölésével. Igaz, már csak ritkán találkozunk az ötvenes években oly divatos, a legapróbb részletekig kimunkált, naturalista díszletképekkel, inkább valamiféle posztimpresszionizmus az uralkodó stílus. Díszlettervezőink beérik azzal, ha Szőnyi István vágy Bernáth Aurél modorában nagy vonalakban festik meg a szobabelsőt vagy a kinti tájat. Az ábrázolt kép, a felvonultatott kellék egy-jelentésű, mindig az, ami: a szoba csak szoba, a szék csak szék, a színpadkép-

nek és tárgyainak nincs második jelentése.

Gyakoriak még a folklórihletésű, naiv, meseszerű színpadképek. Ilyen díszletek között játsszák nálunk a *Csongor és Tündét, a János vitézt* vagy *a Háry Jánost.* Emlékezetes újításnak tűnt Ascher *János* vitézének „naiv" díszletképe, amely a mesejelleg, a népiesség ironikus elrajzolásával parodizálta, gúnyolta az álmagyarkodást, az álnépiességet és nem utolsósorban ezt az önmagát komolyan vevő népieskedő és mesestílust.

Viszont igen ritka, hogy rendezőink, díszlettervezőink szürrealista, konstruktivista vagy akár absztrakt díszletekkel kísérletezzenek. Nem tudok arról, hogy Mejerhold konstruktivista díszletmegoldásaival az elmúlt húsz-egynéhány évben nálunk bárki is próbálkozott volna. Szürrealista hatásokat érzékelhettünk Donáth Péter díszletében a *Don Juan* kaposvári előadásában. Babarczy rendezése azonban oly mértékben túlbonyolította a színpadi jelrendszert, hogy az a nem beavatottak számára követhetetlenné vált, arról nem is beszélve, hogy a díszletkép felét nem sikerült bekapcsol-ni a színpadi játékba.

Absztrakt díszletekkel rendezőink végképp nem tudnak mit kezdeni. Voltak olyan vállalkozások, hogy Vasarely geometrikus képeivel alakítsák ki az elő-adás játékterét. A hagyományos pszichologizáló, realista színpadi játékmód azonban sehogy sem tudott kapcsolatot talál-ni az absztrakt díszletképpel.

Hazai rendezéseink többségében a díszletképekhez hasonlóan a jelmezek is hozzáidomulnak az általános jellegtelenséghez. Jelmeztervezőink rend-szerint megelégszenek azzal, hogy az öltözékek korhűek legyenek. Ezen túl-menően - a rendezői szándéknak meg-felelően - vagy arra törekszenek, hogy a ruhák minél szebben mutassanak, vagy éppen ellenkezőleg, minél szegényesebbek, rongyosabbak legyenek. Viszonylag ritkán fordul elő, hogy a jelmezek, felrúgva a korhűség követelményét, ne csak arra törekedjenek, hogy minél nyíltabban valljanak viselőik világnézetéről, osztályhelyzetéről, emberi gyengeségeiről, jelleméről. És ha megtörténik, nagy az óvatoskodás, nagy a vigyázat, hogy a viseleteknek ez a jelenre utalása ne legyen feltűnő. A szín-háziak sajnos valóban joggal tartanak attól, hogy rájuk olvassák a sunyi ki-kacsintás, az öncélú modernkedés vád-ját. Holott Brecht óta másutt az anakronisztikus jelmezek színházi közhellyé váltak.

Napjaink tervezőit az jellemzi, hogy a modern költészethez hasonlóan mind eredetibb, merészebb metaforákkal, az-az jelmezekkel kísérleteznek. Munkáikban a díszletképekhez hasonlóan a jel-mezek is metaforikus funkciót kapnak. De még nyugaton is ritka, hogy az öltözékeknek ezt a metaforikus funkcióját olyan merészen és eredetien alkalmazzák, mint ahogy azt a volt Brecht-tanítvány, Claus Peymann *Hermannschlacht*jában láthattuk. A római hódítók itt XIX. századi angol gyarmati tisztviselőknek voltak öltöztetve, Hermann a Róma-verő germán hős fekete micisapkájában és ócska, kinőtt nadrágjában trógernek álcázott nyugatnémet terroristavezérre emlékeztetett.

A csillogó alumíniumsisakokba és pajzsok mögé bújtatott római legionáriusok pedig egyaránt hasonlítottak középkori páncélos vitézekre és utcai tüntetők ellen kivezényelt mai rendőrökre.

Lenne bátorsága magyar rendezőnek vagy tervezőnek egy Shakespeare-előadás szereplőit középkori japán kosztümökbe öltöztetni, mint azt Mnouchkine merte a szemkápráztató Shakespeare-ciklusában? Igaz, Paál egyszer megtette a már említett *Caligula-rendezés*ében, hogy színészeit japános karate-öltözékben léptette fel, de azóta sem vállalkozott hasonló merészségre.

A magyar színház mindig is „beszélő színház" volt, és lényegében ma is az. Színészeink elsősorban a hangjukkal játszanak, mesterei annak, miképp lehet a hangsúlyok váltásával, a magán-és mássalhangzók elnyújtásával vagy felpörgetésével, hangjuk elcsuklásával, kitartott szünetekkel erőteljes színi hatásokat elérni. Nagy színészegyéniségeink virtuóz beszédmódjukkal szinte önmagában is le tudják bilincselni a nézőiket. Jelentős művészekhez illőn, ki is munkálják a maguk jellegzetes beszédstílusát, hanghordozását, amelyről első hallásra fel lehet ismerni őket. Jellemző, hogy Latinovits színészi teljesítményé-nek nagy részét meg tudta őrizni a hang-szalag.

Kétségtelen, vezető színészeink az arc- és testjátéknak, a finomgesztusoknak is mesterei - bár nekik is gondot okoz, amikor például Brecht-szerepekben el kell szakadniok a pszichologizáló szín-ház naturalista kifejezésmódjától, és stilizált mozgásokkal, gesztusokkal kel-lene belső tartalmakat (gondolatokat, lelkiállapotot) megjeleníteniök. Legutóbb a székesfehérvári, csak nőkkel színre vitt *Arturo* Ui-előadásban feltűnt, hogy a népes társulatból egyedül Margitai Agi és Schubert Eva van teljes birtokában ennek a stilizált játékmódnak. Az ellenpontozó játékra - arra, hogy a gesztusok mást fejezzenek ki, mint amit a szavak mondanak - csak igen kevés színészünk képes. Azt még könnyen el-játsszák, hogy a szavak és gesztusok meghazudtolják egymást. De nehezebb feladat azt megvalósítani, hogy a gesz-tusok egy olyan belső tartalmat fejezzenek ki, amire a szavak nem képesek, amit a szereplő szavaival nem kíván vagy nem tud elmondani.

A modern színház egyik uralkodó hangneme, stílusa a groteszk, amely azt követeli a színésztől, hogy fel tudja mutatni a nevetségesben a tragikusat vagy fordítva, a tragikusban a nevetségeset. A mi színészeink többsége azonban olyan zsonglőr, aki csak „egy labdával" tud játszani, vagy a tragikussal, vagy a komikussal, s így a tragikomikus szituációk a mi színpadainkon vagy bohózattá silányulnak, vagy tragikus pátoszba fúlnak.

Rendezőink a stilizált mozgásokat, gesztusokat elsősorban a szatíra eszközeként használják, például a már említett *Arturo* Ui-előadásban vagy legutóbb Majakovszkij *Gőzfürdőjében,* Gothár Péter kaposvári rendezésében. A színészek mulatságos effektusok egész sorát váltják ki emberi fogyatékosságok (természetellenes testtartások, járások, mozdulatok), illetve már eleve stilizált, koreografált pantomimjátékok eltúlzásával vagy éppen a bürokrácia teremtette, eleve torz helyzetek karikírozásával.

Ritkább, hogy stilizációval, koreografált mozgásokkal drámai, tragikus szituációkat ábrázoljanak. Legutóbb a Comédie Francaise Bérénice-előadásában, amelyet ezúttal a neves nyugatnémet rendező, Klaus Michael Grüber állított színpadra, figyelhettem meg, hogy minimumra redukált mozgás- és gesztus-rendszerben mekkora feszültséggel telítődhet az arc elfordítása, egy lépés, a kar felemelése, ha az a drámai szituáció lényegét sűríti magában. A hazai előadások közül Paál István amatőrrendezéseire emlékszem, ahol a mozgások, felállások ilyen expresszív erővel bírtak. Az *örök* Elektrában - amelyet a szegedi fiatalok egyetemi auditóriumokban játszottak - Paál a fent-lent helyzetben rejlő erőviszonyok megfordításával élt. A játék

egy pontján az uralmi pozícióban, az auditórium tetején álló, győztesnek látszó fiatalokat, Elektrát és Oresztészt Kreon lentről, a színpad szintjéről igyekszik meggyőzni, hogy fölényük csalóka, fegyvereseinek túlerejével szemben lázadásuknak semmi esélye sincsen. A *Kőműves Kelemenné* előadásának egyik emlékezetes jelenete marad az a kompozíció, amelyben az áldozat terhét, felelősségét viselő Kőműves Kelemen egyik társát, aki széttárt karjaival keresztet formál testéből, a vállára véve hordozza végig a színpadon.

Ritka eset, hogy színészeink maszkot öltsenek, mint arra az előbb említett *Arturo Ui* előadásában kényszerültek, hogy a férfiszerepeket is nőkre lehessen osztani. Szembetűnő volt, hogy milyen gátat jelent a maszk az olyan színész számára, aki arcjátékának hiányát nem tudja egyéb hatásos eszközökkel pótol-ni, és még szép arcának vonzerejére sem számíthat. Egyik ismert színészünk meg is jegyezte az előadás szünetében: az álarc alapvető gátja a színészi játéknak, akadályozza az őszinte önkifejezést.

A maszknak persze az *Arturo Ui* előadásában az lett volna az igazi funkciója, hogy jelezze, a darab szereplői mind valamiféle szerepet játszanak, éppenséggel igazi arcukat, valójukat kívánják elrejteni a maszk mögött.

Napjaink színjátszásának a maszk bevett, mind gyakrabban használt eszköze lett - különösen a realista, pszichologizáló kifejezési eszközökkel szakító modern színházi produkciókban. A commedia dell'arte-hagyományok feleleventésével előszeretettel bújtatja színészeit maszk mögé Ariane Mnouchkine meg Benno Besson is. Ezzel él Jirí Menzel Gozzi Szarvaskirály-rendezése is a budapesti Katona József Színházban.

A commedia dell'arte a személyiségről való ismeretek olyan korai korszakának színháza volt, amelyben az egyén még azonos volt szerepével, s ezt egyetlen maszk, jelmez ki is fejezhette. Napjainkban a személyiség kibontakoztatásának mind szűkösebbé váló lehetőségei az egyént újra visszaszorítják egyetlen szerepbe - újra gyakori jelenséggé vált, hogy az ember nem több a szerepénél.

A posztmodern dráma egyik legizgalmasabb alakjának, Heiner Müllernek a színházában is mind gyakoribbak a maszkba öltöztetett szereplők. Az ő darabjaiban az emberek a történelem mechanizmusában bábként sodródnak, nincs individualitásuk, csak funkciójuk, egy komplex jelrendszer egydimenziós jeleiként is funkcionálnak. A maszk ezúttal nem takar, hanem leleplez, az emberben rejlő groteszket, rútat, gonoszat hivatott felnagyítva megmutatni.

A színpadi jelrendszer egyik szerves tartozéka a világítás. Rendezőink természetesen megtanulták, mint lehet fénnyel, illetve sötéttel kiemelni vagy éppen eltakarni bizonyos szereplőket, színpadrészeket. A megfelelő világítás a színpadi atmoszféarateremtésnek is megbízható eszköze. Előadásainkban azonban a világítási módok annyira konvencionálisak, megszokottak, hogy a néző szinte észre sem veszi azokat. A múltkoriban Strehler egy párizsi Corneille-rendezése juttatta eszembe, hogy a színpadi effektusoknak milyen bő eszköztárát kínálja a világítás, hogy mit jelent például, amikor a színészek a megszokottól eltérően hátulról megvilágítva, ellenfényben mozognak a színpadon. A már említett Bérénice-előadást Grüber a teljesen sötétbe borított nézőtérrel indította (csak oldalt a vészlámpák halványpiros fénye derengett). A zenekari árokból méltóságteljes lassúsággal előbb egy, aztán hozzásimulva egy másik fekete figura emelkedett magasba. Majd a színpadra lépve a leeresztett függöny előtt mondta el -- még mindig teljes sötétben -- a két színész, Antiochus és Arsace alakítója, hogy a Bérénice és Titus lakosztályait összekötő kis terem bejárata előtt állnak. Ezúttal az expozíció pusztán helyszínt jelölő mondatai döbbenetes súlyt kaptak.

Gondolom, a felsorolt példák bőségesen elegendők annak bizonyítására, hogy a színpadi kifejezőeszközök, a színpad nyelve, jelrendszere sokkal gazdagabb, összetettebb annál, mint amit színházi életünk mindennapi gyakorlatában felhasznál. Nem mintha rendezőink, tervezőink nem ismernék a felhasználható eszközök variációs lehetőségeit, s hébe-hóba nem élnének vele. Azonban egyszerűbb, kényelmesebb a megszokotthoz nyúlni, ez kevesebb munkát és erőfeszítést követel, kevesebb ellenállásba is ütközik. A sokféle eszköz, hatáseffektus mozgósítása rengeteg töprengést és főként sokkalta több próbaidőt követel, s ez színházi életünk mai viszonylataiban -- úgy tűnik - nem fizetődik ki. Nemigen van társulat, amely megengedhetne magának hat hétnél vagy két hónapnál hosszabb próbaidőt, de az igazság az, hogy a részletekkel való bíbelődéshez rendezőinknek, tervezőinknek, színészeinknek nincs is türelmük.

Egyszerűbb az előadás minden terhét a színészekre hárítani. Vitatkoznunk kell azzal a nézettel, amely a rendezői munkának ebből a gyengeségéből még erényt is kovácsol. Szembetűnő, hogy Kaposvárott és a Katona József Színházban is mennyi energiát fordítanak színészeik nevelésére, formálására. Különösen Kaposvárott tapasztalható, ahol sok a kezdő színész, hogy e munka hatására mint javulnak fel ezek a fiatalok előadásról előadásra. A világért sem szeretném a színház rendezőit lebeszélni, visszatartani e nagyszerű pedagógiai munkának a folytatásától. De látnunk kell, hogy ez a munka szinte minden energiát fel-emészt, s már nemigen marad türelem, fantázia a színházi jelrendszer más, további mozzanatainak a kiépítésére. Azt tapasztaltuk, hogy az idei évad produkcióinak szintjét Kaposvárott egyértelműen lerontották a semmitmondó, mind unalmasabbá váló díszletek, a rosszul szabott, fantáziátlan jelmezek. Csak ideig-óráig megoldás, hogy a színház tehetséges fiatal rendezői a kényszert - a pénz-hiányt és némi lustaságot - a stílus rangjára emeljék. Ezen előbb-utóbb változtatni kell: a vészcsengők már megszólaltak. Hiába volt a pontos, gondos rendezői értelmezés, a kitűnő színészvezetés - A *kétfejű fenevad* kaposvári előadását, Babarczy László rendezését a kritika és bizonyos fokig a közönség is fanyalgással fogadta, mert nem sikerült kialakítani a költői művel egyenértékű képi jelrendszert. Babarczy rendezői kudarcának fájdalmát nem enyhíti, hogy előzőleg Zsámbéki, Ascher és mások is megbuktak Weöres Sándor darabjainak színrevitelével. Ebben talán az is közrejátszhatott, hogy mindannyian a kézenfekvő-nek tetsző, meseszerű díszletekkel és az ehhez illő játékmóddal próbálkoztak, holott Weöres nagyon is modern filozófiai drámái - úgy tűnik - ennél korszerűbb, szürrealista vagy absztrakt játék-teret és rendkívül erőteljesen megkomponált, stilizált előadásmódot követelné-nek.

Az olyan írói remekművek esetében, mint *A kétfejű fenevad vagy* Shakespeare vagy Csehov drámái, amelyek olvasva is teljes értékű esztétikai élményt nyújtanak, különösen fontossá válik egy az irodalmi szöveggel egyenértékű és új-szerű, minden eddigitől eltérő színpadi jelrendszer, képi látvány, gesztusvilág kialakítása. Az olvasmányélménnyel szemben, amely a klasszikus szövegek akár egymásnak ellentmondó, többféle

értelmezését is megengedi, a színpadi előadásnak Roland Barthes kifejezésével élve „a jelentések galaxiájából" ki kell választania egyet, s a többiről lemondva, csak emellett kötelezheti el magát. Az értelmezésnek ezt a „beszűkülését" csak azzal kompenzálhatja, hogy egyrészt a szövegmagyarázat olyan mélységéig jut el, olyan új gondolatokat fedez fel, amelyre eddig még senki sem figyelt fel, másrészt ezt az elemzést olyan újszerű és olyan hatásos képi nyelven szólaltatja meg, amellyel kritikus, néző nem tud versenyre kelni a maga képzeletének színpadán. Igaz, a nézők többsége ezt *vagy* amazt a klasszikust életében először látja színpadon, sőt gyakran még csak nem is olvasta. Ezt a réteget egy szak-szerűen megcsinált előadás is kielégíti, a kritikai mércét azonban mégiscsak az eddig látottak, a korábbi produkciók szintje határozza meg.

Grotowski egyike volt az elsőknek, aki kimondta, hogy a médiák versenyé-ben a színház csak akkor állhat helyt, ha rá tud találni művészetének lényegére, *arra, ami csak* színház, amire *csak a* szín-ház képes. E lényeget keresve a színház művészetének le kell hántania magáról minden felesleges sallangot, amíg végül nem marad más, mint a színész és a néző.

Valójában azonban Grotowskinak ez a „szegény színháza" sem olyan szegény, mint amilyennek látszott. Kétségtelen, utolsó produkcióiban *Az állhatatos herceg* és *az Apocalypsis cum figuris* előadásaiban eljutott a lehetséges redukció végső határáig, ahol már nem maradt más, mint egy üres terem, amelyben a nézők által határolt négyzet üres terében játszottak a színészek.

De azért a négyszög két ellentétes sarkában mégis el volt helyezve két, egymásnak ferdén szembevilágító reflektor. A lámpák ugyan rögzítve voltak, de a színészek leoltható és felgyújtható fények előtt mozogtak, így hozták létre a megvilágítás rendkívül hatásos effektusait. Ezen-kívül, ha jól emlékszem, még gyertyák pislákoló fényei, a sejtelmesen megvilágított testek árnyékai is gyarapították a ravaszul megtervezett fényhatásokat. És voltak persze jelmezek is. A Calderón-átirat sötét lelkű udvaroncai fekete ruhában és csizmában gonoszkodtak a szín-padon, a hithű herceget alakító Ryszard Cieslak jelmeze pedig a meztelen teste és egy ágyékkötő volt.

Grotowski a maga színészeit speciális tréningnek vetette alá, amelynek segítségével hihetetlenül kitágította kifejező-eszközeik regiszterét, olyan rendkívüli erőt, ügyességet, akrobatikát, ének- és beszédtudást követelő mozgásokra és hanghatásokra tette őket képessé, amelyek segítségével fantasztikusan szuggesztív képek sorozatát tudta a maga színpadán megjeleníteni. Mindezzel csak érzékeltetni kívántam, hogy ez a *szegény* színház a maga módján rendkívül *gazdag* színház volt.

A színészcentrikus „szegény színház" hazai hívei Brook *Az üres tér* című könyvére is hivatkoznak, amely szerint a színpadi előadáshoz nem kell más, csak az a bizonyos üres tér, nem kellenek díszletek, elég néhány emelvény, egy színpadi felüljárat.

Kétségtelen, Brook a maga párizsi színházában, a Bouffes du Nord-ban egy teljesen lecsupaszított, üres színpadon mutatja be előadásait. Csak éppen itt a színházépület is díszlet, amely a maga romos kopárságával vesz részt az előadásban. Megfigyelhető, hogy Brook, ha más városba vagy külföldre viszi csapatát, sohasem lép fel velük szabályos kőszínházban, hanem lebontott csarnokokat, épületromokat választ játékhelyül. Én a Bouffes du Nord-ban *A madarak konferenciája* című Brook-produkciót láttam. A színjáték már az utcán elkezdődött, amikor a várakozók színes tömegén átverekedtük magunkat, és jegyünk birtokában betódultunk az épületbe, hogy ott az érkezés és ügyeskedés sorrendjében foglaljunk helyet. A látvány részeseivé váltunk mi magunk is, akik megtöltöttük a nézőteret, a több emelet magasságában körülvevő karzat padsorait és a székeitől megfosztott földszinti zsöllye hátsó és középső részét, ahol viszont a földön kellett kuporogni. A volt zsöllye első része egybe-olvadt a játéktérrel, a volt színpaddal. Ezt az üres teret valóban már csak az épület főfalai határolták. Bár a háttér-ben mégiscsak volt egy leszűkített ki-járat, amelynek hátterét egy vastraverzre aggatott nagyon régi, nagyon kopott perzsaszőnyeg takarta el. A perzsa mesejátékhoz illően a játéktérre magára is ráborítottak egy hatalmas keleti szőnyeget. De a rendkívüli színpadi látványt alapjában a színészek szolgáltatták, ahogy a testtartásukkal, járásukkal utánozták, érzékeltették a különféle madarak repülését, magatartását, beszédét.

Valójában Brook üres térben tartott szegény színháza is - eszközeit tekintve - igen gazdag színháznak bizonyult.

A színház nem kelhet versenyre a film (a televízió, a video) világánal verizmusával, hitelességével. De a film nem is mondhat le erről a hitelességről Azt a látszatot kell keltenie, hogy hőse valóságos városok utcáin autóznak igazi repülőgépben ülnek, valódi szobák ban vágják egymás fejéhez a habostor tát. A lefilmezett színpadi előadás majd hogynem élvezhetetlenné válik. Jellem ző, hogy a BBC híres Shakespeare-soro zatát nem a Royal Shakespeare Company és a National Theatre híres előadásaibó állították össze, hanem a valóság látsza tát keltő díszletek közt, speciálisat tévére szánt produkciókat hoztak létre Így jár el Brook is, amikor a maga nagy előadásait filmre viszi. Kilép a színház épületből, és az igazi természetben vagy a természetesség látszatát keltő műterm kulisszák közt rendezi újra az előadást

A BBC-produkciók azonban szakma hibátlanságuk ellenére sterilen érdek telenné váltak. Brook filmjei nem vete kedhetnek színházi rendezéseivel. A való ságos környezet látszatának a megterem tése ugyanis önmagában még nem merít ki a filmszerűség követelményét. Ha valóban jó a film, akkor a drámának for gatókönyvvé kell átlényegülnie. Igaz, forgatókönyv is lehet jó, jelentős író alkotás - ez esetben azonban a mű forgatókönyv volta puszta forma, méghozz olyan forma, amely a mű írói értékének kifejezésére hivatott. De a forgatókönyv írói értéke nem biztosítéka, még csal nem is feltétele annak, hogy kitűné film készüljön. Persze a filmnek is használ, ha a dialógusokat vérbeli író fogalmazza. De bármilyen jók legyenek is dialógusok, attól még nem lesz jó a film, A film a rendező művészete, aki ha zseniális, mint Chaplin, Fellini, Antonioni vagy Forman, remekműveket alkot.

Nem jellemző, hogy Bergmanon és Wajdán kívül nemigen tudunk még egy rendezőt említeni, aki egyaránt zseniális művésze a filmnek és a színháznak A képzelőerőnek másfajta működéséi kívánja a film és a színház, s úgy látszik, még nagy rendezők esetében is kivétel hogy képesek legyenek a kétfajta látás-módra.

A dráma csak színpadon tud megelevenedni, s ennyiben a film, a televízié nem konkurrenciája a színháznak. Különösen akkor nem, ha a színház a film realista kötöttségével szemben merészen. nyíltan vállalja a maga másfajta „realizmusát", kulisszavalóságát, sajátos konvenciórendszerét.

A magyar színház drámája - ezt ré-

gen mondjuk -, hogy a világszerte meghonosodott színházi jelrendszerek-nek, eszközöknek csak egy részével tud élni. Olyan, mint a félkezű ember vagy az olyan ember, aki anyanyelvén kívül nem tud más nyelvet. (Egyébként valóban jellemző, hogy rendezőink nagy többsége egyetlen idegen nyelvet sem tudott megtanulni.) Bizonyos: Brecht, Mejerhold, Vahtangov, Copeau, Artaud, Grotowski, a modern színház nagy újítóinak nevével jelezhető modern irányzatok eredményeit a magyar színház máig nem tudta asszimilálni.

Nem mintha nem történtek volna erre kísérletek. Írásunkban éppen arra kívántuk felhívni a figyelmet, hogy történtek ílyen próbálkozások, de majd mindig a magyar színház perifériáján, többnyire vidéki társulatok körében.

A baj csak az, hogy ezek a próbálkozások nem tudtak áttörni, még siker esetén is elszigetelt vállalkozások maradtak, nem tudták elfogadtatni magukat szín-házi életünk egészével. Az újító szellemű vidéki társulatok közül egyedül a kaposváriak tudtak talpon maradni, de az ő előadásaik is csak egy színházrajongó szűk kisebbséghez jutnak el - és továbbra is marginális szerepet töltenek be a magyar színházi élet egészén belül. A színházi élet centrumában, a fővárosban, a modern színházi törekvések nem tudtak megnyugtató módon tért nyerni. Ismeretes, hogy mekkora akadályokba ütközött a Nemzeti Színházban Major Tamás, majd később Székely és Zsámbéki, amikor ott a korszerű rendezői színház szellemében kívántak dolgozni. Kétségtelen, a Katona _József Színházban Székely és Zsámbéki előtt megnyílt a tér. Nem is maradt el az eredmény, szép, színvonalas előadásokkal gazdagítják színházi életünket. Ám mintha az utóbbi időben ők is megtorpantak volna. Az ő vitorláikat sem duzzasztják .már izgalmas, új gondolatok, s mintha ők is belefáradtak volna az új formák, új színpadi megoldások keresésébe.

Kérdés persze, hogy van-e még mit keresni. Mert úgy tűnik, kihűltek a színházművészet és a világ megváltását ígérő tegnapi hitek, eszmék; évek óta nem hallunk új irányzatokról, új stílustörekvésekről. A nagyok is azt folytatják, amit eddig műveltek, mert nem tud-nak mást. Önmagukat ismétlik, igaz, többnyire a maguk utánozhatatlan, követhetetlen szintjén.

Az elmaradás talán szerencséje is a magyar színháznak. Van mit pótolni.

PÁLYI ANDRÁS

A néző és a tér

Nádas Péter könyvéről

Irodalom és színház a magyar színjátszás történetében mindig nehezen találta meg egymást, s igazán jó viszonyban sohasem voltak. Az írók, ha darabot írtak, többnyire igyekeztek a bevett szín-padi formákhoz igazodni, egy-egy író színházi „árfolyamát" aszerint jegyezték - jegyzik ma is -, hogy mennyire sajátította el a dramaturgia és a színpad-ismeret ördöngös mesterségét: azaz meg tudta-e teremteni a maga világát a szín-házi gyakorlat kínálta keretek között. Nádas Pétert, aki a hetvenes évek végén egymás után három darabot írt *(Színtér* címmel 1982-ben kötetben is rnegjelentek), úgy tűnik, meg sem kísértette egy ilyesféle idomulás lehetősége. Drámáiban épp az volt a meglepetés, hogy már írott formájukban sem annyira irodalmi, mini inkább *színházi* újdonságként hívták fel magukra a figyelmet. Ennél is meglepőbb azonban, hogy a színházak nem zárkóztak el az író merő-ben új hangot megütő színházi javaslatainak megvalósítása elől, s mind a három mű színre került, legutóbb épp a *Találkozás a* Pesti Színházban, bár igazi művészi sikerrel csak az első, a győri *Takarítás* járt.

Érthető tehát, hogy amikor Nádas *Nézőtér* című kötete jóval a drámák után napvilágot látott (noha az egybe-gyűjtött anyag java része korábbi keltezésű), az olvasó az egykori színibírálatokban, színházi esszékben is a dráma-író műhelyvallomására kíváncsi. S ha így van, nem kell csalódnia, Nádas ezekben az írásokban újra s újra neki-fut, hogy meghatározza - talán önmagának is -, hogy mi vonzza a színház-hoz. Ráadásul a kötetet a *Takarítás* győri próbái alatt készült műhelynapló „utolsó lapjai" zárják. Van tehát min csemegéznie a filológusnak, drámaelemzőnek vagy akár a Nádas-drámák jelenlegi és majdani színrevivőinek.

A naplórészlet első feljegyzése mindjárt ars poeticaként is felfogható: „Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. A kép. A kép, de a szónak egyáltalán nem képzőművészeti értelmében. Az élő test mozgóképe érdekel. Ami a filmhez se hasonlítható, mert nem sokszorosítható. Az élő emberi test érzékiségéből kialakuló képi érzet érdekel." Következésképp a színpadon a színész testének kell dominálnia, nem a szövegnek, s a nyelv zeneisége „olyan szubtilis nyelvi közeget" jelent, „amelyben a színész arra kényszerül, hogy egész testével" beszéljen. A „kinn" és a „benn" közt elmosódik a határ: "Mint ahogy nincs is .ilyen határ. Kifordítani azt, ami mindig bennünk marad. Hiszen úgyis mindenki mindent tud. És ettől félni sem kell, mert a hallgatásnak és az elhallgatásnak így is végtelen a tere." Másutt viszont merészen triviális hasonlathoz folyamodik, s a budapesti metró mozgó-lépcsőjét nevezi „a legnagyobb nép-színháznak", ahol „közvetlen következmények nélkül bámulhatunk bele idegen életekbe", vagy egy berlini utcai énekes „delejessége" kapcsán megjegyzi, hogy „a színház nem egy épület. Hanem az utcán és a fürdőszobában kezdődik. És ott is ér véget". Mert „a színház épülete csupán egy olyan hely, ahol el-játszhatjuk az utcát és a fürdőszobát". Olyan hely tehát, ahol e játékot „több száz különböző mindenféleségű, de az intimitásra egyként érzékeny ember fog-ja figyelni", vagyis: „A színház az egyetlen igazán közösségi művészet. A rituális összelélegeztetés művészete." Ebből fakad a színtér és a nézőtér közötti „elementáris cinkosság" lehetősége, amitől, ha kivételes pillanatokban létrejön, „a színházat joggal érezhetjük egynek az őrült történelem hiányzó kerekével".

Nem szándékom itt a Nádas-féle szí.nházeszményvnek se részletező leírása, se elemzése; e néhány idézettel, melyek sorát ki-ki ízlése szerint még szaporíthatja, inkább az író tájékozódási pontjait igyekeztem jelezni. Úgy vélem ugyanis, nem annyira a drámaírói műhely alkotói gondjaiba beavató „vallomásként" jelentős e kötet, noha így is felfogható, hanem minden áttételesség nélkül azért, ami, vagyis színibírálatok, színházi publicisztikák gyűjteményeként. Manapság, amikor minden valamire való színikritikusnak előbb-utóbb gyűjteményes kötettel illik előállnia, megannyi lexikális jellegű színikritikai „adat-bank" után ez a kis füzet igazi meglepetés. Csokornyi írás zömmel a hetvenes évek közepéről, ami természetesen már kortárs színháztörténetté is teszi, első-sorban mégsem az, már csak azért sem,

mert a témák (az előadások) kiválasztásában vagy kiválasztódásában teljes az esetlegesség; e gyűjteményes kötet ereje és érdekessége épp abban áll, hogy nem is „gyűjteményes", inkább „mániákus". A szerzőt láthatóan gyakorló színikritikusként sem az vezérelte, hogy színikritikát írjon, hanem saját szín-házi kíváncsisága után nyomozott, ami-kor tehát írásait kötetbe szedve újraolvasom, mindenekelőtt szenvedélye és rög-eszméi ragadnak meg, az, amit agyon-csépelt szóval elkötelezettségnek szokás nevezni. Nádas Péter az a színikritikus, aki valóban vár valamit a színháztól, s ha nem kapja meg, mert ritkán kapja meg, akkor kíváncsi türelemmel bogozza a kudarc okát, s persze nemcsak „szakmailag" bogozza, mert a rossz szín-ház kapcsán „arról is gondolkodni kell, hogy a társadalom miért nem érzi elég erősnek és egészségesnek magát ahhoz, hogy látvánnyá tegye és látvánnyá engedje önmaga nevetségességeit és rémeit". Másrészt innen, a rögeszmék felől nézve éppen nem esetleges a kötet tematikája: a magyar színjátszás hőskora, majd Shakespeare és Dosztojevszkij, a hetvenes évek kaposvári és kecskeméti színháza, majd egy színésznő „problémamegoldó" (ha úgy tetszik, intellektuális) színészetének elemzése (Ronyecz Mária), a keleti és a nyugati Berlin színházi miliője, egy német klasszikus maisága (Schiller), egy mai Wertherváltozat avíttsága (Plenzdorf), Bialoszewski és Witkiewicz (mellettük utalásszerűen, de hangsúlyosan Grotowski, valamint Mrozek *Tangójának* legendás var-sói előadása), a moszkvai Taganka, majd a Taganka és Anna Margit bohócai kapcsán ismét Shakespeare, azaz *a Hamlet.* Íme a tágabb és a szűkebb színházi haza, a tradíció és az újítás, a földrajzilag is meghúzható szellemi körök ha-tárvonala és kapcsolódásai.

A kapcsolódások, a viszonylatok: ez itt a leglényegesebb, ebben rejlik e szín-házi beszámolók legjobb értelemben vett szakmaisága. Mert Nádas nem kedveli a színikritika jól bevált sablonjait, s elemzései ilyen szempontból egyáltalán nem nevezhetők „szakmainak". A kritikusi tolvajnyelv helyett inkább szép-írói eszközökhöz folyamodik, mégis - vagy épp ezért - amikor analizál, egzakt módon teszi, ám kivételes láttató-meg-jelenítő erővel. Nem különc ötlet tőle, hogy a metró mozgólépcsőjét tartja a legnagyobb népszínháznak, ő ezt egészen komolyan veszi: a színház számára az ide-gen életbe-sorsba való bepillantás művészete, nem pedig egy színdarab jól-rosszul sikerült előadása. A szegedi stúdió Witkiewicz-bemutatójának élményéhez hozzátartozik a pincehelyiség felett komoran hallgató, sötét nagyszínház épülete, a kaposvári Ördögökben ahol natúr eső hull a színpadon, „a valódi víz szaga megváltoztatja a hagyományos arányokat", a Madách Színház tapsolni való, de megtapsolatlanul maradt *Othello-díszlete* kapcsán viszont muszáj eltűnődnie azon, hogy „az ötvenes években gyökeresen átalakultak a tapsolási szokások" stb. A taps, „ami persze szintén az előadáshoz tartozik", egyéb-ként is visszatérő motívum a könyvben: ha üresen ütemes, ha nehezen csattan fel, mind-mind kézenfekvő alkalom rá, hogy a színház és közege viszonyát meg-világítsa. Nádast ugyanis a *teljes színház* érdekli, úgy, ahogy az életnek - funkcionáló vagy funkciótlan - része, az a szín-ház, ami elválaszthatatlan a befogadói tudattól: egy *par excellence* néző minden bennfentesség nélküli rácsodálkozása ez *a par excellence* térre, amit a világ a szín-háznak kínál, s amiben bizonyára a szí-nész a legfontosabb („Test, *egy* megha-tározott térben - ennél mélyebb realitást nem lehet elképzelni."), de a színészi jelenlétet és gesztust megvilágítandó, lehet, hogy egyszer a színfalak sötétlila drapériái fontosak, máskor meg épp az, amit gyámja írt egy levélben az ifjú Dosz-tojevszkijnek, megint más alkalommal viszont a néző (értsd: a kritikus) vala-mely személyes emléke, mondjuk, Bóni grófról: „valami igazi tragédia történt, olyasmi, ami csak egyszer, és ültem a verandán, kinn fújt a szél, és bár az apám mondta, hogy ilyenkor nem illik bekapcsolni a rádiót, mégis bekapcsoltam, és volt egy operettdal, és ezen kezdtem el bőgni". Igen, ez a „ráhangolódási készség", amely „a halált egy operettel tudja összefűzni" - ebben fedezhető fel Nádas színházi beszámolóinak szakmai hitele. Ami - talán mondani sem kell - emberi hitelességet is jelent; épp arról van szó, hogy a kettő a színházban végképp elválaszthatatlan.

Mint ahogy a drámaíró is elválaszt-hatatlan a színházi kritikák írójától. A könyv egy író esetét mondja el, aki mélyről fakadó, titokzatos szerelmet ér-zett a színház iránt, megkörnyékezte, fürkészte a titkait, bókolt neki és perle-kedett vele, míg aztán a szerelem „meg-történt". Ez volt a *Takarítás* győri elő-adása. Az író most, bár töredékesen, mégis szemérmetlen nyíltsággal közzé-teszi szerelmi naplóját. Ezzel azt is be-vallja, hogy valamit immár maga mögött hagyott. A hetvenes évek közepén kelt kritikák hangja, minden tárgyszerűségük ellenére, érzelmileg dimenzionált, néha valósággal átforrosuló, vallomásos hang. Az egyetlen írás *(Levél egy idegen városból),* mely a színházi szerelem „megtörténte" után kelt, józan, ironikus, bölcselkedő hangon szól. Vagy-is Nádas végképp búcsút mondott volna a színikritikának? Kár lenne. De ha így van, maroknyi írása is a műfaj legjobbjai közé emeli. *(J A K füzetek, Mag-vető)*

E számunk szerzői:

BÁNYAI GÁBOR újságíró,
a Filmkultúra munkatársa
BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára
CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZIN HÁZ munkatársa
DOBÁK LÍVIA
a pécsi Nemzeti Színház dramaturgja
GYÖRGY PETER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
HEKLI JÓZSEF
az egri Tanárképző Főiskola docense
KISS ESZTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas
MIHÁLYI GÁBOR újságíró,
a Nagyvilág rovatszerkesztője
MOLNÁR ANDREA dramaturg
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
P. MÜLLER PÉTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas
SZUCS KATALIN újságíró,
a Kritika munkatársa
TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Tanszékének adjunktusa
VÉSZI ENDRE író
WILHEIM ANDRÁS zenetörténész

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Tarján:

Zéró

L'auteur analyse *Le Joueur*, adaptation très libre du roman de Dostoïévski par le jeune auteur András Forgách, créée au Théâtre Katona József. Il estime que dans la pièce ni la rupture avec l'original n'est assez radicale, ni les idées autonomes ne sont exposées assez vigoureusement. Pourtant, on peut constater que le spectacle plutôt éclectique s'élève contre le manque des valeurs et la désolation des rapports humains.

András Wilheim:

Extrémité et probabilité

Pour sa pièce *La Réunion* créée au Théâtre de Pest l'auteur Péter Nádas prévoit une sorte de réalisation musicale qui, si on veut faire fonctionner le texte, est de première nécessité. Notre collaborateur qui analyse le spectacle surtout sous l'aspect musical estime que l'état actuel du théâtre hongrois exclut à priori une réalisation optimale de cette oeuvre. Malgré tous les efforts des deux protagonistes, le spectacle ne prouve que l'incompétence des moyens du jeu habituels.

Eszter Kiss:

Revoici le caporal

Sous sa forme théâtrale, *Le Caporal et les autres* d'Imre Dobozy — un des films les plus populaires de l'après-guerre — offre au public du Théâtre de Pest un divertissement de qualité.

Péter György:

La Bête apprivoisée

Au cours de deux saisons voici déjà la troisième représentation de *La Bête à deux têtes*, pièce du grand poète Sándor Weöres. Le théâtre de Pécs a invité István Szőke pour la réalisation de ce texte très complexe qui réunit plusieurs styles et fait défiler une multitude de personnages bizarres. Le spectacle se distingue par un décor excellent et par des interprétations fort réussies mais aussi par une vision totale qui se distingue nettement de celles ayant marqué les réalisations de Budapest et de Kaposvár.

Judit Csáki:

Joyce au théâtre

C'est le Théâtre National de Pécs qui s'est chargé de la création en Hongrie de la pièce *Les Exilés* de James Joyce. En analysant le texte lui-même ainsi que sa place dans l'oeuvre de son auteur, notre collaboratrice relève surtout la distribution excellente, couronnée par ce Richard Rowan qu'incarne le très doué János Kulka.

Katalin Szűcs:

Des miracles « terre-à-terre »

A Pécs c'est le metteur en scène soviétique Valéri Fokine qui a réalisé *Le Fils retrouvé* d'Alexandre Vampilov. Les acteurs ont exprié d'une manière impeccable la conception un peu « magyarisée » où, au lieu du sentimentalisme et du lyrisme c'est plutôt une âpre ironie qui domine.

Péter P. Müller:

« Comme si un esprit parlait en lui »

Au cours des dernières années on pouvait observer des tendances à renouveler le théâtre lyrique, surtout par la mise en relief des éléments théâtraux: la mise en scene et le jeu des chanteurs. La réalisation à Pécs de *La Flûte enchantée* de Mozart est elle aussi une nouvelle manifestation de cette tendance. La mise en scène de Menyhért Szegvári est fondée, outre la musique, aussi sur l'aspect visuel ainsi que sur le drame inhérent à l'oeuvre.

Tamás Bécsy:

Les Citoyens de Calais

C'est l'auteur Géza Hegedüs qui a adapté pour le Théâtre Kisfaludy de Győr *Les Citoyens de Calais* de Georg Kaiser. L'adaptation très libre a remplacé la prose originale par des alexandrins et ses autres modifications bien nombreuses ont finalement changé l'esprit de l'oeuvre.

P. P. M.:

Imitation et illustration

A Kaposvár on peut applaudir un spectacle fort réussi: l'adaptation par David Rogers du roman classique *Tom Jones* de Henry Fielding. Le cinéaste Gyula Gazdag a peuplé un espace scénique vide par ses acteurs excellents et fait briller des trouvailles riches en couleur pour créer une impression unie où domine, selon notre critique, le double principe de l'imitation et de l'illustration.

Andrea Molnár:

Rien n'est comme il semble l'être

Le Théâtre Madách a chargé l'excellent adaptateur Dezső Mészöly d'une nouvelle traduction pour sa reprise de *La Nuit des Rois* de Shakespeare. Ce texte constitue la principale nouveauté d'un spectacle où le metteur en scène Tamás Szirtes a négligé l'analyse des situations et les acteurs n'insufflent pas aux personnages une vie authentique.

Gábor Bányai:

Voici un spectacle mauvais

Az Studio du Théâtre Madách on joue la pièce *Enter a Free Man* de Tom Stoppard sous le titre *Voici un homme libre*. A propos du spectacle d'une faiblesse exemplaire le critique refléchit sur les problèmes d'ordre général de ce théâtre et sur les limites de l'ambition artistique.

István Nánay:

Soirées de Kecskemét

Notre collaborateur analyse les deux dernières saisons pleines de moments critiques du Théâtre Katona József de Kecskemét. Il examine en détail les cinq dernières représentations: *Mukányi* de Gergely Csiky, *Un mariage pas quotidien* de Goldoni, *Le Décaméron paysan*, *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas père et *L'Opéra de quat'sous* de Brecht-Weill, et retrouve les principales raisons de l'échec dans le choix erroné du programme, le manque de conception dans la mise en scène et le niveau bas de la scénographie et du jeu.

Lívia Dobák:

Wenzeslaus, Lazare, János Eck

Le jeune acteur de Pécs, László Sipos a fait preuve d'un talent remarquable, à travers des rôles différents. Ici nous pouvons lire l'analyse de trois de ses récentes interprétations.

József Hekli:

Le théâtre de Vampilov

Notre collaborateur fait le portrait de l'auteur dramatique sibérien Alexandre Vampilov, un des continuateurs les plus prometteurs de la tradition tchékhovienne, mort prématurément à 35 ans.

Gábor Mihályi:

La pauvreté du « riche théâtre » hongrois

Dans la première partie de son article propre à déclencher une discussion l'auteur constate la distance qui sépare les décors et les costumes de nos spectacles des tendances importantes du théâtre mondial, pour traiter, dans la suite, des insuffisances du système des mouvements et des gestes qui caractérise nos acteurs.

András Pályi:

Le spectateur et l'espace

Aux Éditions „Magvető" vient de paraître un livre de l'auteur Péter Nádas dans lequel celui-ci parle de l'éveil progressif de sa curiosité théâtrale et médite sur le théâtre ainsi que sur son propre idéal théâtral.

Ára: 30,– Ft