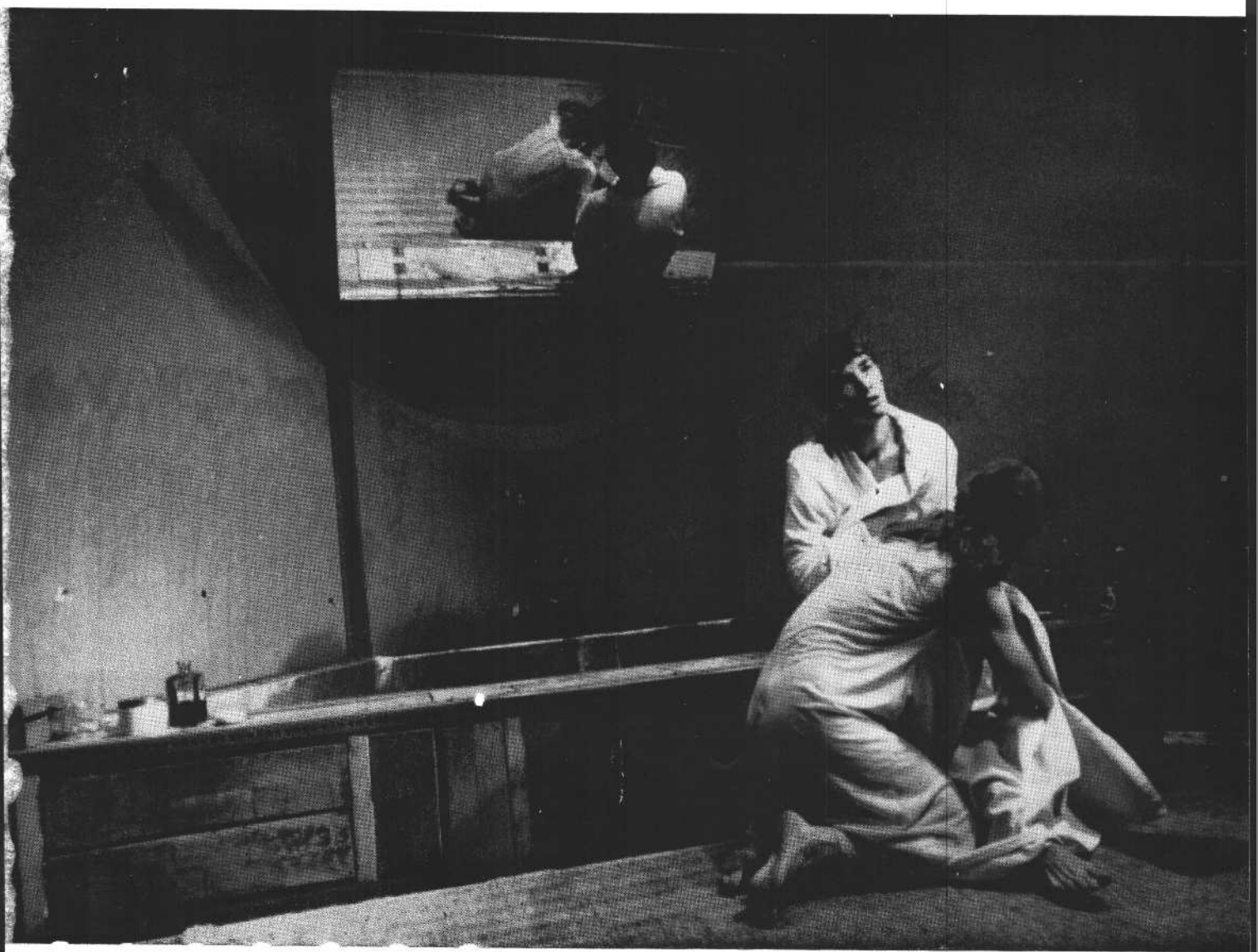
SZÍNHÁZ



Szántó Judit: Ritkán jön jobb • Reményi József Tamás: „Boldogságba eltemetve" • Dévényi Róbert: Élektra, haragszol még? • Tarján Tamás: A sziget nem elég magas Nánay István: Mozgásszínházi találkozó • Kiss Irén: Nyílt fórum Egerváron • Spiró György: Csirkefej (dráma)

1986
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1986. MÁJUS

FÖSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TŐRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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.
Á kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900.
közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 7389 Budapest, Postafiák 149
Indexszám: 25.797

86.0186 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Bakos Éva **(Klütaimnésztra)** és **Szalay Szabó** István (Aigiszthosz) a Stúdió K Élektra-**előadásában**

A hátsó borítón:
Jelenet a Stúdió K Élektra-vázlatából (középen: Csorba I. Sándor) (Sipos Géza felvételei)

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
Ritkán jön jobb (1)

SZŰCS KATALIN
A hallgatás balladája (4)

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
„Boldogságba eltemetve"" (6)

CSIZNER ILDIKÓ
A harmadfeledik úton (9)

NÁNAY ISTVÁN
Félreértett Forgatókönyv (12)

KISS ESZTER
A Trójai nők a Nemzetiben (14)

DÉVÉNYI RÓBERT
Élektra, haragszol még? (16)

CSÁKI JUDIT
Alkony (20)

ERDEI JÁNOS
A sivárság ünnepe (22)

TARJÁN TAMÁS
A sziget nem elég magas (26)

P. MÜLLER PÉTER
Göcseji Hamlet (29)

viIágszínház

N. I.
Mozgásszínházi találkozó (33)

REGŐS JÁNOS
Érzelmekre ható színház (37)

BONIFERT MÁRIA
Ez nem Broadway (40)

fórum

KISS IRÉN
Nyílt fórum Egerváron (42)

NAGY ANDRÁS
Egervár, december három, négy, öt, hat (44)

színháztörténet

ENYEDI SÁNDOR
Paulay Ede útban a Nemzeti Színház felé (46)

drámamelléklet

SPIRÓ GYÖRGY: **Csirkefej**

SZÁNTÓ JUDIT

Ritkán jön jobb

Füst Milán Margit kisasszonya **a** Játékszínben

Német címet magyar cikknek mégsem illik adni, de bizonyára sejthető, hogy a német szólásmondásra gondolok, miszerint „selten kommt was Bess'res nach".

Másfelől azért ne legyünk hálátlanok. A tavalyi évad nagy és váratlan sikerét, *a Máli nénit* követő *Margit kisasszony* talán épp e pozíciója révén is veszít, a fordított sorrenddel jobban járt volna; a meglepetés hatása elmarad, s immár akárhány Füst Milán-i antik hölgyet bűvölne is elő a jövőben kosarából Bárdos Pál, azoknak nemcsak önmagukért kell helytállniok, de vállalniok kell az összehasonlítást az elsőként taroló özvegy Novákné Málival is, akinek történetét változatlanul remekműnek érzem, amint azt e lap hasábjain már kifejthettem. (SZÍNHÁZ, 1985. 3. szám.) Ebben a viszonyításban *a Margit kisasszony is* érdekes, drámairodalmunkban páratlanul sajátos hangütésű mű, de *a Máli néni*-nél jóval kevésbé kielégítő, ámbár ez a kritikai visszhangból nemigen derül ki. Ahogy *a Máli nénit a* kritikák jó része alábecsülte, úgy a mű azóta megszilárdult sikerére s a vele kapcsolatban elfogadott kritikusi fogalom- és szókészletre építve a *Margit kisasszony* viszont a meg-érdemeltnél jobban járt.

Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy *a Margit kisasszony* viszonylagos tökéletlensége kétarcú: elsősorban abból fakad, hogy még *a Máli* néninél is tovább, még járatlanabb ösvényekre merészkedik, Magyarországon elsőként, de - ellentétben a *Máli nénivel,* amelynek Európa-szerte akadnak rokonai - még világ-viszonylatban is az elsők között. *A Máli néni* átvette a század első évtizedeiben hódító jól megcsinált társalgási dráma formuláját, bár egyszersmind annak groteszk torzképét is adta. Volt cselekménye, elmondható meséje s egy remek köz-ponti alakja, aki a maga módján kézben tartja a bonyolult intrika szálait. Ebben az intrikában minden szereplőnek meg-volt a maga körülhatárolható helye, szerepe, funkciója, s e szereplők, ha kuszán, bizonytalanul, ellentmondásosan is, de mind akartak valamit: Máli néni pénzt, a vezérigazgató és fia, Alfonz Margitkának, a gépírónőnek a szerelmét, míg Margitka s a főkönyvelő Horváth úr egymást akarták, Tilda pedig, a vezér leánya titkos jegyesével akart frigyre lépni s legalizálni törvénytelen gyermekét.

Á Margit kisasszony látszólag ikerdarabja *a Máli* néninek, amire főképp a közös figurák utalnak. A címszereplő nevében is azonos *a Máli néni* Margitkájával, titkárnő ő is, és ugyancsak hárman forgolódnak körülötte: ismét csak az idősödő vezérigazgató, valamint annak hasonlóan zavaros fejű gigerli fia (aki itt Alfonzból Hugó lett) s Horváth úr pendant-jaként egy másik hivatalnok, Pállik úr. Á vezérnek itt is van elkényeztetett leánya, Tilda ő is, s egyetlen jelenet erejéig még Máli néni, a szegény rokon is feltűnik, s ő az egyetlen, aki most is pontosan tudja, mit akar: pénzt ismét, bár egyebekben itt a cselekmény-re semmi befolyása.

Ami azonban eltűnt: a cselekmény kerekdedsége, fordulatossága, a szereplőknek - ha az epizodista Máli nénitől eltekintünk - kirajzolható akarati vonala. Ehelyett - s ez a dráma meghökkentő újszerűsége - hőseinknek csak közérzetük van. Tildának itt például sem titkos jegyese, sem fattyú gyermeke, egyszerűen csak rosszul érzi magát a bőrében; kötekedik, időnként rajong, falánk és ideges, a céltalanságtól egzaltált, már-már hiszteroid. Pállik úr persze akar: valami abszurd, a kapitalistánál is kapitalistább racionalizálási tervezetet szeretne elfogadtatni, de mániákus buzgalma nincs arányban a téttel, amellett maga se tudja, miért kering Margitka körül: potenciális protektort vagy potenciális arát lát-e benne, miközben lelki egyensúlyát aligha erősíti, hogy a lány, udvariassága, látszólagos biztatásai ellenére egyik szerepet sem kívánja betölteni - a darab végére az ő sorsa sem ment előre egy lépést se, elképzelhető, hogy tíz év, húsz év múlva is ott ágál majd tervezetével a mindenkori legnagyobb íróasztal előtt.

Ám a drámai hierarchiában elfoglalt helyük okán még nyilvánvalóbb ez a képlet a három központi szereplőnél. Furcsa vonzalom, furcsa szerelem Dengl igazgatóé és Hugó fiáé. A szép fiatal titkárnő jelenléte csak ideiglenes formát ad homályos elégedetlenségüknek, krónikus rossz közérzetüknek. Magukat is becsapva, többé-kevésbé következetesen mindketten azt képzelik, hogy a finom és tiszta fiatal nő szerelmének, kezének megszerzése megoldhatja életüket, de ugyanakkor maguk is érzik, hogy nem *ez az* igazi problémájuk, s midőn az áhított cél karnyújtásnyi közelségbe kerül, inkább mindketten lemondanak a leányról, döntésüket egymás vagy épp

Füst Milán: Margit kisasszony (Játékszín). Egri Kati (Margit kisasszony), Rajhona Ádám (Pállik) és **Bán** János (Hugó)

Margit - iránti nagylelkűségnek álcázva. Mert a vezérnek az a fő baja, hogy egész sikeres self made man-i pályafutását értelmetlennek érzi, nem talál ben-ne kielégülést; fél a magányos öregségtől, de éppúgy fél attól is, hogy társat találjon, aki előtt ki kellene adnia ma-gát. Hugó pedig viszolyog a semmittevéstől, de viszolyog a munkától is, mely-nek az ő kiváltságos anyagi helyzeté-ben sem szükségét, sem értelmét nem látja; ez a szkizofrénia ugyan arra hajtja, hogy mások előtt állandó fecsegéssel ki-tárulkozzék, de megakadályozza, hogy bárki-bármi mellett is véglegesen lekösse magát.

Hasonlóképpen ködös Margitnak a belvilága is. Hugó minden bizonnyal tetszik neki, az igazgatóval rokonszenvezik, ráadásul az utóbbi jelente-né a nagyobb stabilitást, másrész-ről viszont félti nehezen kivívott függetlenségét, integritását is, végül pedig, immár mint a Dengl-házba bejáratos menyasszony, rádöbben, hogy egyik férfi sem tart rá igazából igényt, bár ettől még bizonyára hozzámehetne az igazgatóhoz, aki kora és presztízse miatt aligha vonná vissza adott szavát. Ám a visszahúzó erők Margitban mindvégig oly erősek, hogy enyhe szívfájdalommal, de ingadozás nélkül húzódik vissza abba az egyhangú magányba, amely eddig sem, ezután sem teheti boldoggá.

Mindez jellegzetes közérzetdráma, elsőrangú anyag. Ahogy Margit és a két kérő kapcsolata szertefoszlik, emlékeztet - nem kell sokáig keresgélni - arra a módra, ahogy Asztrov és Jelena, Lopahin és Varja kölcsönös vonzalma is szétmállik, csendben, minden döntő ok, látványos nagyjelenet nélkül, egyszerűen a szereplők belső erejének és összefogottságának híján. Nem érvek döntenek, az érvek pró és kontra egyformán erősek vagy egyformán gyengék; az emberek tétova kontaktuskeresései megfogalmazhatatlan és mégis magától értetődően meggyőző okok miatt szenvednek hajótörést. A. Csehovtól Ionesco és még inkább Pinter felé vezető úton - amely azonban a két világháború közötti években teljesen néptelen volt - épített ki magának állást Füst Milán, és a szó szoros értelmében páratlan drámairói tehetségére jellemző, hogy ehhez az álláshoz a meseautó-komplexum tégláit használta fel, ily módon ösztönösen felfokozva a groteszk-ironikus, már-már abszurd hatást.

Korában és hazájában magányosan, a színpadok által eltaszítva nem csodálható, hogy e bravúrosan újszerű filozófia és bravúrosan újszerű dramaturgia nincs igazán meggyőzően, formailag is mindenestül adekvát módon végigvive (ellentétben a viszonylag hagyományosabb és a hagyományt jeles technikai ügyességgel forgató-kiforgató *Máli néni*-vel). A darabtól nem idegen az álfeszültség; a jelenetek hagyományosan tálalódnak, mintha az egyes szavaknak, gesztusoknak, szándékoknak konvencionálisan drámai súlyuk lenne, s így a következő mozzanatok energiáinak egy része a cáfolatra fecsérlődik el. Még szerencse, hogy Füst Milán sajátosan egyéni, bizarr, lebegtetett dialógusai

Egri Kati (Margit kisasszony) és Kézdy György (Dengl) a Füst Milán-színműben

menten megkérdőjelezik a konvencionális fordulatokat, csakhogy épp a strukturális elégtelenségek miatt e dialógusok is gátoltak lesznek, mivel a cselekményfordulatokkal nincsenek teljes harmóniában, homályosságuk, stilizáltságuk helyenként öncélúnak, erőszakoltnak hat, s üresjáratai-kkal a drámai ökonómia ellen is vétenek, magyarán: nemegyszer fárasztóan egyhangúak. Jó példa erre Dengl és Margit hosszú dialógusa a II. felvonásban, ahol úgy tetszik, mintha a lány, akár az anya képének késleltetett kijátszásával, akár a Hugó látogatására való kétértelmű hivatkozásokkal, akár a Ruth-szerep elhárításával, majd hirtelen vállalásával, férjfogó szándékkal kacérkodnék az igazgatóval, s teljes erőbedobással próbálná a nyulat kiugratni a bokorból, holott elsősorban ez a dialógus is csak a figurák bizonytalanságát, a szándékok kölcsönös tisztázatlanságát lenne hivatott kifejezni, csak épp Füst Milán nem győzi technikai szusszal dramaturgiai-filozófiai fantáziája szárnyalását. Ez a felvonás leplezi le azt is, hogy valamennyi figura közül a szerző épp a címszereplőt tudta a legkevésbé „megfogni": a négy (sőt, ha Pállik úr két látogatását külön számítjuk: öt) hosszú párbeszéd mindegyike teljesen más Margitot revelál, s az összbenyomás az lesz, hogy ez a Margit bizony álságos, ravasz és számító teremtés, ahelyett, hogy az tűnnék ki, hogy szegényke több mindent akar, csak éppen egyet nem tud akarni.

Mindebből következően *a Margit kisasszony* sokkal nehezebb rendezői fel-adat, mint *a Máli néni*. A Játékszín döntése, hogy e bonyolult szöveget Dégi István személyében egy késői debütánsra bízza, aki „civilben" középkorú, érdekes, bár rapszodikus teljesítményű karakterszínész, épp ezért ez esetben oly vakmerően kockázatos volt, hogy csak az egyértelmű siker igazolhatná - ez azonban nem következett be. Nem mint-ha Dégi alkalmatlan rendezőjelöltnek bizonyulna, sőt a színész-rendezők minden-kori legotthonosabb terepén, a színészvezetésben határozott adottságokat mutat (bár érdekes, hogy a színész-rende-zők másik erőssége, a poentírozás, az ötletesség hiányozni látszik fegyvertárából, holott az előadás stílusában lenne helye), ám a legfőbb rendezői feladat: egy dráma világképéből színpadi világ-képet teremteni, meghaladja erejét. Megmutatkozik ez már a díszletben is. A Játékszín hálátlan színpadát már nem egy

előadásban sikerült koncepciózus fantáziával kiforgatni önmagából; szűkössége épp *a Máli néni* esetében dramaturgiai hatóerővé vált, illusztrálván - hogy magamat idézzem - a kisszerű magyar kapitalizmus szegényességét, a szereplők beszűkült cselekvési lehetőségeit, ironikus naturalizmusa pedig jól illeszkedett a darab és az előadás stílusához. Fehér Miklós mostani jellegtelen, pusztán funkcionális díszlete azonban - függetlenül attól, hogy véleményem szerint ez a darab sokkal stilizáltabb díszletet kívánna - semmit nem árul el a rendező szándékairól; még csak az sem derül ki, hogy midőn a színpadkép Margit mások által melegnek, otthonosnak, sőt fényűzőnek jellemzett, önmaga által is jómódja és függetlensége jelképeként nagyra tartott lakását szedett-vedetten csúnyának mutatja, ez vajon ironikus kommentárja-e a szereplők állításainak (noha az iróniának épp itt nem lenne túl sok értelme), avagy egyszerűen mindennemű meggondolás nélkül ilyenre sikerült.

Egyebekben a rendezést az jellemzi, hogy végigelemzi a jeleneteket, bár nemegyszer épp a maguk, fentebb már jelzett, önellentmondásos, megtévesztő mivoltában, de nem - legalábbis nem kellő mélységben - a darab egészét, s ezért egy Csehovra-Pinterre rezonáló világ helyett inkább *a Máli néni* világa születik újjá; csakhogy amikor a jól kielemzett és kijátszott mondatok sorra-rendre végül sehová nem vezetnek, a félrevezetően kondicionált nézőtér érzékelhetően el-fásul és unatkozni kezd (soraikban, nem tagadom, fokozódóan unatkoztam magam is, de sajnos nem az „unalmon túli színház" magasztosabb feszengésével); *a Margit kisasszony* ugyanis *a Máli néni* folytatásaként értelmezve egyszerűen éppoly érdektelen, mint lenne *a Máli néni,* mondjuk, Molnár Ferenc-esre véve (amely csapdába Verebes István, bár-mily szellemesen poentírozott is, szerencsére nem esett bele). A két mű közötti hasonlóságot legföljebb egyetlen gaggel lehetett volna kimeríteni: ha Máli néni jelenetnyi szerepére Margitai Ágit hívják meg, aki ragyogó alakításának né-hány perces sűrítményével egyszersmind arra a, már jelzett, alapvető különbségre is rámutathatott volna, hogy itt aztán csak Máli az egyetlen, aki a maga módján jól érzi magát, mert neki nincs más baja, mint hogy nincs pénze. A többiek jellemzésére s az egész mű atmoszférájának megidézésére viszont egészen másmilyen eszközök kívánkoztak volna.

Kishonti Ildikó (Matild) és Kézdy György **(DengI)** a Margit kisasszonyban (Iklády László felvételei)

Ez a feladat ekképp a színészekre hárul, s dicséretükre legyen mondva, hogy ami saját szerepüket illeti, né-hányan sok mindent át is vállalnak a rendezőtől, de hát többnyire mégsem tehetnek mást, mint hogy önarcképet festenek - csoportképet vagy épp összképet rajtuk nem lehet számon kérni. Hibátlan, legföljebb az átfogó stílushoz képest túl harsányra színezett alakítás Kishonti Ildikó Tildája, persze a főbb szereplők közül a legkönnyebb dolga is neki van, mert szerepében nincs semmi félrevezető nyom, neki egyértelműen csak létezése és közérzete van. Szava-hihető kollégáim hasonlóképp dicsérik Rajhona Ádám Pállik urát is, én azonban történetesen Katona János szürkén precíz megformálásában találkoztam a figurával. Ám míg Verebes lstván nemcsak szellemesen választott színészt minden szerepre, ama valóban szerencsés csillagzat alatt született előadásban, de az alakítások igazolták is döntéseit, addig ez a produkció további tehertételként cipeli Gyurkovics Zsuzsa bántóan konvencionális házvezetőnőjét, Szabó Ildikó kissé szegényesen jellemzett Máli nénijét, Seprődi Kiss Attila és Agárdi László jószerivel nem létező főmérnökét, illetve inasát; csak Ambrus Asma csinálja meg magának eredetien és mulatságosan Kati szobalány magánszámát; nem biztos ugyan, hogy Katinak ilyen-nek kell lennie, de mert az előadás-nak amúgy se igen van világa, az egyénieskedés nemcsak megengedhető, de adott esetben üdítő is: legalább fel-ajzza a lankadó figyelmet. A mellék-szereplők ilyetén gyengélkedése természetesen rendezői kérdés is; ha Dégi István *a Margit* kisasszonyból világképet kerekítene, ez minden epizodistára nézve is egyértelmű konzekvenciákkal járt volna, ami szakmailag akár jobban, akár rosszabbul, egyéniségük több vagy kevesebb súlyával oldják is meg - mindenképp legalább kontúros színpadi jelenléteket hozott volna.

Két kiváló színész tölti ki maradéktalanul szerepe körvonalait, meggyőzően rímeltetve egyéni adottságaikat a figura karakterével, s itt szerencsére főszerepekről van szó: Kézdy György és Bán János pontosan hozzák a vezérigazgató és fia alakját. Kézdy dühösen, helyenként már-már acsarkodóan keserű, a világot is, önmagát is utáló indulatai egyszerre célzottak és vakon csapkodók: sértő, sértett és sérülékeny; akar is, nem is, amikor akar, se tudja, mit. Kézdy, iskolázottságához híven, most is alap-

vetően realista művész, de figuráját megtervezve-megteremtve főszerepben egyszersmind meg is tudta haladni azt a kismesteri realizmust, amelyet eddig főleg epizódfigurákban élhetett ki. Bán János Hugóján érződik, hogy Tuzenbachhal egy időben lett kihordva. Ez a gazdag, gondtalan fiatalember is terhére van önmagának, elszánásai, nekibuzdulásai félszeg-gátlásosan kókadnak le, ugyanakkor ennek az alakításnak is lírája van, ha nem is oly bensőséges, mint Tuzenbaché, inkább groteszk, bocsánatkérő, idézőjeles. E két megnyerő alakítás egy jelentős előadásban megsokszorozhatta volna jelentőségét.

Egri Kati - ha nem tévedek - bajban van; egymagának kellett volna helyreütnie az író balfogásait, a rendező fegyvertelenségét. Jól érezte: játékkal ezt sokkal kevésbé érheti el, mint jelen-léttel - Margit kisasszonynak meg kell győznie létezéséről a nézőket, mást nem tehet, s akkor mindent megtett. A színésznő ezt szinte meg is oldotta: szövegének ellentmondásait, következetlen, sőt félrevezető mozzanatait egységessé oldja egy szinte sterilen finom, ám légiességében is markáns színpadi jelenlétben, s bölcs döntéssel inkább katalizátorrá redukálja magát, semmint aktív főszereplővé nyomulna elő. Adott esetben másképp aligha választhatott, viszont ennek fejében vállalnia kell, hogy Margit kisasszony enigmatikusabb marad a kelleténél; az a szilárd belső mag, az a rejtelmes és kikezdhetetlen sugárzás, amelyet játékával éreztet, s amely viszont mintha a *Sötét galamb* Glóriájából került volna át ide, voltaképp nem illik a Füst Milán által elgondolt, ám fogyatékosan megvalósított hősnőhöz, aki valójában korántsem ennyire ura sorsának. Fonák módon győzött meg Egri Kati ismét a maga kiemelkedő képességeiről: rátalált az egyetlen lehetőségre, amelynek révén homogén alakítást nyújt-hatott, s megmutatkozott előttünk mint jelentős színésznő, ámde nem jelentős Margit kisasszony.

Summa: *a Máli néni* hosszú időre definitív előadásnak tűnik - ám a *Margit kisassonynak* érdemes lenne ismét nekifutni.

Füst Milán: Margit kisasszony (Játékszín)
Dramaturg: Faragó Zsuzsa. *Irodalmi munkatárs:* Bárdos Pál. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Bakó Ilona. *Rendezte:* Dégi István.
Szereplők: Egri Kati, Kézdy György, Bán János, Kishonti Ildikó, Rajhona Ádám, Gyurkovics Zsuzsa, Seprődi Kiss Attila, Szabó Ildikó, Ambrus Asma, Agárdi László.

SZŰCS KATALIN

A hallgatás balladája

Sütő András-színjáték a Nemzeti Színházban

Az István, a király után újabb sikerdarab a Nemzeti Színház színpadán, az *Ádvent a Hargitán.* A szerző, Sütő András neve, eddigi drámai életműve önmagában biztosíték nemcsak a közönség-vonzásra, a minőségre is. A fokozott érdeklődés oka most mégsem pusztán ez. Mindkét esetben - ha egészen el-térő módon is - az előadások a mindennapok közvetlenségét teremtik meg színpad és nézőtér között.

A művészi (írói, rendezői) közlendő aktualitása - ami a siker egyik nélkülözhetetlen feltétele - szükségképpen e közvetlenség kialakulásának irányában hat, amennyiben konkretizálja a mégoly összetett, több szólamú mű jelentését, és ezáltal meghatározott mederbe tereli a befogadói értelmezést. Kérdés, hogy ez a közvetlenség a mű keretein belül, annak koherens részeként jön-e létre, mint egyik lehetséges jelentésréteg, vagy csupán mellérendelés. Hogy az „itt és most"-ra vonatkozó utalás „elértéséhez" szükség van-e akár a legcsekélyebb gondolati transzformációra, a mű elsődleges jelentésétől való elvonatkoztatásra, vagy elegendő hallgatólagos közmegegyezésekre támaszkodnia alkotónak és nézőnek egyaránt. Nyilvánvalóan egészen másfajta közvetlenséget teremt az *István, a királyt* lezáró Himnusz, amely ünnepi demonstrációba oldja (a nemzeti szín-házi előadásban is!) a darab gondolati ellentmondásait, és megint másfajta közvetlenséget jelent Sütő András drámájának cselekménytől függetlenedő képes beszéde. Ami mégis a két előadás együtt említésére késztet, az az általuk megnyilatkozó szándék, amely e közvetlenségre játszva véli betölthetni a Nemzeti Szín-ház nevéhez méltó hivatását, s egyúttal visszahódíthatni a közönséget.

Paradoxonnak tetszhet Sütő-darab kapcsán a jelentés közvetlenségéről beszélni, amikor műveinek legszembetűnőbb sajátossága éppen az elvonatkoztatás igénye, a nagyon is összetett jelképiség. És bizonyos fokig valóban paradoxon is, hiszen érvényes ez az *Advent a Hargitánra* is. A darab már címében, illetve az egyik szereplő, Mária elnevezése s a történet egyes elemei által egy meghatározott, szakrális szimbólumrendszerre utal, annak konkrét jelentését „világiasítja" és teszi a mű ábrázolta közeg alapmeghatározójává. Így tágul a Megváltó-várás egyetemes állapottá, a játék végére reménytelenségbe fúló életminőséggé. Mégis más - kevésbé sikerült - ez a jelképdramaturgia a korábbi (már „igazi") Sütő-drámáknál, mert pusztán hangulatot, életérzést közvetít, maga a történet tehát csak „közeget" teremt egy lehetséges drámának. Egy olyan drámának, amely erre a jelkép-rendszerre épülő mélyebb, áttételesebb gondolatiságot hordozhatna. S ez a lehetőség benne is van a darabban, hiszen felismerhető benne a Kolhaas-Nagelschmidt, Kálvin-Szervét és Ábel-Káin ellentétpár folytatása, még ha Bódi Vencel és Zetelaki Dániel halovány visszfénye is csak az előbbieknek, de az ő szembenállásukból már nem szikrázik föl dráma: az ő esetükben már nem - Tarján Tamás Sütő-tanulmányának *(Kortársi dráma,* 134-159 old.) megfogalmazását kölcsönvéve - „a fölemelt fejű és a lehajtott fejű ember konfliktusáról van szó"; sorsuk *párhuzamosan* egymás mellett futó egyéni tragédiák sora, ebből pedig nem születhet dráma. Velük már csak megtörténnek a dolgok (vagy meg sem történnek), akár lázadoznak, akár nem. Hiába csengenek Ábel szavai a kivárásban bízó Bódi Zetelaki Dániel elleni kifakadásában: „Lázadó féreg vagy!", és hiába vág vissza Dániel Káin-ként: „Neked ma este csodát mutatott az Isten. Szikrányi reményt lopott megint a szívedbe. Lefizetett téged megint az Isten. Engem nem tud." A két szélsőségesnek látszó magatartás csupán a „lehajtott fejűség" realitásának két pólusa. Ám megint csak paradox módon éppen e negatívum, a kiteljesedő dráma hiányának alapján (nem beszélve magáról az ellentétpár-párhuzamról) tekinthető *az Advent ...* akár az Egy *lócsiszár virágvasárnapja, a Csillag a máglyán* és *a Káin és Ábel* alkotta dráma-trilógia lezárásának, egy képzeletbeli tetralógia negyedik darabjának is. Mint-ha Bódi és Dániel ketten együtt lenné-nek a halála után Ábel szerepét is fel-vállaló, önmagát megkettőző Káin folytatása, egyként mutatva a káini és ábeli magatartás teljes passzivitásba, várakozásba kényszerült csődjét. Itt az el-lentétek tükröztetésének már nincs értelme, nincsenek reális alternatívák, ez már nem dráma, hanem rekviem Kái-

nért. És mivel nincs drámai konfliktus, Bódi és Dániel jelenléte sem jelenthet többet verbális jelképességnél; az írói gondolat drámai közvetítés nélkül, a maga költői szimbólummá formált közvetlenségében jut el a nézőhöz; nem összefonódva, inkább párhuzamosan a tulajdonképpeni történet áttételesebb értelmével.

Amit látunk, szimbólum *köré* épített fájdalmas-játékos költészet tehát. Akár-ha székely népballada elevenedne meg a Nemzeti Színház színpadán. Drámán túli ballada. A hallgatás balladája. Á várakozásé. Mert a Nagy Romlás fenyegető árnyékában már megtörténtek az igazi drámák. Itt a Bódi megfogalmazta életprogram: a „befelé sírás", befelé nevetés az egyedül lehetséges. Mert aki fájdalmában-haragjában-örömében nagyot kiált, arra ráomlik a Nagy Romlás. Ez a végzete a jégmadárrá változni képes Árvai Réka és Zetelaki Gábor „héja nászának" is; hiába történik meg a csoda, hiába melengeti életre felejteni nem tudó, halálba kiáltott kedvesét Réka; másodszor is elveszejti, most már önmagával együtt, mert Zetelaki Gábor „feltámadása" Réka számára nem más, mint az éltető remény pusztulása. Neki is rá kell döbbennie, hogy a felejtés lehetetlen, de ezt a felismerést nem bírja elviselni. Á felejteni nem tudás e történelmi igazsággá tágítható balladás költészete egészül ki az apák: a házától egykor elkergetett lányát huszonhat évig hiába váró Bódi Vencel és a fiát kétszer elveszítő Dániel igazságaival, a darab központi szimbólumának kibontásával, a közvetlenebb, a lényegi mondanivalóval. Kettejük örökös perlekedése emlékekkel, önmagukkal, egymással és az „Istennel azonban a történet *mellett* „csak" narratív jellegű, s csak annyiban fonódik egybe azzal, amennyiben fia által Zetelaki Dániel érzelmileg érdekelt benne. Bódi alakja és várakozásban testet öltő, saját életében kudarcba fúló, s a többiek sorsa által sem igazolódó életfilozófiája viszont attól eltekintve, hogy jobbára az ő háza a játék színtere, mindvégig elválik a konkrét cselekménytől, elvont marad, jóllehet, ahogyan arra az előbbiek-ben utaltam, éppen ezáltal válik *követ-lenné* e jelentéssík, miközben nem szűnik meg egyszersmind költészet lenni. Eggyé éppen e poézisből, humorból, székely csalafintaságból gyúrt sütői nyelv olvasztja a párhuzamos síkokat. És kísérletet tesz a további egységesí

tésre a rendező, Sík Ferenc is, amikor realitás és tünemény, vaskosság és líra e magával ragadó játékát valóságos keretbe, adventi betlehemezésbe illesz-ti. Ez a megoldás azonban - azon túl, hogy riogató harsányságával ellentmondásba kerül az író teremtette, suttogásra kényszerült világgal (veszélybe sodorva mindenkit a Nagy Romlás árnyékában) s a darab kamarajellegével - az egymásmellettiséget föl nem bont-hatva egyneműsíti a különböző szintű síkokat; s a csodavárócsodavesztő balladát bizonyos fokig idézőjelbe teszi, amikor játék voltát hangsúlyozza.

Hogy az előadásnak mégis sikerül realitás és mese határán egyensúlyozó, játékos-balladás világot teremtenie a színpadon, az elsősorban a színészi játéknak s a díszletnek köszönhető. Bakó József keresztmetszetében koporsót formázó díszleteleme, körülvéve a fenyegetően megdőlt, omlásra kész, kopjafákat formázó sziklatömbökkel, egyszerre jelkép és lezárt játéktér - a nagy színpadnál zártabb, szűkebb forma talán szerencsésebb lett volna -; ám a darab említett kamarajellegéből adódóan a hangsúly inkább az előbbi funkción van, tovább erősítve a közvetlen jelentés síkját.

Á képzelet világában csapongó cselekmény és a szimbólumok realitásának egymásmellettisége, együtthatása különösen nehéz feladatot ró a színészekre, legfőképpen a Rékát és leányát,

Sütő András: Advent **a Hargitán (Nemzeti Színház). Kubik Anna (Árvai Réka) és Funtek Frigyes (Zetelaki Gábor)**

Kubik Anna (Árvai Réka) és Sinkovits Imre (Bódi Vencel) a Sütő András-drámában
(Iklády László felvételei)

Kisrékát egy személyben alakító, de a játékon belüli játékban Réka anyját, sőt megöregedett önmagát is eljátszó Kubik Annára. A négy alakváltozatot felvonultató, színészpróbáló szerepben igazán a felnőttesen kacér, bújócskázó, „földi" hangjai meggyőzőek a színésznőnek, s ezzel némileg a realitás felé billenti az előadást. Ez láthatóan nem ellentétes a rendezői elképzeléssel, csak talán a kelleténél kevesebb teret enged a lírának. A lágyságra helyenként nehezen hajló hang a húsz évet öregedett, kedvesét foggal-körömmel keresve vezeklő Réka megformálásában válik erénnyé, megóvja Kubik Annát az elérzékenyüléstől, az önsajnálattól. Sötét, kemény színekkel rajzol itt. Ha hangskálája a líra felé bővül, még több eszköze lesz az árnyalatok, a hirtelen váltások és átváltozások érzékeltetésére.

Jóval könnyebb dolga van Funtek Frigyesnek Zetelaki Gábor szerepében, aki éppen Réka szavainak tükrében bátran felvállalhatja a kamaszos szertelenséget mint meghatározó színt, a csodában hinni tudás magától értetődő, gyermeki természetességével. És bár úgymond nincsen „szituációjuk", húsvér figurát teremtenek emberségből, kópéságból, vallomásból gyúrt szerepeikben a Dánielt alakító Agárdi Gábor és Bódi Vencelként Sinkovits Imre, akit régen láttunk ilyen tisztán, „eszköztelenül", belülről játszani. A lányát, Máriát egy villanásnyi emlék erejéig megidéző Götz Anna pedig egész balladát formál rövid jelenésében.

Hogy Sütő András drámáinak nem a legkiemelkedőbbjei közé tartozik az *Advent a Hargitán* - ha logikájában és igazságtartalmában pontosan követhető is az ide vezető út -, azt az ízléssel, mértékkel megvalósított előadás sem feledteti.

Hogy ezzel együtt helye van a Nemzeti Színház színpadán, az sem vitás. De a sort - mert remélhetőleg lesz folytatás - szerencsésebb lett volna egy „igazi" Sütő-drámával újrakezdeni.

Sütő András: Advent a Hargitán (Nemzeti Színház)

Rendező: Sík Ferenc. *Díszlet:* Bakó József. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zene:* Orbán György. *Koreográfus:* Pesovár Ernő. *Játékmester:* Bodnár Sándor.
Szerelők: Kubik Anna, Funtek Frigyes, Sinkovits Imre, Götz Anna, Agárdi Gábor.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

„Boldogságba eltemetve"

A Csongor és Tünde Egerben

Talán nem kortársi elfogultság mondat-ja: Vörösmarty Mihály műve, másfél évszázad alatt először, egy 1970-es években kiforrott művésznemzedék jóvoltából találta meg helyét a magyar színpadon. A nagy világégéseken túli idő rezignációja, a mesékhez, álmokhoz való viszonyunk átértékelődése, posztmodern érzékenység kellett ahhoz, hogy a játszhatatlannak ítélt, *mégis* ezerszer játszott darab valóban életre keljen.

1974-ben Valló Péter veszprémi rendezése kibontotta a *Csongor és Tünde* életfilozófiáját, anélkül, hogy „szavalatokra" hagyatkozott volna, elhárította a mézelgő tündérieskedést, kiiktatta a népieskedő hancúrozást. Álomvilág helyett az álmok racionális, mégsem gyöngédtelen magyarázatát adta. Most pedig, Egerben, Szikora János megoldotta azt is, hogy a mű *józanítóan hipnotikus* hatása teljességében érvényesüljön. Ehhez olyan művészektől kapott segítséget, mint a színpadképet megalkotó Jovánovics György vagy a jelmezeket tervező El Kazovszkij, akik rendkívül tárgyias és így elvonatkoztató látvány-világot teremtettek a játékhoz.

Szikora mindig is szerette impozáns terekbe helyezni hőseit: figuráinak szorongása legtöbbször nem a bezárt, ha-nem a bolyongó, tanácstalan emberé. Ezt láthattuk egykor Pécsett, Kafka *Perében,* ezt Győrben, a *Bambini di Prágában,* vagy újabban Miskolcon, a *Karamazov testvérekben.* Az egri színpad is mintha sokszorosára tágulna: rengeteg erdő, pusztaság, romok képét adja, a dús vegetációét s az enyészetét. De semmi festett masé; itt az elemekkel, tárgyakkal meg kell küzdeniük a ját-szóknak. A teret vastagon homok borít-ja, szóródik, szállong a por, futni, lábal-ni, vonszolódni nehéz benne; ahol a homok buckát vet, valaha épület állott (az elődök otthona), egy öreg karosszék már félig betemetve, arrébb egy rokkant zongora, megfeneklett, mozdíthatatlan roncs. (De: a szék még előásható, használható, s a zongora is megszólal . . .) Hátul az erdő igazi vadon, alig-ha lehet utat lelni benne. Az „örök

bujdosás" színhelye, valóban. Elöl a csodálatos almafa, a szerelem fája, vékonyka csemete még, egy kidőlt tönk sarjadéka csupán, amilyennek azt Vörösmarty leírta a néző nem is igen érti, hogyan lehetett a reménynek s korántsem a beteljesülésnek e szimbóluma oly sok előadásban égig érő monstrum. Mellette a kút, a jövendőmondó, amelynek vize azonban szomjat oltani s mosdani is alkalmas. A jelen küzdelmes terepe tehát a múlt kézzelfogható rekvizitumaival és a talányos jövő tárgyias jelképeivel telített. Ezen a terepen hitelesen, sokszorozott erővel hat a költő minden szava időről, elmúlásról, végzet és esély kérdéseiről.

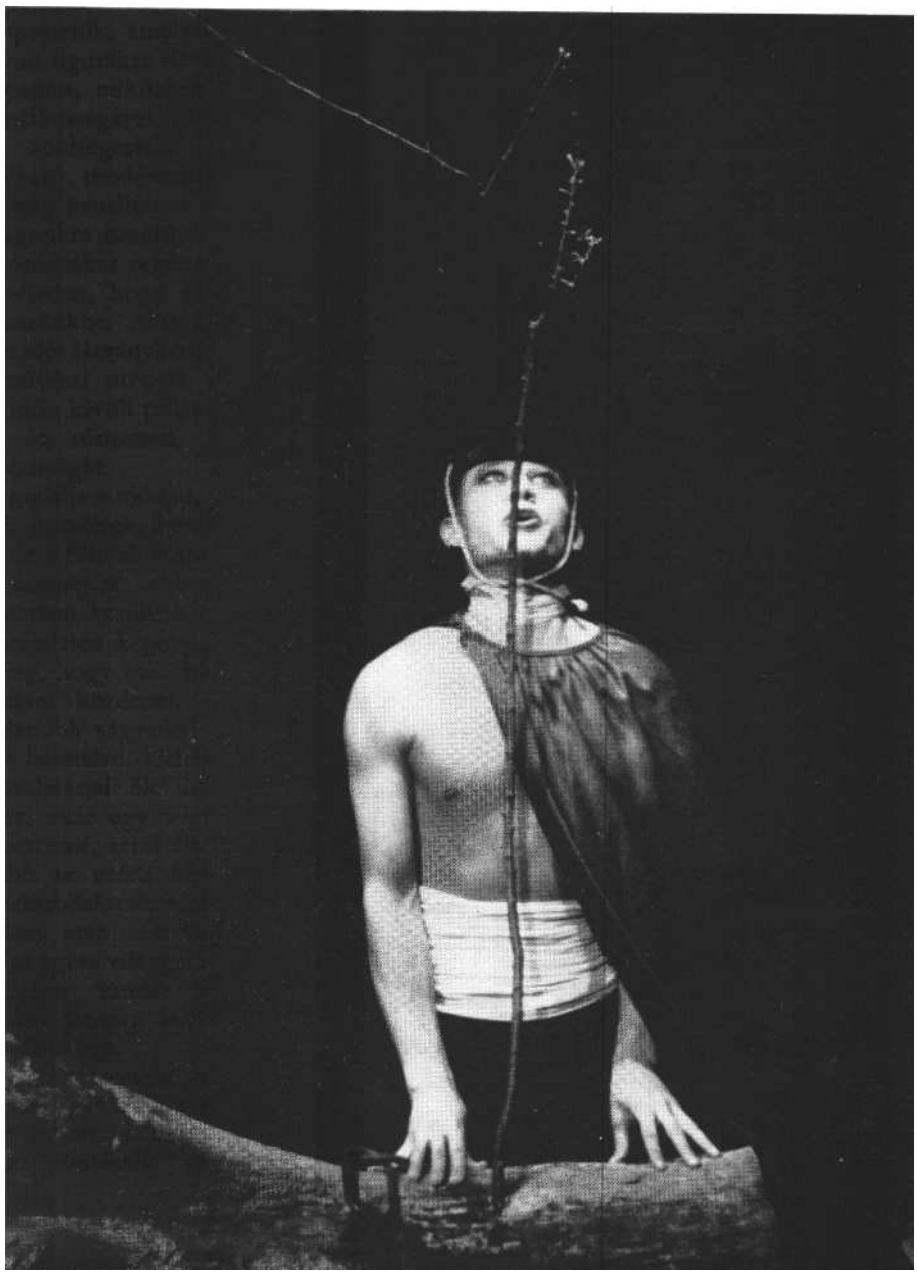
Ahogyan Jovánovics György színpadképe nem csupán díszlet, hanem önmagában is *egész* gondolat, úgy El Kazovszkij jelmezei sem öltözékek, hanem önjáró kompozíciók, amelyek bábuszerű, sosem volt figurákat eleveníteném meg a színpadon, miközben egy-egy részletük rusztikusságával, groteszk vonalaival (egy zöldségestálat idéző kalappal, lecsatolható tündérszárnnyal) a hétköznapi valóság banalitásait adják. Időtlenek, de magunkra ismerünk bennük, akár egy utópisztikus regény alakjaiban. S nem véletlen, hogy az utó-piák világa jut eszünkbe. Ahogyan az előadás alkotói az időt látványként meg-jelenítik, az a művészi utópiák mód-szerét idézi: egy időn kívüli pillanatban vizsgáljuk, éljük át, sűrítetten, „minden idők" folytonosságát.

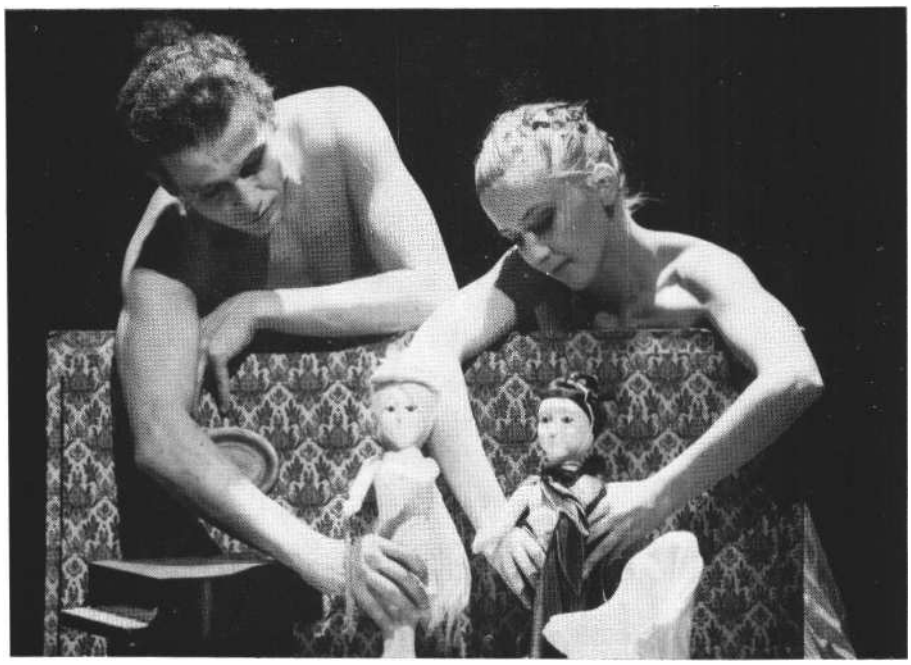
Szikora így megtalálja a módját, hogy a mesebeli lények (tündérek, boszorkányok, ördögfiak) és a földiek sorsa egybefonódjék. V*alamennyíen* ebben az időn kívüli pillanatban kerülnek elénk. Az ördögfiak varázslatos képességeinél hangsúlyosabb tény, hogy mindhárman verejtékes „munkával" küzdenek a puszta életükért, legelemibb vágyaikat igyekeznek, többnyire hasztalan, kielégíteni. A pokol árva proletárjai ők. Mirigy, a vén boszorkány, akár egy végsőkig elkeseredett házmesterné, arról álmodozik, hogy legalább az utóda királynő lehessen a tündérbirodalomban. Gyermekének pusztulása után már csak a bosszúvágy élteti az egész világgal szemben. Tünde annyiban tündér (még), amennyiben minden ártatlan leány az, mielőtt nővé s anyává lesz.

A mesefigurák élete csupa keserű realitás, a földieké ugyanakkor csupa kétely, talány. Itt is, ott is: *közös* csalódások sorozata. Emlékeik vannak olyan eseményekről, amelyek nem történtek meg velük, elképzeléseik olyan célokról, amelyek sohasem teljesülnek. „Volt-e *vagy* csak álmodám?" - kérdezi Csongor, Tündével való első találkozása után, amelyből a néző semmi mást, mint a fájdalmas búcsúzást(!) láthatja. Csongor egyébként sem földön járó ember, a szerelmeséhez vezető utat is „megtudni" szeretné inkább - könyvből, hallomásból, a vak szerencse folytán -, mintsem kutatná azt. Balgát és Ilmát nem a bohókás együgyűség, még kevésbé az életre való őserő jellemzi; kiszolgáltatottak, legalább annyi elbizonytalanodó önreflexióval megverten, mint az intellektuális Csongor. S Ledér? Megrontott, meggyalázott lány, aki zavartan, értetlenül kószál a világban. Elzüllött tündér, a vén Mirigy mintha lánya pótlásául találna rá s használná föl terveihez. Ledér a rendező különösen szép találata, következetesen, egészen a finálléig felépített figura, amelynek megformálásához Leviczky Klára - nem véletlenül az egykori győri Ophélia-alakitást idézte föl.

Szikora *Csongor és Tündéje* az „érett" korba lépő férfi számvetése. A kitűnően összeállított és illusztrált műsorfüzet, Kozma György szerkesztésében, joggal idézi az *Isteni színjáték* kezdő sorait; az egri színpadon nem a szentiványéji káprázatok sűrűjét láthatjuk, hanem a

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (egri Gárdonyi Géza Színház). Csongor: Bal József (Kőhidi Imre felv.)





Bal József (Csongor) és Eszenyi Enikő (Tünde) az előadás zárójelenetében
(MTI Fotó - Ilovszky Béla felv.)

dantei „nagy sötétlő erdőt". Gondolati mélysége persze a kétféle felfogásnak egyformán lehetne, csakhogy - az egri produkció bizonyítja - Vörösmarty művének életre keltéséhez az utóbbi alkalmasabb. Mind ez idáig nem így volt: hálásabbnak *látszott* Tamási Áronba oltott Shakespeare-t játszani, mint értelmezni a szöveg költői képeit. Ezek a képek „sajnos" nagyon szépek, mintha funkciójuk csupán a fülek gyönyörködtetése volna. Pedig nem az. Amikor Csongor Tündéről, Tündéhez beszél, szövege nem szóvirágos udvarlás, hanem egy-egy világállapot árnyalt kifejtése. Ha ezek a szavak nem kerülnek szituációba, nem támogatja meg őket pontos ritmusban színpadi akció és látvány, hasztalan röpülnek el, marad csupán a szerző seregnyi dramaturgiai ügyetlensége.

A három vándor monológja például az előadások nagy zökkenője. Hogyan is szoktuk meg? Ezek az allegorikus figurák a darab elején egyszer csak előttünk teremnek, elszavalják nézeteiket az álmok hiábavalóságáról, majd a finálé előtt visszatérnek, hogy számot adja-nak a hívságos földi célok csődjéről. A néző elégtétellel s némi türelmet-lenséggel hallgatja, amit már amúgy is tud: a pénz, a hatalom, a meddő ész mit sem ér. Szikoránál ellenben a három figurának sorsa van, s e sorsoknak tétje. Mindhárman munkálkodó emberek, a pénz, a hatalom, a tudomány *jegyében.* Vándorok valóban, akik meg-pihennek a kútnál, a „jövendő vizéből merítenek, isznak belőle, tisztálkodnak. S amikor visszatérnek majd, kudarcukat bevallani, a rendező eljátszatja pusztulásukat. Mert a megjelenített Halál iszonyata *és* elfogadása, a három ember saját drámája előkészíti, fölerősíti Csongor és Tünde záró dialógusát (Csongor: „Mondd ki bátran, és ne késsél / Megnyugtatni lelkemet. / Mondj halált rám, s ajkaidról / Azt öröm lesz elfogadnom." Tünde: „A halál nem büntetése f Annak, aki halni vágy. Várj egyébre, s óva válassz, / Mert választanod szabad.") Nagy kár, hogy a három színész alig él a rendező adta lehetőségekkel, színtelenül, a régi felfogásban monologizálnak.

Egerben az Éj sem pusztán arra szolgál, hogy operai hókuszpókuszokkal ki-űzze Tündét „a Paradicsomból". Egy-részt az a „szegény bús asszony" ő, „furcsa álmokkal", akinek Ilma látja. A teremtés szomorúságával, az ősesendőséggel. Másrészt kitüntetett pillanatot teremt a cselekmény menetében, megállít-*ja az ő* mércéjével mérve parányi ügyek makacs körforgását, s nagyobb távlatokban újrafogalmazza az addig látottakat. Az előadás egyik legfeszültebb mozzanata ez; Bajcsay Mária egyszerre méltóságteljes, és lebegtetett figurát játszik, ünnepélyes, de befelé figyelő, kristálytiszta szövegmondással.

A zárójelenetet már Valló is idéző-jelbe tette annak idején, a boldog vég tablójáról eltüntetve Tündét: tán csak álom volt a beteljesülés, a küzdelem véget nem ér. Szikora továbblép ennél, *a darab szellemében.* Nem vonja kétségbe a boldog találkozás vigasztaló erejét, de nem engedi feledni „elmúlt napok keservét", mely - Tünde jövendölő búcsúszavai szerint „Boldogságba eltemetve, / Mint regényben ó csoda / Vissza fog mosolygani". És nem andalodik el a nevezetes zárósor szépségén - „Ébren maga van csak az egy szerelem" -, hiszen hőseink rideg, szomorú és gyászos égbolt alatt találnak egymásnál menedéket. Ezért e szakaszt Ledér, a sodródó, szinte öntudatlan lélek dúdolja el nekünk. Á majdani hétköznapok földi józanságát pedig a régi épület romjai fölött megjelenő lakásmakett jelzi. (Okkal, bár az addig használt színpadi elemeket némileg túlcifrázva használta föl újra Szikora néhány évvel korábbi ötletét: a Joyce Ulysseséből készített monodrámában [Penelopé] analóg módon jelenik meg s ég le végül a babaház.)

Á színészi teljesítményekről részletesebben szólni hálátlan feladat. Többségük elmarad Szikora elképzeléseitől: nem az eredményt látom, hanem azt, hogy mit szeretne játszatni a rendező. Ennél nagyobb baj, hogy a rendkívül nehéz szöveget rendkívül rosszul érte-ni. Szikora nem szavaltat, hanem mozgás közben, háttal a publikumnak vagy épp hason fekve, fára „aggatva" kell a színésznek szólnia, s bizony a gyatra artikuláció végképp megbosszulja magát. Mégsem lenne méltányos a fanyalgó jelzőket hosszan sorolni, hiszen állandó társulat híján a több színházból verbuválódott vendéggárda *mindvégig* csak mozaikszerű próbafolyamatban vehetett részt. Így tehát inkább azt illik észre-vennünk, milyen mértéktartóan, ugyan-akkor roppant energiával, összehangol-tan viszi színre az ördögfiakat Mucsi Zoltán, Mészáros István és Tóth József; mennyi érdes fájdalmat képes hordozni Mirigy szerepében Sólyom Kati; mennyi tétova emberséget sugároz Ilma - Balga kettősében Kiss Mari és Tardy Balázs. Eszenyi Enikő mesterkélt rebegés nélkül törékeny, vértelen, *mégsem* élettelen Tünde; Bal József Csongorja a sors dolgaiba még mindig be nem avatott fiatalember méltatlankodásával forog a világban.

Az egri Gárdonyi Géza Színháznak, a produkció horderejét tekintve, *mintha* társulata lett volna. Azaz: lehetett volna. Mert úgy hírlik, Egerben mégsem lesz önálló színház. Kár. Öröm volt ott nézőnek lenni.

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (egri Gárdonyi Géza Színház)

Díszlet: Jovánovics György. *Jelmez:* El Kazovszkij. *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Rendező:* Szikora János.

Szereplők: Bal József f. h., Eszenyi Enikő, Sólyom Kati, Kiss Mari, Tardy Balázs, Mucsi Zoltán, Mészáros István, Tóth József, Leviczky Klára, Bajcsay Mária, Csapó János, Philippovich Tamás, Polgár Géza.

CSIZNER ILDIKÓ

A harmadfeledik úton

Vörösmarty-dráma Debrecenben

Vörösmarty drámai költeményének színpadra állítója már a kezdetekkor szembetalálkozik a hármas út dilemmájával. Elindulhat *szigorúan a* költő instrukcióit követve egy játékos, fantáziát követelő és technikát mozgató, ég és föld között lebegő előadás felé. Magyar színpadon teljes egészében soha be nem járt ez az út. A legtöbben a tisztes középutat választva a dráma gondolatfonala mellett haladnak végig, hol annak mesei-népies, hol pedig lételméleti-filozófiai szálába kapaszkodva. A harmadik megoldás hívei egy mához szóló látomássá formálják a költő szavait, nem riadva vissza az átdolgozás, a tovább-gondolás, a másként értelmezés lehetőségétől sem.

Ez utóbbi útnak vágott neki - csak-úgy, mint Szikora János Egerben --Gergely László is. Az első .lépéseket dramaturgként tette meg. Anélkül, hogy a dráma fő jeleneteit., gondolatait meg-csonkította volna, átszerkesztette az alapművet. Ezek a változtatások csak részben segítették a múlt századi, sok helyütt nehezen követhető, terjengősnek tűnő, már-már érthetetlen nyelvezetben való könnyebb eligazodást A filológiai buktatók megszüntetése helyett az át-dolgozó sokkal nagyobb gondot fordított egy sajátos értelmezésű gondolati-tartalmi-logikai rend megteremtésére.

Ennek érdekében kiemelte azokat a szereplőket, akik nem tartoznak a szorosan vett drámai fővonalhoz, illetve éppenséggel az ellen hatnak. Igy Mirigy udvarában nem jelenik meg Dimitri, a boltos, hiszen szavai - népi változatban analógok a Kalmár által elmondottakkal. Hiányoznak a végleg a földi életre berendezkedett Tünde mellől a lég kicsinded szellemei, a gyenge Nemtők is. Ezzel egyértelműbbé válik, hogy Tünde tündérsége végképp megszűnt, s további kapcsolatait csakis a földön létesítheti. Parancsait ezért nem ők, hanem a jutalmat remélő, evilági érzések szerint cselekvő Kurrah, Berreh és Duzzog hajtják végre.

Ezek mellett a csupán egyes jelenetek-re korlátozódó változtatások mellett az átdolgozó egy ismétlő jel beiktatásával véghezvitt egy a dráma egészére kiható szerkezeti módosítást is. Az Éj nemcsak saját birodalmában, hanem már a darab indításakor, az éjféli kertben is elmondja gigászi erejű monológját a teremtésről, s egyben előre vetíti a pusztulás, az újbóli semmivé válás]ehetőségét. Ő zárja a történetet is, azzal, hogy - mintegy saját kudarcát elismerve - elfogadja Csongor és Tünde szerelmét. E keretes szerkezettel és a megnövelt Éj-szereppel azon túlmenően, hogy zárttá, folyamatossá tette a cselekményt, egy mozgatóerőt is működésbe hozott. Gergely László felfogása szerint ugyanis az Éj egy olyan, mindenek fölött álló hatalom, aki saját kénye-kedve szerint uralkodik az egész világon, és végzetszerűen irányítja az ott élőket. Ez a dekadencia nem idegen Vörösmarty lírájától, a *Csongor és Tündé*ben pedig egyfajta magyarázatát adhatja a csodáknak, a meseszerű elemeknek, de egyben meg is növelheti a két fiatal szerelmének mindent legyőző erejét.

E legfőbb hatalom megteremtésével hierarchia létesül a gonoszok és a gonoszkodók között. Mirigy így nem *az ár*mánykodás egyszemélyes „agytrösztje", hanem csupán az Éj földi helytartója, aki elég erővel és megfelelő eszközökkel rendelkezik feladata végrehajtásához. Olyanfajta kapcsolat ez, mint ami Oberon és Puck között alakult ki Szentiván éjszakáján. Ennek következtében munkálkodásának központi elemévé a megvalósítás miként je válik, nem pedig a cél, hiszen annak kiötléséhez nincs semmi köze.

E megvalósításhoz használja fel a a három csínytevő manóval, Berrehhel, Kurrahhal és Duzzoggal szemben viselt háborúját. Vörösmarty egyáltalán nem, az átdolgozó azonban jelentőséget tulajdonított annak, hogy Mirigy melyikükre öltse Balga képét Csongor álomba szenderítésekor. Hogy a költő miért éppen Kurrahot választotta ármánykodásához közvetlen társul, arra a „csak" mindent elsöprő magyarázatán kívül nemigen hozható fel több indok. Gergely László szembeszegülve a költő óhajával, Duzzogot jelölte ki az ál-Balga szerepkörre. Okolható a döntés azzal, hogy ő az örök ellenzéki, a legreálisabban gondolkodó, örökösége kapcsán némi varázserővel bíró, és ő csillapította éhüket Mirigy rókabőrbe bújt lányával. i bosszú mint motívum kétségtelenül nagy hajtóerő. De csak akkor, ha a cselekményszövésből ez egyértelműen ki-derül.

Mint ahogy már rendezői feladat ebben az újjávarázsolt dramaturgiai környezetben a többi szereplő, elsősorban a boldogságát kereső Tünde és Csongor helyének megtalálása is.

E helykereséshez Pilinyí Márta egy kietlen tájat tervezett, melynek egyetlen éke a dombon magasodó, hol arany-almát termő, hol pőrén árválkodó tündérfa. Csak a változó háttér, a csillagos égbolt, az esthajnalcsillag ragyogása, a nap fénye vagy a tájra boruló újbóli sötétség jelzi, hogy az Éj, a Hajnal vagy a Dél felségterületén menekülnek egymás elől - hajszolják egymást a szerelmesek. Tér és idő egymásra vetülésének és változásának ragyogó képi megjelenítése ez a díszlet, ami a ját-szókat egy komorabb hangulatú, a bölcselkedés felé hajló előadás irányába vihetné el. Sajnos nem teszi! S ebbe belejátszik a díszlettervezői következetlenség is. A hármas út az ördögfiakkal való találkozáskor csak a képzelet szüleménye. Miért lép akkor a három vándor ugyan-itt Csongor elé három stilizált kapun? Ugyanígy a jövőbe látó kút is csak fél-megoldásra képes. Realista módon tud lángot lövellni, de hogy mi egyébre képes még (jövőt mutatni, sült galambot, palack bort kivetni), arról nem ő maga mesél, hanem csak a kútba pillantó beszámolója alapján értesülhetünk. Mirigy háza is csupán két fehér fal, de benne a szék igazán élethű, hogy belőle Ledér tréfája nyomán a „szürke lószőr és faláb" Balga kezébe kerülhessen.

Ilyen elhallgató, a néző fantáziájára támaszkodó módszerrel dolgozik maga a rendező is. Pedig mesei környezetet varázsoló indításával, a kékes fényben játszó csillagos égbolttal, a csillogó termést hozó almafával, a mennyholtról áláereszkedő Éj királynőjének mindenható szavaival azt ígéri, hogy Csongor és Tünde szerelmének elmesélésén túl a világ dolgairól is elárul egyet s mást. S amikor a fénycsóva Csongor falnak támaszkodó, kezében könyvet szorongató, csodálkozó-töprengő alakjára vetül, úgy tűnik, hogy ő lesz az, aki Tünde nyomát kutatva e földi miérteket is felfedezi, s Hamlet királyfiként szembenéz velük. De amint útnak indul, szertefoszlik a remény, mert Csongor úrfi Árgirus királyfivá változva balga módon csupán elszenvedi a vele történteket, s célként előtte nem a világ tudása, hanem Tünde tünékeny alakja lebeg. Hiába ölti fel az előadás során még

Vörösmarty Mihály: **Csongor és Tünde**(debreceni Csokonai Színház). Németh Nóra (Tünde) **és Jancsó Sarolta (Ilma)**

egyszer az indításkori arcot, hiába veszi kezébe az addig sutba dobott könyvet, hiába csodálkozik rá az előtte zajló eseményekre, már nem tudunk hinni neki. Ezt a hitetlenséget az okozza, hogy a rendező felvet egy újfajta Csongor-értelmezési lehetőséget, egy eretnek gondolatot, s ahelyett, hogy hősét ennek hirdetőjeként indítaná útnak, már első megszólalásával visszakényszeríti a konvencionális keretek közé.

Tündének sem engedi meg, hogy hasznosítsa azt a többlettudást, amit a dramaturgiai változtatások biztosítaná-nak neki. Amikor első szerelmi légyottja után. „végső" búcsút vesz Csongortól, már tudja - amit rajta kívül senki más -, hogy szerelméért magával az Éjjel kell felvennie a küzdelmet. Ő leste ki titkukat, ő hatalmas gyűlölője új szerelmüknek. Ez okból s nem Mirigy ármánykodása miatt hagyja el földi szerelmét a tündérlány. Meg-szűnik egy Vörösmarty teremtette mesei magyarázat, azonos szintre helyeződnek a küzdő felek. Csongornak Mirigy rútságával kell szembenéznie, míg Tünde az Éj királynőjénél nyerhet bűnbocsánatot. De ezeknek az erővonalak-nak a megrajzolása nem sikerül a rendezőnek, s ezért Tünde éppoly gyenge és esendő marad, mint az egy hagyományos előadásban elvárható. Pedig a tündérlány tudása egy célratörőbb, sokkal kevésbé önmaga elől menekülő, mint inkább paradicsomi kiűzettetése felé törekvő nőalak megteremtését indokolná.

Ahogy a háborúzó felek közötti hadihelyzet vázolása, ugyanúgy a hadat üzenők közötti függőleges kapcsolatrendszer ábrázolása is megmaradt a dramaturgiai elgondolás szintjén. Abból ugyanis, hogy az Éj a világ teremtője-ként megjelenik a darab indításakor, egyértelműen még nem következik,

hogy Mirigy az ő bábja. Ez csak akkor tudatosul, ha az előadás hangsúlyossá teszi. Ha Mirigy kevésbé félelmetes, ha kiderül, hogy varázsereje csak az Éjtől származik, s nyomban semmivé válik, amint az Éj belenyugszik Tünde és Csongor szerelmének megtörhetetlenségébe. Ehelyett a boszorkány oly gonoszul, annyira mindenki ellen irányulóan és olyan hatékonyan lebegteti a köpenyét, hogy a nézőnek egészen egy-szerűen eszébe sem jut, hogy ez a hatalom csupán átszármaztatott.

Mint ahogy kellő motiváltság hiányában elsikkad az is, hogy Mirigy számára az ördögfiókák közül Duzzog a legfeketébb. A rendező ugyanis inkább a hasonlóságukat, egy tömbből faragottságukat emeli ki. Egyformán szutykosak, elevenek, csínytevésre készek, át-ejthetők, haragra gerjeszthetők és a jutalom reményében megszelídülők mind a hárman. Mirigytől is egyformán rettegnek, és ugyanúgy gyűlölik. Ez önmagában nem bűn, csupán az átdolgozói céllal egybevetve, tévedés. Bár Duzzog (Horányi László), Kurrah (Lipcsei Tibor) és Berreh (Vokó János) annak rendje-módja szerint veszekszik, verekszik és húzza Balga szekerét, alakjukból és jeleneteikből hiányzik az a báj és színpadi lelemény, ami a dráma hangulati sokszínűségéhez lehetne adalék, és ami miatt azt állíthatnánk, hogy az ördögfiókák hálás szerepek.

De az ördögfiókákhoz hasonlóan túlságosan testvéralak a három vándor figurája is. Mint egy hármas oltárképből, úgy lép elő a Kalmár (Lengyel István), a Fejedelem (Sárady Zoltán) és a Tudós (Lavotta Károly), hogy elmondja életfilozófiáját. Céljuk az, hogy Csongort megnyerjék, és ellenállhatatlan vágyat ébresszenek benne a pénz, a hatalom vagy a tudás iránt. Ehhez azonban valós, csábító lehetőségek kellenének, meg

néhány percre megelevenedő életek. Ehelyett olyan monológokat kapunk, amiket nem Csongor, hanem már az előadás pillanatában maga az utat kínáló utasít el. Ehhez képest a visszatérés kiábrándultsága már semmiféle meglepetést nem okozhat.

Ez a három vándor jelenetére jellemző állóképszerűség áthatja az egész elő-adást. A rendező visszafogja szereplői-nek mozgatását, a ki- és bejárásokon kívül jószerivel csak a három manónak meg Mirigynek van néhány felpörgetett, de korántsem a meglepetés erejével ható jelenete. Ilyen lecsupaszított, a szavak erejére támaszkodó megjelenítés esetén különösen disszonáns, ha a dráma verses formája „fület üt". Márpedig ez Debrecenben gyakran előfordul. Hol mélabúsan, hol szenvelegve, hol szenvedélyesen, hol komoran, hol pedig játékosan, épp ahogy azt a játszók jelleme megkívánja. Csakhogy ezek a fel-csendülő rímek, elszavalt strófák a meg-formálandó jellemekről vonják el a figyelmet.

Csak Ilma és Balga megszólalása jelent üdítő kivételt e verspárbaj alól, az előadás két legjobb színészi alakítását eredményezve.

Kóti Árpád Balgája nem lép túl a megszokott józan paraszti ésszel gondolkodó szolgaábrázoláson, mégis mindvégig elevenen, hihetően létezik a csodák birodalmában. Pontosan ráérez arra, ami a vitéz *szabó* lényege, ami őt a földön balgává, Csongor mellett azonban tudorrá teszi. Vaskos népi realizmus és bugyuta báj keveredik szerep-formálásában. Bár nem mindennapi dolgok esnek meg vele, két lábbal a földön járó lénye saját szemének sem hisz, s könnyeden túlteszi magát a csodás eseményeken. Ennek egyik jól el-talált jelenete az ördögfiak előli menekülése: minden furfangját bevetve kiötli, hogy maga helyett egy jókora követ csempész az ördögfiókák kocsijára. S amikor a kő minden külső segedelem nélkül, magától kerül fel a kordélyra, Balgában ez csak egy pillanatnyi bök-kenetet okoz, majd egy vállrándítással elkönyvelve a csodát, minden belső meg-rázkódtatás nélkül lép tovább. E lelkizésmentesség különösen Csongor álmodozó lénye mellé kerülve szélesíti ki a színész játékterét. Nem feledkezik meg arról, hogy Csongorhoz hasonló cipő-ben jár, hisz ő is az elvesztett boldogságát keresi. Csak hát Balga egy másfajta ember. Racionálisabb, a földi hívsá-

Agárdy Ilona (Mirigy), valamint Horányi László, Lipcsei Tibor és Vokó János (ördögfiak) a debreceni Csongor és Tündében (Kalmár István felvételei)

gokat sem megvető, olykor félrelépő, egyszóval emberi.

Elveszített Böskéjét, aki a tündérhonban Ilmaként él tovább beugró-ként - Jancsó Sarolta személvesíti meg. Ötletesen, eredetien, lefegyverző cserfességgel. Abból indul ki, hogy Tünde ellentéteként kell megjelennie. Csak-hogy míg eddig a tündérlány légiességét ellentételezték egy tenyeres-talpas llma képével, most a színésznő a tündérlány mimózaságát, tapasztalatlanságát ragadja ki. Ezekhez a jellemvonásokhoz társítja a maga tudálékos menyecske-arcát, Nem nyűgként viseli felemelkedését, hanem mint egy értékeivel tisztában lévő nő, nem titkolt büszkeséggel. Okos tanácsait a sokat megéltek büszkeségével osztogatja, nem riadva vissza a szemtelenség határát súroló szókimondástól sem. Ám ezt oly kedvesen és jó szándékkal teszi, hogy nem lehet meg-haragudni rá. Jancsó Sarolta ezzel a közelítéssel nemcsak azt okolja meg, hogy Tünde miért pont őt emelte fel szolgálójának, de Balga ragaszkodását sem pusztán főztjének kedvelésére vezeti vissza. S hogy ez a vonzódás kölcsönös, annak ezer jelét adja. Sóvárog elhagyott férje után, de egyben élvezi a pompásabb tündéri életet. Amikor Balga a maga fizikai valóságában megjelenik előtte, már Tünde végleg a földre költözött. Igy érthető, hogy némi udvarias szabódás után nem őt vezeti tovább, hanem Balga kezét fogja meg, és folytatja a megszokott életet.

A megszokottól eltérő színpadi életet él az Éj királynője azzal, hogy mondandóját nem egy megjelenésre kell koncentrálnia. Ettől azonban Bor Adrienne feladata semmivel sem vált könnyebbé. Ugyanazokból a szavakból egy fejlődési ívet kellene rajzolnia, amint a világ teremtésétől, hatalmának hangsúlyozásán keresztül eljut az engedményekig, Tünde földi életre kárhoztatásáig, majd a szerelem örömének elismeréséig. A színésznő sem megjelenésével, sem hangi adottságaival nem képes érzékeltetni azt a démoni erőt, azt a fenséget, azt a vészesen fenyegető kozmikus hatalmat, akinek a föld lakói oly kiszolgáltatottak, akinek a kezében összpontosul kezdet és a vég. Sokkal inkább egy gonoszkodó tündérkirálynő képzetét kelti, akinek semmi egyéb cél-ja nincs, mint hogy némiképp megnehezítse két fiatal egymásra találását.

Ennek következtében Mirigy ereje túl hangsúlyossá válik, s ezt Agárdy Ilona a boszorkányság minden külső megjelenítési formájának felvonultatásával tovább erősíti. Rafinéria, elszánt ártani akarás, gyűlölet és hatalomvágy hatja át játékát. Oly félelmetesen lengi be a színpadot, hogy el kell hinnünk neki, élvezi a világban betöltött szerepét. Csak éppen az nem derül ki, hogy mögötte is áll valaki, akitől függ, akitől kapja varázserejét. Sőt többnyire s ez nem a színésznő hibája - a varázserő milyenségét is a néző képzelőereje határozza meg, mert a látvány nem sok segítséget nyújt.

Mert már-már nézői érzékcsalódás szükséges ahhoz, hogy Balgához hasonlóan Ledérben Tünde vonásait véljük felfedezni. Pedig Zakar Ágnes igyekszik a leghívebben követni a rendező instrukcióit, és a szó leghétköznapibb értelmében leképezni Ledér beszélő nevét. Ha elfogadjuk igaznak a színésznő megjelenését és mozdulatait, akkor Vörösmarty cselvetésötlete válik érthetetlenné. Ha Ledér valóban ilyen kiéhezett, kétes egzisztenciájú nőszemély, akkor miért nem fogadja el a férfi szerelmét, miért űz oly kegyetlen tréfát vele

Egyetlenegy hasonlóság fedezhető fel Ledér és Tünde közt. Az aranyhaj, amit Mirigy az almafa alatt Tündétől ellopott. Az aranyhaj, ami dús, csigákban hull alá, és nemcsak suhog, de egyenesen recseg-ropog, mert nem egyél), mint aranysárga műanyag kötözőzsinór. llyen hajkölteménnyel a fején kell Tündének földre szállnia és Csongort meghódítania. Németh Nóra finom eleganciával és szűzies tisztasággal igyekszik égi álmát valósággá váltani. Hiányzik azonban belőle az az elszántság és csökönyös ragaszkodás, ami „végső" búcsú-ja után is hihetővé tenné Csongor utáni vágyódását, s megmagyarázná, miért kívánja annyira az almafa alatti boldogságot. Inkább Tünde bizonytalanságára építi fel a szerepét. és ezért úgy tűnik, hogy nem is annyira ő, mint inkább llma szeretné oly nagyon, hogy úrnője és Csongor szerelme beteljesedjék. S épp ezért, amikor Csongorral együtt az almafa alatt végleg megpihen, nem tud-ni bizton, hogy valóban a földre érkezett.

Lamanda László Csongorja sem talál-ja a helyét az almafa alatt. Nem tud igazán minden országot bejárt bölcs, pár-ját kereső férfivá válni, de idegen tőle a hirtelen támadt és mindent elsöprő szerelem bolondja szerep is. Egy érzés születését kellene megragadnia, s minden buktatón átvezetve egészen a beteljesülésig elvezetnie. Ez pedig vagy egy fokozatos érzelmi feltöltődést, vagy egy magas hőfokról induló, majd a buktatóknál el-elbicsakló, lankadó, majd újra a lángolásig eljutó hullámzás ábrázolását igényelné. A színész azonban érzelemmentesen éli meg Csongor boldogságkeresésének minden állomását, függetlenül attól, hogy reményvesztett-csalódott vagy éppen boldog pillanatai-e azok. E fádság következtében nem őszinte a bosszankodása, a haragja, az elutasítása, a csínytevése, sőt a szerelme sem. Pedig neki is valamifajta boldogságmintát kellene adnia. Csakúgy, mint Balgának, csak más utat befutót. Nem sikerül neki.

Mint ahogy Gergely László rendező sem talál rá saját *Csongor és Tündéjére.* Pedig átdolgozója-dramaturgja ehhez minden segítséget megadott neki.

V*örösmarty Mihály : Csongor és Tünde (debreceni Csokonai Színház)*

Színpadra átdolgozta: Gergely László. *Díszlet, Jelmez:* Pilinyi Márta. *Rendezte:* Gergely László.

Szereplők: Lamanda László, Németh Nóra, Kóti Árpád, Simon Mari, Jancsó Sarolta, Agárdy Ilona, Bor Adrienne, Lengyel István, Sárady Zoltán, Lavotta Károly, Horányi László, Lipcsei Tibor, Vokó János, Zakar Ági.

NÁNAY ISTVÁN

Félreértett Forgatókönyv

Örkény István **drámája Békéscsabán**

Két szempontból lehetne fontos vállalkozás a békéscsabaiak Örkény-bemutatója. Egyrészt azért, mert ez a dráma néhány dramaturgiai fogyatékossága ellenére is a jelenkori magyar drámairodalom egyik jelentős műve. Rendkívüli felelősségérzettel és tisztességgel olyan sorskérdésekkel szembesíti a nézőket-olvasókat, amelyek a közelmúlt magyar és általánosabban: közép-európai történelmének alapkérdései, s amelyek felvetése és válaszadási kísérlete a mai és a későbbi nemzedékeknek elengedhetetlen ahhoz, hogy el tudjanak igazodni a jövőjüket alapvetően meghatározó történelmi élethelyzetekben. Ezt a drámát újra és újra be kell mutatni, hogy a mű meg-közelítési kísérletei segítsenek bennünket a darab által feltett kérdések meg-fejtésében, tudatosításában, megoldásában.

Másrészt egy olyan társulatnak, amely - mint a békéscsabai is - évről évre nehezen küzd meg a közönségéért és a közönségével, s csak ritkán kényszerül művészi alkotóerejét maximálisan igénybe vevő feladatok megoldására, időn-ként szembe kell néznie olyan erőt próbáló alkotásokkal, amilyen például a *Forgatókönyv,* még akkor is, ha - mint ez esetben - csupán részeredményeket képes felmutatni.

A hit drámája

A darabnak az úttörő jelentőségű, bár művészi kompromisszumokkal teli vígszínházi bemutatója, a Pécsi Nyitott Színpad által készített kitűnő, az író szelleméhez leginkább hű feldolgozás és a békéscsabai előadás egyaránt fiatal ember rendezése. Alighanem az a művészgeneráció, amely végigélte a darab történésének alapjául szolgáló éveket, túlságosan kötődik a korhoz, s ezáltal a művet elsődlegesen sajátos dokumentumdrámának tekinti, de a *Forgatókönyv* ilyen módon nem közelíthető meg.

A fiatalabbak számára viszont - úgy gondolom - nyilvánvaló az, hogy a dráma nem egy kor dokumentumhűségű megjelenítésére vállalkozik, hanem egy nemzet életében vissza-visszatérő tragédiák okait igyekszik feltárni. Arra keresi a választ, milyen történelmi, politikai és személyes indítékai lehetnek annak, hogy valaki feladja a hitét - a hit természetesen általános értelemben értendő! -, hogyan működik a huszadik századi történelem egyik legfélelmetesebb, legembertelenebb és legcinikusabb mechanizmusa, amelyben ugyanazon hit kép-viselői ölik ki társaikból a hitet a hit nevében.

A Forgatókönyv főszereplőjének, Barabásnak sorsát kétféle ellentétes tartalmú hit határozza meg. Az egyiket az apja képviselte, a másikat harcostársa, atyai barátja, Littke László. Egyikőjük sem jelenik meg a darabban, Barabás nem velük kerül konfliktusba. Barabás életének egy korai szakaszában önmaga számolt le az egyik hittel, mert erősebb-nek, parancsolóbbnak vélte-tudta a másikat. S most mások akarják e szilárd, élete fordulóin átsegítő, erőt adó hitét nyilvánosan megtagadtatni vele.

A cirkuszi környezetbe helyezett bírósági tárgyalás kiszakítja Barabás egyé-ni sorsát a realitás szférájából, a tárgyalás leplezetlenül népszórakoztató mutatvány lesz, a megalázás, a manipuláció, az önfeladás folyamata fájdalmasan groteszkké s egyúttal általános érvényűvé válik. Ebben a bizonyítási komédiában a tanúként megidézettek ugyanúgy egy személytelen mechanizmus - amely-nek személyes képviselője a Mester - manipulációinak az áldozatai, mint Barabás, ám ők - Barabás és Littke anyja, Nánási Piri, Novotni, Marosi, sőt Misi bohóc is - így vagy úgy elfogadják a manipulátor érveit, s ha fel is ismerik a valóságot, elfogadják vagy kénytelenek elfogadni a kialakult helyzeteket. Barabás viszont sűrítetten végigéli, végigkínlódja a képtelen hitfeladatási eljárás minden stációját, s végül el kell jutnia az értelmiségi ember lehetetlen választási kényszeréhez: hitét sem feladni, sem megtartani nem tudja, vagy visszájáról: meg is tartja, és fel is adja. Ép ésszel képtelenség ebben a helyzetben választani, s akár így, akár úgy kénytelen dönteni az ember, etikai - s ami itt ezzel egyenértékű : drámai - vétséget követ el.

Nyilvánvaló, hogy a rendezőnek, aki Örkény művének színpadra állítására vállalkozik, elsősorban azt kell tisztáznia, mi legyen neki, társulatának s közvetve a közönségnek a viszonya ezekhez a kérdésekhez: mai tapasztalataink, tudásunk alapján hogyan gondolható tovább a darab kérdésfeltevése. Ehhez mindenekelőtt nagyon pontosan meg kell határoznia Barabás és a Mester figuráját, illetve kettejük viszonyát, annak állandóan változó megnyilvánulásait, s ezekből következhet a többi szereplő funkciójának, helyzetének s helyzetváltozásainak körvonalazása.

A Mester megdicsőülése?

Békéscsabán Balogh Gábor rendező darabértelmezése nem következetes, nem célratörő, nem elég mély. Az előadás felszíni rétege ugyan megoldott, a jelenetek lebonyolítása korrekt, nincsenek bántó egyenetlenségek a színészi munkában, a látványvilág nem ízléstelen, bár különösebb invencióról nem tanúskodik, a díszlet célszerű, a jelmezek korhoz kötöttek. Ám hiányzik a darab lényegét meghatározó, a Mester és Barabás közötti viszony pontos, átgondolt, konzekvens kialakítása.

Mindenekelőtt a Mester alakjának, funkciójának az értelmezése látszik elhibázottnak. Nehezen fogadható el egy olyan jovális, inkább szemlélődő, semmint aktív Mester, mint amilyenné a szerepet a rendező és a színész, Gálfy László formálta. Ha ugyanis a Mester ilyen figura, akkor éppen az egyéniség-nek az az ereje, sugárzása hiányzik belőle, amely hihetővé teheti a hosszú expozíció alapszituációját, azt, hogy hatása alá tudja vonni az embereket. Egy ilyen Mester nem lehet képes Barabással elhitetni azt, amire a megbízatása szól, nem lehet képes kifordítani ön-magukból az embereket, elérni mindazt, amit ő vagy egy másik Mester elért Littkénél, a Littkéknél. Nem arról van szó, hogy a Mesternek cipollai démonikus figurának kellene lennie, de arról igen, hogy erős egyéniségnek. Az író Barabás tragédiáját írta meg, nem a Mesterét - természetesen a mesterek is átélhetik tragédiaként a darab alapproblémáját, de az ő egyéni tragédiájuk nem hordozhatja azokat a sorskérdéseket, amelyekről Örkény beszél -, Békéscsabán viszont úgy tűnik, Barabás drámájával azonos súlyúvá, sőt helyenként még jelentősebbé is igyekeznek tenni a Mester lehetséges drámáját.

Gálfy Mestere hosszú, aranyos csillogású köpenyben jelenik meg. Minden-kihez nyájas, barátságos, mosolyába csöppnyi szomorúság vegyül, higgadtsága nyugtatóan hat a vendégekre. Ám a mutatványok végrehajtása erőtlen, hiteltelen, nem teremtődik meg azaz alap-

Örkény István: Forgatókönyv (Békés megyei Jókai Színház). Gálfy László (Mester) és Barbinek Péter **(Barabás)** (Somfay István felv.)

helyzet, amelyből kiindulhatna a Barabás-játszma. Az 1944-es események felidézésekor, a darabbeli jelen idő (1_{949}) és a múlt és jövő eseményeinek összemosásakor ez a Mester egyre rezignáltabban vezeti a bizonyítási eljárást, s amikor hol bíróként, hol ügyészként, hol védőként kellene váltogatnia a szerepét, végképp kicsúszik kezéből a cselekmény irányítása. Ugyanakkor a rendező számos eszközzel próbálja hangsúlyossá tenni a Mestert, gyakran Barabás személye ellenében. Barabás és a Mester összeütközéseiben többnyire a Mestert játszó színészt helyezi a színpad hangsúlyos pontjaira, gyakran fénnyel emeli ki a Mester figuráját - ennek a legki-rívóbb példája a második részbeli Maud-jelenet, amikor a Mester átlátszó trükkel sugallja partnernőjének, Stellának a terhelő adatokat tartalmazó szöveget. Csak az attrakciót bemutató két embert, Gálfyt és Felkai Esztert világítják meg egy-egy fejgéppel, a többiek -s főleg a Barabást játszó Barbinek Péter -- sötétben vannak, holott a jelenet lényege az len-ne, hogy lássuk, miként reagál, miként éli meg Barabás - és a többiek - ezt a nyilvánvaló manipulációt.

A legsúlyosabb rendezői félreértés a szembesítési jelenet megoldása. A manipulációs folyamat utolsó stádiumában pokoli játékkal törik meg Barabás végső ellenállását: úgy tesznek, mintha bebörtönzött társával, Littke Lászlóval szembesítenék, de Barabás nem láthatja azt, akivel beszél. Az írói instrukció szerint: *„ A Mester, mintha ő lenne Littke László, háttal Barabásnak leül."* A Mester, aki úgy játssza el Barabásnak Littke szerepét, hogy a kívánt célt végre elérje, itt lepleződne le igazán. Ám Békéscsabán az instrukciónak sem a technikai, sem a tartalmi részét nem hajtják végre. A két színész nem egymásnak háttal ül, hanem a nézőtér felé kifordulva egymás mellett foglal helyet, mintha egy kávéház két szomszédos asztalánál könnyedén csevegnének. Ez a pozíció nem azt fejezi ki, hogy térbeli elhelyezésük miatt eleve nem láthatják egymást az abszurd módon szembesítettek, hanem azt, hogy valami miatt nem néznek egymásra azok, akik egymás mellett üldögélnek. Természetellenes és hiteltelen a szituáció. Ráadásul Gálfy nem azt játssza el, amit az író sugall, hogy a Mester a legnagyobb mutatványát végzi, azaz egy újabb szerepet alakít, hanem *átváltozik.* Littkévé, és tragikus hőssé magasztosul. Megfordulnak az erőviszonyok. Azon kapjuk magunkat, hogy nem is Barabás sorsa kezd érdekelni minket, hanem a Littkéjéért aggódunk. S amikor befejeződik a szembesítés, a színész az előzőleg lerakott köpenyét fájdalmasan veti a vállára, és Prosperóként távozik.

Az előadás paradoxonja

A Mester szerepének, darabbeli funkciójának felületes értelmezésével szemben Barabásé következetes. Barbinek Péter Barabása nem *egy* történelmi figura vagy egy kor hasonló sorsú embereinek egy személybe *sűrített* megjelenítője, hanem mai fiatalember, aki mai tudásunk birtokában *néz* szembe azokkal a kérdésekkel, amelyeket konkrétan és élesen más korok vetettek fel. Pontosabban: a színész egyszerre ábrázolja a figura két megjelenési formáját, a darabbeli kor képviselőjét és azt a mai embert, aki továbbgondolja a darabban megfogalmazott problémákat. Barbinek megjelenésében, magatartásában Barabás keménysége, határozottsága keveredik a színész civil lezserségével. A színész rendkívüli erővel és hitelességgel érzékelteti, hogy Barabás vívódása, kétségei a szerepet alakító mai ember vívódása és kétségei is.

Különösen megrázóak a második részbeli monológjai, a kiáltvány elmondása és visszavonása, a párt szerepéről való elmélkedése stb. Kár, hogy a rendező túlzottan ragaszkodott Örkény szerzői instrukcióihoz a befejező monológ-nál, így az amúgy is nagyon hosszú és bátran rövidíthető végső vívódást külső effektusokkal olyannyira szétszabdalta, hogy nem születik meg a záró vallomástétel íve. Azokat a váltásokat, amelyek a betanult vallomást és a vívódó belső monológot meg-megszakítják, Barbinek tisztán színészi eszközökkel is pontosan tudná érzékeltetni, s így még erőteljesebb, fájdalmasabb és megrendítőbb lehetne Barabás önmagát és tetteit megtagadó és meg nem tagadó ambivalens búcsúja.

Egyfelől tehát a rendező és a színész határozottan - ám felemás eredménnyel - törekedett arra, hogy a Mester figuráját tragikus hőssé értékelje fel, más-felől Barbinek alakításában Barabás hibáival és tévedéseivel együtt is természetes módon válik drámai hőssé. Ebből az ellentmondáshól következik, hogy nem jött létre igazi, működő drámai erőtér, S mivel a darabnak az alapkonfliktus-helyzete nincs pontosan végig-elemezve, bizonytalanná vált az előadás konstrukciója és benne a többi szereplő helyzete, funkciója.

Az előadásban minden mozzanatnak arra kellene irányulnia, hogy a Barabásban lezajló folyamatokat megfigyelhessük. De mivel tisztázatlan a Mester és Barabás közötti viszony, azaz az elő-adás részelemei nem egyértelműen e viszony alakulását, Barabás pszichikai bekerítésének folyamatát szolgálják, a többi szerepet játszó színész is nehéz helyzetbe kerül, ugyanis hiányoznak azok a biztos pontok a viszonyrend-szerben, amelyekhez kötődve, amelyekből kiindulva építhetnék fel a szerepüket.

A darab egyik fontos szerepe Misi bohócé. Ám ha nincs tisztázva, hogy e figurának mi a viszonya a Mesterhez, kiszolgálója-e vagy ellenzéke, illetve c kettő közül melyik az, ami valódi énjéből fakad, s melyik a szerepjátszása, ha nincs eldöntve, hogyan viszonyul(hat) volt harcostársához, Barabás-hoz, akkor a szerepet alakító színész légüres térben vergődik. I Bába kapja azt a feladatot Hodu József, hogy szótlanul

kommentálja a szembesítésjelenetben hallottakat, a szerepviszonyok végiggondolatlansága miatt lehetetlen helyzetbe kerül. A színész helyenként túlhangsúlyozza a bohócábrázolás sztereotípiáit, míg például a trombitamegszólaltatás epizódja az előadás egyik legszebb pillanata.

A darab monologikus szerkezete minden szereplőnek megadja a „nagy ária" lehetőségét. Ezzel ketten tudnak élni: Pálfy Margit és Harkányi János. Pálfy játssza Nánási Piri lektort, aki a darab első felében elmondja a legjobb Örkény-egypercesek közé be-sorolható füstmonológot. Hatásos és megdöbbentő, ahogy egy zsidóviccbe sűríti a szerző százezrek tragédiáját. A színésznő jól érezte meg a kis mono-lóg abszurd groteszkségét, bár a csattanó hosszadalmas előkészítése miatt csak-nem elvész a történet lényege.

Harkányi János megrendítő mono-lógja a Novotnik, a kisemberek sorsáról az előadás egyik legfontosabb és legmegrázóbb epizódja. Novotni szinte az egész darab során passzivitásra kényszerül, ám kifakadásában egyszeriben olyan főszereplővé válik, aki rádöbbenti Barabást, hogy valami végzetesen megváltozott körülötte. Harkányi egyenrangú partnere Barbineknek. Novotni kálváriájának történetét úgy tudja elmondani, hogy abban az események mai analízise is megjelenik. Az a pillanat, amikor Barbinek és Harkányi között kapcsolat alakul ki, egyszeriben feszültséggel lesz teli, az előadás egészére jellemző tempótlanság, ritmustalanság megszűnik, valódi drámai helyzet jön létre. Kár, hogy ilyen pillanat csak nagyon kevés van az előadásban.

S még inkább kár azért, hogy az előadás, amely kétszeresen is fontossá válhatott volna, csak viszonylagosan vált azzá, s a darab újabb értelmezése és továbbgondolása csak részben - főleg Barbinek és Harkányi alakításának jóvoltából - valósult meg.

Örkény István: Forgatókönyv (Békés megyei Jókai Színház)

Díszlet- és jelmeztervező: Németh Zoltán. *Zene:* Kelemen László. *Rendezőasszisztens:* Pleskonics András. *Rendezte:* Balogh Gábor.

Szereplők: Barbinek Péter, Szentirmay Éva, Gálfy László, Felkai Eszter, Hodu József, Harkányi János, Pálfy Margit, Várday Zoltán, Dénes Piroska, Tóth Zoltán Ádám, Faragó András, Micsinyei Károly, Szatmári Gábor, Kovács Edit.

KISS ESZTER

A Trójai nők a Nemzetiben

Valószínűleg nem véletlen, ha ugyanazt a darabot egy időben több színház is műsorra tűzi. Az ilyen esetek azt tükrözik, hogy az adott darab valamilyen okból különösen időszerűvé vált. De hogyan nyilvánul meg egy előadásban, hogy a rendező miféle aktualitást lát a műben, milyen érvényesnek vélt gondolat kifejezésére tartja alkalmasnak? Mert hiszen az előadás éppen arra hivatott, hogy ez kiderüljön - feltéve, ha fenntartjuk azt az igényt, hogy a színház hozzánk, a közönséghez szóljon.

A Trójai nők több olyan gondolati csomópontot rejt, több olyan réteg metszéspontjában áll, melyeken keresztül megragadva a színpadra állítás „számunkra valóvá" teheti. Sokféleképpen lehet megrendezni, s a választás során kiderül, hogy nem is olyan „egyszerű" vagy egysíkú ez a dráma, mint amilyennek látszik. Eleve többszörös kódot, jelentéssíkot feltételez a dráma rétegzettsége: az euripidészi szint, a Sartre-féle átdolgozás szintje s a magyar szín-padra alkalmazó Illyés Gyula mondanivalója. Ezek a kódok egymásba épülő eszmei és történelmi jelentésszinteket hordoznak; s a színpadi játék a maga sajátos kódjaival próbálja közvetíteni, hogy mi közük ezeknek a mához és hozzánk.

Győrben a *Trójai nőket* együtt játsszák Szántó Péter Arisztophanész-komédiák nyomán írt *Béke* című darabjával, s ebből az egymásmellettiségből már eleve adódik az irányt szabó fő gondolat. Ez a párosítás már önmagában is mozgásba hoz, működésbe lendít három alapvető jelentésszintet. Az első a két darab viszonyának síkja, gondolatiságuknak s létrejöttük történelmi pillanatainak összefüggése. A második a színjátéki struktúrák kapcsolata, ami a két darab előadásmódjának, vizuális fel-építésének, stílusának egymásra vonatkoztatásában bontakozik ki. A harmadik szint a színjátéknak a hagyományokhoz való viszonya (szerkezeti, egyben szimbolikus utalás az antik görög színjátszásra, rárajzolva a ma aktualitására, ami időbeli folytonosságot teremt). A hajdani aktualitás összecsengetése a maival, s egyben - a forma révén - a közösségi színház egyértelmű gondolata és hite hatja át a győri előadást.

A Nemzeti Színházban Vámos László rendezése inkább kortalanná teszi - s ezáltal túlságosan is általánossá - a *Trójai nők* eredetileg többszörösen is korhoz kötött anyagát. Nem világlik ki a rendezésből konkrét központi gondolat, csak a pacifizmus egyetemes eszméje; de, hogy mi az a többlet, amit az előadás adni kíván, az nem derül ki.

Sokszor félreértelmezik az aktualitás fogalmát, vagy nem mernek „aktuálisak" lenni, mert összetévesztik a mű-vészi aktualitást a publicisztikáéval. Azonban az időtlenség még nem tesz időszerűvé, az általános érvényűség még nem tesz aktuálissá egy művet. Mind-ezek valójában homályos és üres fogalmak mindaddig, míg nem nyernek konkrét tartalmat.

A Nemzeti Színház előadásának éppen az a legfőbb baja, hogy kiemelte a darabot saját korának aktualitásából (Euripidészéből és Sartre-éból egyaránt), talán épp azért, hogy időszerűvé tegye, s ne kötődjön egykori politikai konkrétumokhoz, ne béklyózzák meg a keletkezés történelmi pillanatai, ne legyen „poros". A konkrétumokból, a folyamatosságból való kiszakítás azonban általánossá és érdektelenné teszi az elő-adást. Hiányzik a jelzéseknek az az össze-csengetése, amit Győrben próbáltak meg-valósítani. Ez azzal jár, hogy a jelek nem utalnak konkrétumokra, s ezért jelentésstruktúrává sem tudjuk össze-fűzni azokat. Vámos László rendezése elkerülte ezt a lehetőséget, s nemcsak azért, mert a múlt (a dráma és a színjátéki helyzet hagyományai) hiányzik az előadásból. Az érvényes mai gondolat-nak sincs nyoma. Így a múlttól és a mától is megfosztatott a dráma.

Ezért azután légüres térben lebeg, a történéseket, jelzéseket nem tudjuk mihez kötni, csupán *egy* „szép", néhol megható, de üres előadást látunk. A jelek és a szimbólumok nem kapcsolódnak sem egymáshoz, sem a művön kívüli világ rétegeihez - a néző világához sem.

A produkció másnak akar látszani, mint ami: aktuálisnak kíván mutatkozni, de megfosztotta a drámát az idő-szerűség és az érvényesség minden lehetőségétől.

A színpadkép, Csányi Árpád önmagában rendkívül érzékletes és hatásos díszlete például a sartre-i gondolatkörre

Euripidész-Sartre-Illyés: Trójai nők (Nemzeti Színház). Törőcsik Mari (Kasszandra), Psota Irén (Hekabé) és Hámori Ildikó (Iklády László felv.)

utal (a darab hosszú, a végtelenbe vezető, perspektivikusan szűkülő alagútban-folyosóban játszódik; az alagút sem-mibe vesző végéből tűnik fel a sors-csapásokat hozó és hordozó figurák hatalmasnak látszó alakja). Ez az egyben börtönszerű tér létfenyegetettséget fejez ki. Ugyanakkor „az ember mint önmaga börtöne" gondolat jelenik meg képileg: az ember mint kiszolgáltatott, de egyben mint önpusztító, önmaga korlátait létre-hozó, önnön szabadságát megsemmisítő teremtmény. Ez a díszlet nemcsak el-vontan szimbolikus, hanem valóban nyomasztó és borzongató, rideg és fojtogató tehát érzelmi-érzéki hatásokra épül. Ugyanakkor mintha idézőjelbe is tenné a sartre-i gondolatot, hogy az ember kínjai legmélyén találja meg szabadságát. E színpadkép azt sugallja, hogy a gyötrelem, a megalázás az emberből nem szabadsága lehetőségét szabadítja fel (ami persze jelenthet az emberiség számára önpusztításra való, tehát kegyetlen és végletes szabadságot, de mindenképpen választást), hanem csupán az egyre mélyebbre húzó, bénító szorongást és félelmet. A díszlet gondolatisága azonban nem folytatódik semmiben, nem teljesedik ki egységes élményvilággá a többi vizuális elemmel és a játékkal összekapcsolódva.

Schäffer Judit jelmezei tetszetősek, de a trójai nők ruháinak archaizálást sejtető stílusát az időtlenség felé billen-ti a görög katonák huszadik századi militarizmust idéző öltözete. Ez utóbbi látványelemnek azonban szintén nincs kapcsolódási pontja. Igy egyik utalással sem tudunk mit kezdeni, mert egy sem válik zárt jelrendszer részévé, s így nem válik konkréttá. Az istenek (Poszeidón és Pallasz Athéné) maszkja ugyancsak egy önmagában álló (s így az előadás egészében nem funkcionális) utalást jelent az antik hagyományra; emellett a hatalom, az embertelen vak sors személytelenségének egymagában közhelyes felmutatása. Ebben az esetben is a jel kapcsolódási pontjai, a többi jelhez való hozzárendelése hiányzik.

A színészi játék is az erőteljes és következetesen kimunkált rendezői vezérgondolat hiányát tárja fel. Psota lrén mint Hekabé és Törőcsik Mari mint Kasszandra alakítása külön-külön valószínűleg megrázó élményben részesítene egy-egy monodrámában, így azonban kárba vész erőfeszítésük, a széthullani látszó színjátékegészt ők sem képesek összefogni. Pedig Psota lrén puritán, sallangoktól mentes, őszinte játéka köré szerveződhetett volna egy egységes előadás, ha a rendező kihasználja a szerepben Hekabé központi figurájában rejlő drámaiság lehetőségét.

Úgy tűnik, Psota Irénnek a darabról és a figuráról is átélt, átgondolt értelmezése, véleménye van, amit bele is épített játékába: Hekabéja egyaránt bűnös és önmaga áldozata, vádló és vádlott; ugyanakkor a személytelen sorsnak kiszolgáltatott, a ránehezedő történelmi közeg súlya alatt tehetetlenül görnyedező, rezignált szemlélődésre kényszerített: személyiség. A királynő és az őt körül-vevő környezet és helyzet aktív viszonyainak bemutatása élő tragédiát teremthetett volna és cselekvő figurát, így azonban a teljes passzivitás jutott az összes szereplőnek. A kart alakító trójai asszonyok a „lét sötét börtönébe" vetve passzívan vergődnek, így érzelmi reakcióik dekorációvá válnak. Törőcsik Mari törékeny, bomlott elméjű Kasszandrája pedig csupán betét marad az előadásban.

Az, hogy a rendező az alakokat szándékosan totális passzivitásra és egymástól való elszigeteltségre ítélte, valószínűleg egy alapvető félteértésen alapul, a passzivitás és cselekvés értelmezésének tisztázatlanságán (vagy a sartre-i filozófia szó szerinti ábrázolásán). Hasonló felfogást takar ez, mint amikor egy naturalista darabban a hétköznapok szürkeségét úgy jelenítik meg, hogy egy az egyben a hétköznapi unalmat emelik át a színpadra, amiből viszont nem lesz sem színjáték, sem dráma; csak hétköz-napi unalom.

A Trójai nők drámai szituációja a legyőzöttség pillanatát örökíti meg, vagyis a cselekvésen túli helyzetre épül. Ez azonban egyben a cselekvésen inneni világgal azonos, mely a cselekvés csíráját hordozza. *Es* - leegyszerűsítve - pontosan ez Sartre egzisztencializmusának egyik leglényegesebb pontja, az a bizonyos „kínok mélyén" rejlő szabadság. Ami semmiképpen sem azonos halott passzivitással, a „nem levéssel" vagy a „nem cselekvéssel". Itt a cselekvésnek egy új minőségére kellene rátalálnunk, amikor az ember végső nyomorában, kitaszítottságában megszabadul az élet sallangjai által (kívülről) irányított cselekvési lehetőségeitől, és annak a mozgásban lévő, drámai feszültségtől terhes pillanatnak a küszöbén áll, hogy ráismerjen önmagára. Ami azután már a cselekvés korlátlan lehetőségét jelenti, mert az önfelismerés lehet ijesztő, borzalmas is, vagy a belső lehetőségek közveszélyes eszközként való használatára is ösztönözhet. Ez azonban már túl van a drámán. Úgy látszik, Psota lrén, akinek Hekabéja képes önmagába, „be-felé" is tekinteni, megérezte ezt, de a valódi drámához az kellett volna, hogy az egyes szereplőkből felszakadó indulatok egymásba kapcsolódva váljanak egy új minőségű cselekvés csíráját hordozó erővé. Ez természetesen csak belső cselekvés lehet a halálra és rabságra ítéltség pillanatában. De ez mégis azt jelenti, hogy a passzivitás tartománya az önmagára ismerő ember számára külsődleges. A győri *Trójai* nők-előadás másra helyez-te ugyan a hangsúlyt, ám kidolgozottsága erre a momentumra is kiterjedt, a legyőzöttek méltóságában, indulataik és testük (a kar) élő falként való össze-tömörülésében mutatkozott meg. Mivel a Nemzeti Színházban a szerepek nem

állnak össze rendszerré, ezért az egzisztencializmus emberének „idegensége" többnyire a színészeknek szerepüktől való idegenségében jelenik meg, ami abból adódik, hogy nem találhatják helyüket és funkciójukat a színjáték egészében. Poszeidón (Sinkovits Imre) és Pallasz Athéné (Csernus Mariann) szerepe retorikus szövegmondásból áll; Szemes Mari nem talál rá Andromache valódi érzéseire, sem a többi szereplővel való kontaktusra; Béres Ilona Helenája az álnok, hódító asszony sablonjaiból építkezik. Oszter Sándor Talthybiosza - bár néha a részvét emberi hangján szólal meg - nem több, mint hírnök, és Csurka László Menelaosza sem árul el semmit a győzők és a győzelem természetéből, megmarad a szöveg illusztráló ábrázolásánál.

A trójai nők kara (Hámori Ildikó, Marsek Gabi, Pregitzer Fruzsina, Soproni Ági, Tóth Éva) sem kap lehetőséget a drámai feszültség felizzítására; elszigeteltségük, külön-külön „börtönbe vetettségük" lehetetlenné teszi, hogy valóságosan megnyilvánuljanak, vagyis betöltsenek valamiféle funkciót.

Más drámák is épülnek igazán végletes elszigeteltségre és (látszólagos) passzivitásra, gondoljunk csak Maeterlinck: *Vakok* című művére. Ott az elszigeteltség és a passzivitás ráadásul explicit módon is ábrázolódik, mégis, csak akkor lehet jól eljátszani, ha emögött a környezet és egymás rezdüléseire való bonyolult reakciók és érzések eleven, „cselekvő" dialógusa jelenik meg, külön-ben elvész a darab lényege.

És pontosan ez a tétje a *Trójai nők* előadásának is - a sokféle ötlet és a széthúzó elemek között elvész a lényeg. Vámos László rendezését az aktualitás félreértése határozza meg, és ezért látunk egy érzelmekre hatni akaró, de megfogható gondolati irányvonal nélküli eklektikus előadást, melyben leginkább az tűnik fel, ami hiányzik.

Euripidész: Trójai nők (Nemzeti Színház)

J. P. Sartre átdolgozását *magyar színpadra alkalmazta:* Illyés Gyula.
Rendező: Vámos László. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zene:* Decsényi János. *Dramaturg:* Emődi Natália. *A rendező munkatársai:* Dávid Zsuzsa és Galgóczy Judit f. h.
Szereplők: Sinkovits Imre, Csernus Mariann, Psota Irén, Törőcsik Mari m. v., Béres Ilona, Oszter Sándor, Csurka László, Szemes Mari, Hámori Ildikó, Marsek Gabi, Pregitzer Fruzsina, Soproni Ági, Tóth Éva és a Nemzeti Színház stúdiósai.

DÉVÉNYI RÓBERT

Élektra, haragszol még?

A Stúdió K bemutatója

Az Élektra-történet, ez a több ezer éves csodálatos mítosz a kizökkent idő helyretolásának elkerülhetetlen szükségességéről két csillagállásban különösen aktuális. Az úgynevezett forradalmi helyzetekben, amikor diadalmas reményt nyújt, hogy bármily legyőzhetetlennek tűnik is a bitorló, meg vannak számlálva percei. És a forradalmi szélcsendek idején, amikor is szigorú önvizsgálatra késztet, és bármily fájdalmas is, kijelöli a kényszerű kompromisszumok határait.

Ha csak az utóbbi tíz-tizenöt év magyar Élektra-feldolgozásait vesszük számba, nyilvánvaló, hogy Gyurkó parabolája, de különösen Jancsó filmje és Paál István legendás kompilációja a szegedi JATE amatőrjeivel az 1968-as „engedet-lenségi mozgalmak", illetve a hazai szellemi-politikai megtisztulás és újat akarás jegyében születtek. Ezzel ellentétben Pósa Zoltán nemrégen publikált „színházi regénye", *az Ama tőrök* ugyanerről az Élektra-kultuszról már a „nézz vissza cinizmussal" kiábrándultságával szól. És e két pólus között ott a Tanulmány Szín-ház középkorira visszastilizált históriás számvetése *(Magyar Élektra),* hogy a várszínházi hivatásos produkciót itt ne is említsem.

A Stúdió K *Élektra-változata* is szembetűnően post festam jellegű. És aligha van együttes, amelynek erre a visszatekintő elemzésre inkább ajánlólevele volna. A Fodor Tamás vezette hajdani alkotóközösség a színházi (és persze szellemi) forradalom legelszántabb szabadcsapata volt. A legjobb értelemben vett avantgarde, amely olykor egymagában, társtalanul is képes volt izgékony társadalmi akusztikát teremteni a legnehezebben megválaszolható kérdések köré. És milyen kénköves égiháborúkat kavarva! Ma már szinte felfoghatatlan, miért minősítették rendre kemény progresszivitásukat agresszivitásnak, miért ütöttek újra meg újra a szájára mindazoknak, akik színpadi megnyilatkozásaikban egy alternatív, underground színházkultúra lehetőségeit üdvözölték. Többet packáztak velük, mint az egész magyar amatörizmussal együttvéve' (Ami pedig nem kevés!)

Megérte? És egyáltalán: kikerülhető lett volna? Lehettek volna simulékonyabbak, körmönfontabban taktikázók? Ami pedig a jelent illeti: fontos-e még valakinek, hogy a viharok elültén se veszítsék el arcukat? E kérdések még izgalmasabbak lettek azáltal, hogy a mér-legelő igazságtevésnek már csak Fodor Tamás a letéteményese. Az alkotóközösség felbomlott, molekulákká robbant, a diaszpóra ma már hivatásos színházakban vagy maga vezette új társulatok élén keres boldogulást. És Fodor *Élektrájának* talán legnagyobb csodája, hogy a vívódást az új, „második generációs" együttesébe is át tudta örökíteni.

Természetesen a fentiekkel korántsem azt állítom, hogy az előadás csak azok-ra tartozik, csak azok érthetik, akik ismerik a Stúdió K történetét. Inkább a mögöttest próbáltam érzékeltetni. Ami felhangosítja néhányunkban a tulajdonképpen mindenki számára egyszerű kérdésfeltevést: Mi a hatalom és az erkölcs viszonya? Megidézhető-e a hatalom az erkölcs ítélőszéke elé? Vagy a politika morálját számon kérni merő naivitás? A tudatlan tömeg gyermeteg antropomorfizmusa? Másfelől: ha a hatalom természetrajzához hozzátartozik, hogy csak a legvaskosabb realitásoknak engedelmeskedjék, miért hajtana fejet erkölcs-bírái előtt, miért hajlana jó vagy rossz szóra?

Hogy ezt a feloldhatatlan ellentmondást teljes mélységében feltárja, Fodor Tamás nem egyetlen, ennek vagy annak az Élektra-drámának rendezői olvasatára támaszkodik. A *Vázlatsor* több szerzős mű, a színlap szerint Aiszkhülosz, Hofmannstahl, Giraudoux, Sartre és Sarkadi Imre, valamint forgatókönyvíróként Fodor közös alkotása. (E megállapítást a következőkben finomítani igyekszem.) A források különbsége ugyanakkor nem jelent stiláris vagy világnézeti eklektikát. Nem arról van szó, hogy Fodor közös nevezőre erőszakolja az archaikust a szecesszióval, a freudizmust az egzisztencializmussal. A különböző lelőhelyű részletekből egységes cselekményt alakít ki. E dramaturgiai konstrukció szerkesztési teljesítménynek is imponáló.

A brechti epikus színházra emlékezte-tő stációkból végül is a következő mese áll össze:

Agamemnon győztes hazatérésének és tisztázatlan halálának ötödik évfordulóján Élektra botrányba fullasztja a szo-

kásos gyászceremóniát. (1) Ugyanezen a napon egy vén Koldus tűnik fel Argoszban, akiben a palota cselédsége a hajdani fürdő fűtőjét véli felismerni. (2) Az eseményektől felzaklatott Klütaimnésztrát tisztálkodómedencéjében rosszullét fogja el. Szemére hányja kisebbik lányának, Khrüszothemisznek és a gyermekek dajkájának, hogy némaságukkal hitelt adnak Élektra hőbörödött vádjainak. (3) Aigiszthosz elégedetlen készülő szoborképmásával. Nem kíván félistennek látszani. Ragaszkodik hozzá, hogy kegyelt szobrásza egy tökéletesen élethű gipszmásolattal őrizze meg vonásait. (4) A Koldus felfedi kilétét a testvérpár előtt. Pontos leírását adja a véres eseményeknek, amelyeknek a fürdő kéményéből kényszerű tanúja volt. (6) A királyi pár tęte ŕ tęte-je a medencében. Klütaimnésztra attól tart, hogy Aigiszthosz elhidegült tőle. Bűntársi célzásokkal igyekszik szerelmet zsarolni tőle. (7) Oresztész megérkezik a városba, és nyomban viszonyt sző a Szobrász ágyasával. Egy véletlen elszólás következtében kénytelen azt hazudni, hogy Oresztész meghalt. A hír futótűzként terjed el az argoszi asszonyok ajkán. (8) Klütaimnésztra fia halálának hallatán idegrohamot kap, előzi magától Aigiszthoszt, majd felfogva, hogy nincs más támasza, jobb belátásra tér. (9) Aigiszthosz parancsot ad, hogy a biztonsági szolgálat produkáljon egy ál-Oresztészt. Elfognak egy hontalan csavargót, és egy brutális homoszexuális attak fenyegetésével a Szobrász közreműködésével - sikerül betörni őt a feladatra. (10) Öccsük halálhírére Élektra rá akarja venni Khrüszothemiszt, hogy vállalják magukra a leszámolást. Húga visszaretten a tettől, így Élektra magára marad. (11) A biztonsági szolgálat főnöke igyekszik az ál-Oresztészt igaziként felismertetni a palota cselédeivel, de csak fel-korbácsolja a kedélyeket. (12) Az igazi Oresztész mint phokiszi hírnök beszámol a királyi udvar jelenlétében a halálos kimenetelű kocsibalesetről. Bizonyos kételyek merülnek fel, ezért őrizetbe veszik. Aigiszthosz parancsot ad, hogy a hírnök a nagy nyilvánosság előtt vegye el Élektra szüzességét. (13) Aigiszthosz felavatja saját szobrát. A Csavargó mint ál-Oresztész hülyét csinál a biztonsági szolgálat főnökéből. (14) Az igazi Oresztész, akit csak egy fal választ el nővére vackától, kopogással fedi fel kilétét. (15) A biztonsági szolgálat főnöke, látva az erőviszonyok végzetes módosulását, felajánlja segítségét Élektrának egy esetleges merénylet előkészítésében. (16) Klütaimnésztra fia kegyelméért könyörög. Oresztész erőtlen a bosszúra. (i7) Khrüszothemisz öngyilkosságba próbál menekülni elviselhetetlen meghasonlása elől. A Csavargó megakadályozza ezt, és szeretné a határon túlra menekíteni a lányt. (18) A biztonsági szolgálat főnöke, hogy működése nyomait eltüntesse, végez a Csavargóval. (19) A Szobrász a Koldussal kocsmázik. A bor megoldja nyelvét, piszkolja gazdáját, de önmagát szemen köpnie nehezére esik még. (20) Aigiszthosz betör Élektra háló-vackába. Szexuális fellépésével igyekszik bizonyítani, hogy a lány eszeveszett gyűlölete az elfojtott szerelem fonákja, aminek tudatosításával nem lesz nehéz mindannyioknak helyet találni az új politikai konstellációban. Elektra Oresztészért sikolt. Az általános leszámolás, amelybe férje védelmében Klütaimnésztra is belekeveredik, a királyi pár szörnyű pusztulásával végződik. Oresztész egy vasajtóval a szó szoros értelmében agyonveri őket. (21)

E futólagos tartalmi ismertetésre nem csak azok kedvéért vállalkoztam, akik nem látták az előadást. De talán így követhető a gondolatmenet, a kitalált vagy elkölcsönzött szituációk összefűzésének logikája. Dramaturgiailag az így nyert forgatókönyv afféle körkép, állapotrajzok mozaikja. Segítségükkel szinte komótosan járható körül: milyen az uralkodói bűnnel mocskolt Argosz polgárainak közérzete. Külön-külön és együttvéve. Fent és lent. Tettesekként, cinkosokként, haszonélvezőkként vagy egyszerűen együtt élve az igazsággal.

A helyzetelemzés precíz, árnyalt és méltányos is. Ebben a józan megközelítésben senki sem látszik elvetemült gonosztevőnek, de glóriával övezett megváltónak sem. Így Aigiszthosz sem mindenre elszánt, hatalmában kéjelgő zsarnok. Tulajdonképpen egy jottányival sem húzza szorosabbra a gyeplőt, mint azt az államérdek, a nyugalom biztosításának önvédelmi reflexe megkívánja. (Fodor ezt koncepciója oly sarkalatos elemének tudja, hogy a rendelkezésre álló szöveganyagból a próbák során törölt mindent, ami a túlkapásokra utalna.) Nem is szeret a történelmi személyiség pózában tetszelegni: bizalmas körökben leplezetlenül hangoztatja, hogy karrierjét a leghétköznapibb körülményeknek köszönheti. Ellenfele, Oresztész cingár antihős. A politikai események sodrába is csak alkalmi szeretőjének tett hebehurgya fogadkozásai kényszerítették. Valami fékezhetetlen bosszú-vágy sem buzog benne, a győzelem egyszerűen a trónörökösi karizma következtében jóformán az ölébe hull. A de-mitizálás fakó fényei esnek a többi szereplőre is. A nervőz Klütaimnésztrára. Az infantilis ambivalenciák között vergődő Khrüszothemiszre. Az erős ágyékú, de egyebekben a hülyeségig fogyatékos kurzusművészre. A beszűkült-szekálós Élektrára. És mind a többiekre, akár bírják rokonszenvünket, akár nem. Figyelemre méltó többlete a szerkesztés-nek, hogy a drámairodalom különféle ég-tájairól verbuvált mellékfigurákból még egy görög kórust is képes kiállítani, az „istenadta nép" nyugtalan meghunyászkodásának érzékeltetésére.

Különös, hogy e keserű szemlélet ellenére a hatás mégsem kiábrándító. Miközben Fodor elutasít minden önáltatást, egyben határozottan húzza meg azt a kört, amin belül nincs alku. Ahonnan tisztességfogalmait ez a generáció merítette. Amelyik nemzedék hideglelősen sikoltana ma is Aigiszthosz negédes közeledésére!

A vázolt konstrukció egy fontos ponton mintha nem bírná ki a logika teherpróbáját. Oresztész halálhírére ugyanis Aigiszthosz két egymást csaknem kizáró módon reagál, két különböző manipulációs stratégiát alkalmaz. Egyfelől kapóra jön neki a „baleset", hiszen így a véletlen elvégzi helyette a piszkos munkát, nem neki kell az utolsó legitim trónváramányost láb alól eltennie. E szemszögből nézve célja, hogy Oresztész eltűnését a politikai porondról a legszélesebb nyilvánosság tudomására hozza. Másfelől viszont mintha ellenfelének váratlan halálhíre kuszálná össze reményeit, amit egy ál-Oresztész felléptetésével azonnal meg kell cáfolni, nehogy a kiegyezéses konszolidáció esélyei csökkenjenek. Mindkét gondolatmenet követhető, de párhuzamosításuk inkább zavart okoz az „egy motívum több, mint kettő" dramaturgiai igazságát igazolva. Hogy Fodornak nehezére esik választani, az az idevonatkozó jelenet helyértékének bizonytalanságában is meg-mutatkozik. Á korábbi változatban az ál-Oresztész belbiztonsági felkészítése a játék elejére került, mintegy az alap-szituáció, a mechanizmus érzékeltetésére. Később ugyanez a momentum már kényszerű ellenlépés a gyors terjedéssel fenyegető politikai hisztéria megfékezésé-

re. Nem vitás, hogy a labilitás, a képek sorrendjének változtathatósága bizonyos határok között szándékok. A produkciónak eleve nincs véglegesre csiszolt formája, estéről estére új konstrukciók kipróbálására is mód nyílik.

Ami mármost a játék színpadi megjelenítését illeti, *az Élektrával* Fodorék mintegy összegzik korábbi törekvéseiket. A Stúdió K alternatív színházi, avantgarde aspirálóit a hagyományos játéktér-nézőtér viszony elutasítása jellemzi. Ha jól emlékszem, a korábbi együttes először a Woyzeckben szakított az aktív színpad-passzív befogadó dichotómiájával, megteremtve egy olyan processzió játékformát, amelyben a néző helyét változtatva, a szimultán színhelyek bebarangolásával kísérhette figyelemmel az eseményeket. (Később eb-ben számos követőjük akadt.) E sajátos térviszonyok kialakulásában jelentős szerepet játszott, hogy a Stúdió K társulatának nem állt rendelkezésére hagyományos színházépület, így semmi értelme nem lett volna a nem színházi funkciójú helyiségeket színházutánzatnak kiképezni. Sőt. Kézenfekvőnek tűnt, hogy minuciózusan alkalmazkodjanak a befogadó helyiség kínálta térformákhoz, mintegy hivalkodva annak hitelesítő - olykor szupernaturalista - lehetőségeivel. (Lásd Genet *Á balkonját* a HVDSZ Művelődési Otthonban!)

Az Óbudai Gázgyár Művelődési Otthonába szállásolva a Stúdió K egy szabályos, kukucskálószínpados kultúrterem birtokába jutott, ahol a kiscsoportos befogadásra irányuló kísérleteiket folytatni képtelenség lett volna. Betelepítettek tehát a színpadra egy szoba-színházat, leválasztva a portálon kívül eső nézőtér széksorait, a mintegy ötven-hetven fős közönségnek is a játék-téren szorítva helyet. Ez a térszerkezet tért vissza makacsul Füst Milán *Ca*t*ullusában, a Középkori* komédiákban vagy Mosonyi Alíz *Csipkerózsájában* is. De talán nem is a társbérletiség a dolog lényege, hanem inkább az, hogy a néző nem semleges térben, hanem *az* adott cselekmény helyszínén gyülekezett, illetve tartózkodott, mondjuk egy fűszeres italokkal kecsegtető tengerparti kocsmában, a római költő asztaltársaként.

Az Élektra-vázlatsor is ezt a játékformát fejleszti tovább. Az alagsorból érkezve megint csak a színpadon találjuk magunkat. Hogy nézői státusunk elfogadtatik-e, arról semmi bizonyságunk, tekintve, hogy ülőhely szemlátomást nincs számunkra fenntartva. Céltalanul toporgunk, téblábolunk tehát, vagy, hogy múljék az idő, a büfé-asztalnál éhünket, szomjunkat csillapítjuk. Csevegünk ismerőseinkkel. Nézelődünk. Ám egyszerre csak lent, az elkerített üres teremben kezdetét veszi valami. Közelebb lépünk, tolakszunk, próbáljuk magunknak a legjobb helyet kikönyökölni. A hivatalos Agamemnon-ünnepséget látjuk. Vagy résztvevői vagyunk? Mindenesetre ez utóbbit sejteti, hogy amint kitör a botrány, már utánunk takarítják a kövezetet a palota-cselédség asszonyai. Úgy látszik, a legjobban tesszük, ha odébbállunk.

A közönségnek ez a térbeli helyzetéből fakadó identifikációs zavara sem egyedülálló, hasonlóval már több produkcióban találkoztunk. De ebben a vizsgálatra és önvizsgálatra késztető előadásban különösen a helyén van. A színészi én megkettőződésének mintájára mintha a nézői én is megduplázódnék. Egyszerre válunk szemlélőivé és résztvevőivé az eseményeknek. Vagy legalábbis eljátszunk e gondolattal. Érdekel, hogy nézői pozíciómat mint az Ügyhöz való viszonyom allegóriáját vagy analógiáját élem-e át. Mint fizető néző zsémbelve ragaszkodnék műélvezői jogaimhoz, például ahhoz, hogy leülhessek. Ám nyomban leintem magam: mégse illenék karos-székből követni a fejleményeket! Mint ahogy nem a nézőseregben, hanem a tömegben elvegyülve aligha bosszankodnék, hogy nem látok jól, hogy elém áll-nak, hogy megakadályoznak a voyeurködésben. Hangsúlyozni szeretném: a Stúdió K nem a beavatkozó színház avantgarde külsőségeit forszírozza. A hetvenes évek említett JATE-Élektrájában még a palotaőrség fegyveres rohama volt hivatva forradalmi öntudatra ébreszteni a báva közönséget. Itt erről szó sincs. Nem sértik meg nézői autonómiánkat, nem provokálnak, nem ragadtatnak tettlegességre bennünket. Ránk bízzák a dolgot. Tudják, hiszik, hogy a bennünk okvetetlenkedő kérdéseket úgyse tudjuk elhessegetni magunktól.

Az előadás sajátos légköréhez nagyban hozzájárul a remek szcenika. Fodor a huszonegy jelenetet tucatnyi *locához* rögzíti. (A kifejezést a középkori szimultán színpadtól kölcsönöztem.) Valósággal az egész Argosz elfér a parányi színpadon. Imponáló rendben ismerünk rá bolyongásaink közepette Mükéne főterére, a városszéli kútra, Élektra nyoszolyájára, a királyi pár tisztálkodómedencéjére, a romba döntött fürdőház kéménykürtőjére, a biztonsági szervek vallatókamrájára, a kocsmára, a szobrászműteremre és a többiekre. A leleményes térszerkezet nagyrészt annak köszönheti kifejezőerejét, hogy mindenestül erre a helyszínre van kitalálva. Semmi sem marad bejátszatlanul : drámai funkciót kapnak a vas-hidak, lépcsők, létrák, portálfalak, de a színpadi szerelvények is. A natúra átértelmezésének különösen ötletes találata a fülsiketítően döngő színpadi vas-ajtó, a gyilkos bosszú véletlen adta esz-köze, vagy a hátfal, amelyen morzézva Oresztész leleplezi magát Elektra előtt, merészen elszakadva a mítosz felismerési jelenetének sztereotípiáitól. Kiválónak tartom a stilizációs kényszer diktálta megoldásokat. A dexion-salgó elemekből egybeszerelt börtönrács, a csobogó vagy a pecsenyesütő hiánytalanul illeszkedik a szupernaturalista környezetbe.

Újszerű kifejezőeszközként a video bővíti a színi arzenált. A játék menetével párhuzamosan folyik az előadás közvetítése, amelyet a néző a felfüggesztett monitorokon követhet. Ez a látvány-megkettőződés - a színházi és televíziós kommunikáció frigyesülése - gazdag a lehetőségekben. Praktikusan a kamera helyváltoztatásával adják a nézők tud-tára, hol várható a következő jelenet, és vonatják meg a szükséges gyűrűt a locák, illetve a szereplők körül. A monitoron feltűnő kép kárpótolja a nézőt, ha a háttérbe szorulva kirekesztődik a színpadi látványból. De a legtermékenyebb hozama a kísérletnek, hogy a televíziós képkivágás nem pontosan ugyan-azt az információt adja tudtunkra, mint a locán pergő jelenet. A kamera a maga szűkített plánjaival kiválaszt, kiemel egy testtartást, gesztust, szemvillanást, ami kommentálja, kiegészíti, de olykor vitatja is a színi megfogalmazás egyértelműsíthetőségét. A közönségnek így módjában áll összevetni, együtt látni a két képet, a színész és az operatőr ajánlatát, és szabadon dönteni arról, hogy melyiket kíséri figyelemmel. De hatás-tényezőként említhetném azt is, ha a kamera minket is figyel, rajtunk is időz.

Á színpadi és televíziós ábrázolásmód egységesítése sajátos színészi játékot igényel. A játékmód nem lehet teátrális, hiszen a kamera nyomban hazugság-ként leplezné le. (Ugyanebbe az irányba hat a zsugorított tér, a színészek „megfogható" közelsége.) Másfelől viszont az eszköztelenség nem mehet a szuggesztív színészi jelenlét rovására.

A produkció meggyőzően kerekedik felül ezen az ellentmondáson. Fodor következetesen a generatív képességekre, a civil hitelességre, a par excellence ama-tőr játékmódra szorítja társulatát. Akad-nak, akik ezt szürkítésnek érzik, és a hajdani „nagy" Stúdió K felkészültségét kérik számon elhamarkodottan. *Az Élektra* szereplői rutintalanok. (Két-három éve dolgoznak együtt.) Fodor kiváló színészpedagógiai érzékkel számol ezzel a ténnyel, és kovácsol erényt belőle. Vaskövetkezetességgel tilt bármiféle pózos attraktivitást, ami leleplezné ügyetlenségüket. Magukat kell adniok, minden „színészkedés" nélkül kell létezniök a keményen megrajzolt rendezői szituációkban. És ebben nincs is hiba. Természetesen ez az alapfeltétel csak a karakterek telitalálatossága révén teljesülhet. A nézőt nem a figuraalkotás igazsága ragadja magával, mint a hivatásos színész láttán, hanem az elementáris alkatdetermináció. Ilyen szempontból *az Elektra* szereplői megdöbbentő pontossággal vannak kiválogatva. A privát személyiségnek ez a nyilvánvaló primátusa értékesül az Élektrát játszó Illés Edit vagy a Klütaimnésztrát, Aigiszthoszt, a Rendőrfőnököt, a Koldust ját-szó Bakos Éva, Szalay Szabó lstván, Tamási Zoltán, illetve Csorba lstván Sándor esetében. És azok a szinjátszók, akik technikailag még valóban felkészületlenek (Szobrász), vagy még nincs elég erős atmoszférájuk (Csavargó, Oresztész), képesek elfogadtatni magukat a rendkívüli típusaffinitásnak köszönhetően.

A művészi tálalás háttérbe szorításának mechanizmusa jól érzékelhető a kocsiverseny-elbeszélés hangvételében. Profi színész szájából ez a monológ alighanem pompás előadói teljesítmény, zengzetes szavalat, Aiszkhülosz örökbecsű sorainak remekbe szabott tolmácsolása. Nos, ezek a jelzők a legkevésbé sem illenek Czákler Kálmán Oresztészére. Dödög, makog, keresi a szavakat, a köznapi beszédhez töri a versforma frázisait. És a jelenet a generativitás szintjén - így igaz! Oresztész nem produkálja magát. Számára egy valószínű-nek ható történet kiagyalása különösen a rávetülő gyanú árnyékában - izzasztó terhelést jelent. Hogy is maradna energiája a halálhír esztétikai kimunkálására.

Egyáltalán: semmi sem áll távolabb Fodor szándékaitól, mint hogy szereplőit - akár a legszínvonalasabb - iro dalomtolmácsolásra késztesse. Úgy tűnik, jelenlegi színészpedagógiai kísérleté-nek középpontjában a shakespeare-i ja-vallat („Illeszd a szót a cselekményhez!") új megközelítése áll. Eszerint a szó, a szöveg meg sem születhet az akciótól elszakítva, attól függetlenül, vagyis a verbalízálás is - bizonyos, nem is olyan szűk határok között - elmellőz-hetetlen színészi feladat. Moland, a commedía dell'arte teoretikusa valaha így fogalmazott: „a szinész és a szerző szétválásának természetes alapját az emberi természet tökéletlenségében kell keresnünk". Fodor igyekezete arra irányul, hogy alkotóközössége felülemelkedjen e gyarlóságon. A jelenet-, de a szövegalkotást is a színészi, tehát a próbafolyamatban tárgyiasuló feladatok közé sorolja. (Ez a kollektív elsajátítás különbözteti meg a magánfelelősségű commedia dell'arte színésztechnikától.)

Ez a törekvés már akkor feszegetni kezdte az ábrázolás kereteit, amikor a Stúdió K még drámairodalmi remek-művek színrevitelére esküdött fel. A színészi játék hagyományos stilizációs konvencióinak radikális elvetése, a szöveges interakciók maximális személyes közvetlenségének, őszinteségének követelménye egyértelműen tetten érhető volt a Woyzeckben, a *6-os számú* kórteremben, a *Leonce és* Lénában vagy A balkonban. De hogy nem érték be ennyivel, hogy mind határozottabban igyekeztek a színészi játékba beépíteni a jelenidejűség kockázatát, azt két szociográfiai rögtönzésük, a *Patyolat* és *a Lakótelep* bizonyította. De innen is tovább kellett lépni, mert nyilvánvalóvá vált, hogy a szöveg-improvizáció a kivételes verbalizációs (tehát írói) képességek híján megragad a felszínen. Kísérletet kellett tehát tenni a két módszer integrálására, amit már az utódtársulat végzett él *a Csipkerózsika* mesejátékban. A közös megállapodással rögzített kanavász kijelölte a szituációkat és ezzel a szükséges dialógustartalmakat. Attól függően, hogy a színész milyen mértékben érzékelte helyzetét, tisztázta törekvéseit, karaktervonásait, partnerkapcsolatait, úgy csiszolódott-véglegesítődött a szöveganyag, míg végül írói igénnyel Mosonyi Alíz öntötte konstans és ezzel reprodukálható formába. (A visszamenőleges korrekciók, variánsajánlatok lehetőségét is fenntartva.)

Hasonló munkafolyamat gyanítható a Vázlatsor esetében, de fordított előjellel. Az irodalmi forma nem végtermék, hanem kiinduló-, elrugaszkodási pont. A Stúdió K a felsorolt klasszikusoktól merített inspirációt, de tolmácsolásukra

Élektra: Illés Edit (Sipos Géza felvétele)

még részleteiben sem vállalkozott. Az elsajátítás folyamatában először lebontották az irodalmi struktúrákat, majd kreatív fantáziájukkal szervesen növesztették újra. (Természetesen a közösen megállapodott szituációsorhoz alkalmazkodva.) Az átplántált irodalmi csíra lehetett egy karaktervonás, egy kapcsolat vagy viszonylat, de akár egy összefüggéseiből kiragadott szövegfordulat is. A sündisznómonológ vagy Agamemnon halálának elbeszélése például Giraudoux Élektrájában található a Koldus jellegzetes rezonőrködéseként. Ugyanez a szöveganyag gyökeresen másképp funkcionál a módosult szituációban. Mintha a próbákon valamiféle személyazonossági vizsgálat folyt volna, amely kiderítette, hogy a Koldus nem más, mint Agamemnon hajdani fűtője, így ő a gyilkosság egyetlen szemtanúja. Ezzel a drámai mögöttessel az iszákos mezei próféta tanmeséje egyszeriben rejt-jeles vádirattá forrósul. Vagy az a né-hány szó, amit Oresztész anyja kiélt szemeiről mond, kurtácska félre Hofmannstahl drámájában, a Stúdió K kompozíciójában viszont Klütaimnésztra és Oresztész lélekgyötrő dialógusanyagává duzzad. Ugyanígy Aigiszthosz karakterének alapvonása, ódzkodása az uralkodói pózoktól Sarkadi drámatöredékének egyetlen utalásán alapszik, mint ahogy a belbiztonsági manipuláció is csak szóbeszédként említődik meg a Sarkadi-dialógusokban. A feldolgozás tehát végül is az irodalmi mozzanatokat az egyéniségükkel hitelesített civilszövegekké gyúrta-formálta át. Ezt a záró munkafázist ez esetben Fodor Tamás végezte el, mint aki rendezői helyzetében leginkább játszhat a színészek kezére.

Felmerül a kérdés : alkalmazható-e ez a módszer autonóm drámairodalmi alkotás - mondjuk egy Shakespeare- vagy Ibsen-mű - játéktechnikájában is? Alig-ha. (Illetve nem lenne ildomos ilyenkor Shakespeare-t szerzőként feltüntetni.) Fodorék anyagválasztása azért helyén-való, mert a kompilációban a szövegelemek kohéziója gyenge; számon kérhető műegész csak az előadásban jön létre. Ugyanakkor az irodalmi iniciatívák jelen-léte magasra állítja a mércét, a verbalizációnak versenyre kell kelnie a forrás-szövegek esztétikai artikuláltságával, pszichológiai mélységével.

CSÁKI JUDIT

Alkony

Babel színműve a Tháliában

Ezt a drámát most játsszák másodszor Magyarországon. Ugyanott, ahol először: Budapesten, a Thália Színházban. Ugyanaz rendezte, aki először: Kazimir Károly. A két bemutató között húsz év telt el - színházban történelem. Mivel az első előadást nem láthattam, most nem írhatom: ez a második ugyanolyan. Legfeljebb annyit: ez a második olyan, mintha húsz évvel ezelőtt született volna. De várjunk az effajta - nem épp hízelgő - értékítélettel.

Mert hát valószínűleg a két előadás nem is ugyanolyan. Legalábbis az 1965-ös kritikák - nem oly lelkesen és egyöntetűen bár, mint ahogy azt húsz év távlatából felfelemlegetik - dicsérik a szín-ház vállalkozókedvét, választását, a feldolgozás szemléletét, stílusát. Az 198 5-ös bemutatóról eddig megjelent színibírálatok finoman szólva fanyalgók, és a fanyalgás sokszor nem is csak az *Alkony* című előadásnak szól.

Babel izgalmas író. Sokkal izgalmasabb, mint *Alkony* című drámája, de „izgalmassága" összefügg ezzel a művel is, tehát közvetíthető.

Babel két drámát írt, *az Alkonyt* és a *Mamát,* legalábbis ennyi maradt az utókorra. Irodalomtörténészek tudni vél-nek további drámatöredékekről, kezdeményekről, de amit Babeltől a két drámán kívül játszanak, az mind későbbi dramatizálás.

Az Alkony 1926-ban született. Két év múlva jelent meg a Novij Mir című folyóirat 1928/2. számában. Még ezt megelőzően, 1927-ben bemutatták Bakuban - hatalmasat bukott, gyorsan le is vették. Pontosan a megjelenéssel egyidőben, 1928 februárjában műsorra tűzték a moszkvai Művész Színházban, de tizenhat előadás után itt is le kellett venni. A Babel körüli legendák egyike szerint az írót nem viselte meg a kettős kudarc, melynek okát a rendezőkben s a színészekben látta.

Igaz, épp ez idő tájt lett Babel - nagyon rövid időre - Moszkva kedvence, ekkor-ra lett óriási siker a két éve kötetbe szedett *Lovashadsereg.* Bugyonnij, a hadsereg szintén legendás parancsnoka szándéka ellenére jókora reklámot csapott Babel körül azzal a rágalmazási, hamisítási vádaskodással, amellyel a novellás kötet megjelenésére reagált. Az írót nem kisebb személyiség, mint Gorkij védte meg. Ekkoriban tehát az *Alkony* mint-egy mellesleg, mellékesen sorakozott fel az alakuló életmű darabjai közé.

Következő drámáját, *a Marát* [1]933-ban írta. A polgárháborús években játszódó mű főszereplője, Marija nem jelenik meg a színen; eleven szimbólum, a forradalmi tisztaság láthatatlan megtestesítője, csak a többiek beszélnek róla, áhítoznak utána, vágyakoznak rá. Amennyire ez nálunk kideríthető, *a* Mamát máig sem mutatták be a Szovjetunióban; bár egykor, közvetlenül megírása után a Vahtangov Színház kérte magának. Mivel azonban *a Mama* körül gyorsan lángoltak fel a botrányok, a színház jobbnak látta elállni a bemutatótól. Az-óta szerte a világban játszották már a művet, például nálunk is, szintén a Thália Színházban, szintén Kazimir Károly rendezésében, három évvel az *Alkony* után, 1968-ban.

Erre az előadásra csak azért érdemes most kitérni, mert a sajtóban a kritikákkal egyidejűleg parázs vita robbant ki *a Marija - a* Tháliában *Mária* címen játszott darab - körül. Néhány kritikus kifogásolta, hogy Kazimir Károly - aki ezt a drámát már nem Gosztonyi Jánossal, hanem egyedül állította színre - a töredékesnek vélt művet „kiegészítette". Igaz ugyan, hogy „csak" Babel-szövegekkel, de mégis olyanformán és mértékben avatkozott bele az eredeti – s a kritikusok jó része által teljesnek érzett - anyagba, hogy módosította annak hangsúlyait, drámaiságát. A vita – legalábbis részben - elrugaszkodott a konkrét műtől, s a beavatkozás jogát, mértékét és minőségét *általában* kezdte vizsgálni. Az álláspontok nem közeledtek - azóta sem. Kazimir változatlanul drámásít és dramatizál, egész színházát az epika „színháziasítására" építi fel. A kitartás és a makacs következetesség láttán a kedélyek valamennyire megnyugodtak, s a következő - sajátos értelmű konszolidáció - alakult ki: aki vevő rá, nézi ezt a fajta színházat, aki nem, az nem. A színikritikában ennek lenyomata az az - áldásosnak szintén nem mondható - helyzet, hogy aki szereti, ír róla, aki nem, az ritkán.

Kazimir Károly pedig hosszú évek óta változatlan színházat csinál. Miközben nemcsak a Tháliához közeli színház

épületekben cserélődött ki s változott meg minden és mindenki, hanem mindez legfeljebb követi az országban lezajlott s most zajló egyéb változásokat -a Tháliában, ha úgy tetszik, a „béke szigete" van. S egy olyan színházeszmény diktálja az évadokat szépen egymás után, amelynek mind kevesebb realitása mutatkozik.

Ideig-óráig hatásos védekezés lehet-ne, hogy a Tháliának közönsége van, estéről estére telt ház. Amikor én láttam *az Alkonyt*, laza félház volt, sok „zöld vattával" (ahogy mondani szokták). Más előadáson is előfordult, hogy a (talán jeggyel is rendelkező) közönség egy része távol maradt. Nem hinném, hogy azért, mert rájöttek: itt nem az életről, nem róluk van szó. Inkább talán csak elunták néhányan a színházat, mert már sokszor látták tőle, benne ugyanazt. Megmerevedett, beállt ugyan-is, nem mozdítja meg már sem tehetetlenségi nyomaték, sem a megszokás. A Thália Színháznak sikerült elszakadnia nemcsak a színházi szakma egészétől, hanem a nyolcvanas évek magyar valóságától is.

Mindennek pregnáns bizonyítéka az *Alkony* című előadás. Babelhez nem kell különösebben revelatív rendezői koncepció, nem kell a tragikus sorsú író körüli legendákkal sanda áthallásokat teremteni ahhoz, hogy érdekes, mai előadás készülhessen művéből. A zalaegerszegiek Húsvétja nemcsak szöveghű, ha-nem „eszmehű" is volt Babelhez -- s ez elégnek bizonyult. Sokkal nehezebbnek látszik egy másik megoldás: lecsupaszítani Babel művéről a közeget, az íróét és a történetét, és szöveggel illusztrált élőkép gyanánt színre vinni. Nehezebb-nek látszik - de a Tháliában ez sikerült.

Pedig hát a szöveg hamisítatlan Babel. Kevesebb a változtatás, mint első látásra-hallásra gondolnánk: néhány mondat itt-ott az *Odesszai történetekből*, némi húzás, némi dramaturgiai cserebere. A jelenetek többnyire szó szerint meg-felelnek az írott szövegnek, s a szereplők is.

Van zsarnok zsidó családfő - az obligát jelmezben, a zsarnokságot kifejező keménykedő és határozott gesztusokkal, öblögetős beszéddel, „súlyos" járással. Az első pillanatban világos, hogy a sovánka cselekmény középponti konfliktusának egyik pólusa ő - méghozzá a „negatív", Sem a rendezés, sem a színész játéka nem fordít gondot arra, hogy Mendel Krik durvaságát, önzését a

Babel: Alkony **(Thália Színház). Szirtes** Ádám (Nyikifor) és Szabó Gyula (Mendel Krik)

szöveg alatt rejlő motivációkkal gazdagítsa; hogy élővé és hitelessé váljon a majdan kibontakozó konfliktus például azzal, hogy Mendel keménysége, rátarti makacssága mögött egy végigdolgozott élet, kemény munkával összeszedett vagyon s az ebből fakadó öntudat munkál. Amikor ráadásul az is kiderül Mendelről, hogy a fiatal Maruszja kegyét keresi, bármilyen áron - figurájának tömény feketeségét már nem menti semmi.

Még az sem, hogy fiainak e vagyonokat emésztő félrelépés adja az utolsó lökést a családi trónfosztáshoz. Hisz ebből legfeljebb annyi következik, hogy ők sem jobbak az apjuknál (szintén „negatív pólusok" tehát), s még módszereik is elítélendők - el is ítéltetnek az elő-adás végén. Benya, a „piperkőc fiatal-ember" és Levka, a szabadságos huszár e nagyon is praktikus indíttatást öltözteti a nemzedéki konfliktus hangzatos, ám üres mezébe, és - legalábbis az elő-adásban - valamilyen önigazolásfélét kovácsol belőle.

A színmű többi szereplője - vagy áldozat, vagy statiszta. Babelnél fontosabb, mint a Thália színpadán, hogy Dvorja, Krikék „érett leányzója" szánalmas férjhezmenési kísérletét is milyen alacsony igényekkel, elképzelésekkel indítja. A minimális - és elsősorban anyagi - biztonságot nyújtó kapcsolat iránti erőtlen vágy a Krik-ház szellemi atmoszféráját minősíthetné az előadásban azonban képtelen módon idillé változik.

Miként szépen, már-már meggyőzően azzá alakul az egész színmű. A különböző szereplők a jóságról, szülői tiszteletről beszélnek, s míg Babelnél sötéten, nyugtalanítóan hangzik fel a rabbi zárómonológja: „A nappal az nappal, és az este az este. Minden elrendeződött, zsidók. igyunk rá egy kupica pálinkát!" - a Thália színpadán nyugodt-szép családi tablóvá rendeződnek a szereplők, a szürke-fekete árnyalatok tovatűnnek, felhőtlen happy end borul a színpadra.

Bár minden előírt történés lezajlik a Thália színpadán - *meg* nem történik semmi. Az élőképszínháznak megfelelően statikus a jellemábrázolás - minden figura színrelépése pillanatában kész, s aztán úgy is marad. S miközben elvégzik a szöveg legfelső rétegének mozgással, mimikával való illusztrálását, sem bennük, sem velük, sem általuk nem történik semmi. Előfordul viszont - épp mert a szereplők csak a szöveg legfelső rétegéhez kötődnek -, hogy dramaturgiainak látszó ellentmondás feszül egyes jelenetek között. (Ilyen például a „puccs" hatására megrémülő Levka meghátrálási kísérlete.)

A virtuális színpadi történések számos automatizmust hoznak működésbe. Virtuális színjátszást művelnek a színészek, azok is, akikről filmek, vendégjátékok, tévészereplések kapcsán képességet őriz az emlékezet. Erőltetett beszédmodor, rögzült manír, egy kitalált gesztus, egy grimasz, egy mozdulatsor hivatott figurát teremteni.

Lassú, lebegtetett, feszültségmentes - unalmas előadás *az Alkony*. A díszlet - Langmár András munkája - aprólékos, „zsidós" atmoszférát erőltet, kimódolt relikviák segítségével. Expresszionista, szürrealista képek próbálják ellensúlyozni a kifejezéstelen életteret - eleve reménytelenül. Valaki, valahol, valamikor Dalit, Boscht emlegette együtt Babellal - s a közhely áttétel nélkül vonul be a Thália színpadára.

A kritikusnak kötelessége feltételezni,

hogy a rendező nem egyéb ötlet híján, hanem valamiért, „előre megfontolt szándékkal" vette elő épp ezt a darabot, s rendezte meg épp ezt az előadást. A puszta feltételezésen túl pedig kénytelen addig kutatni, míg fel nem fedezi azt a rendezői értelmezést, szándékot és célt, amely meghatározza az előadás minőségét.

Ha a megvalósult célt azonosnak tekintem a rendező szándékával, akkor - a közművelődésinek nevezett színházeszménytől nem idegenül - mese szüle-tett az Alkonyból. Babel végtelenül izgatott, lefojtott feszültségekkel teli és alapjában dezillúziós műve az előadásban kerekké változott, a konfliktusok elsimultak, a zsarnok apa megbűnhődik, de a fiúk mégis tisztelni fogják, hiszen az apjuk.

A mese, az egyértelmű történeteket kreáló illusztratív színház nem pusztán az Alkonyban érhető tetten. Részint oka, részint következménye annak a felületen és széltében gondolkodó színházvezetésnek, amely a drámai mélységek és tartalmak megkerülésével véli feltálalhatónak a világirodalom megannyi epikus művét is. Hiszen úgy tűnik, hogy még ez a drámai fordulatokban csöppet sem bővelkedő, alapvetően epikus természetű Babel-mű is ellenáll - megbosszulja a mesét.

Amikor totállá rendeződik az utolsó kép - mindenki a színen, ahogy „frappáns" -, lehetetlen elhinni, hogy az egész előadás nem tartott még másfél óráig sem. A közönség - hiányérzetétől talán - bizonytalan: vége vagy szünet?

A színházi repertoárok pikantériája, hogy a Tháliával szemben, az Operettszínházban épp *a Hegedűs a háztetőn* van műsoron. Orosz zsidóság, családi viszály itt meg ott. Lehet hasonlítgatni. Ami az alapműveket illeti: a maga nemé-ben mindkettő klasszikus.

Iszaak Babel: Alkony (Thália Színház)

Fordította: Wessely László. *Magyar színpadra alkalmazta:* Kazimir Károly és Gosztonyi János. *Rendező:* Kazimir Károly. *Díszlet:* Langmár András m. v. *Jelmez:* Wieber Mariann m. v. *Zenéjét összeállította:* Prokopius Imre.

Szereplők: Szabó Gyula, Lengyel Erzsi, Kozák András, Incze József, Drahota Andrea, Gálvölgyi János, Mikó István, Nagy Attila, Hacser Józsa, Balogh Erika, Szirtes Ádám, Verebes Károly, Juhász Tóth Frigyes, Simon Zsuzsa, Orosz István, Forgács Péter, Tándor Lajos, Gelecsényi Sára, S. Tóth József, Ruttkai Ottó, Gyimesi Tivadar, Vidó János, Pethes Csaba.

Gálvölgyi János (Bojarszkij) és Kozák András (Benya) az Alkony című Babel-drámában (Iklády László felvételei)

ERDEI JÁNOS

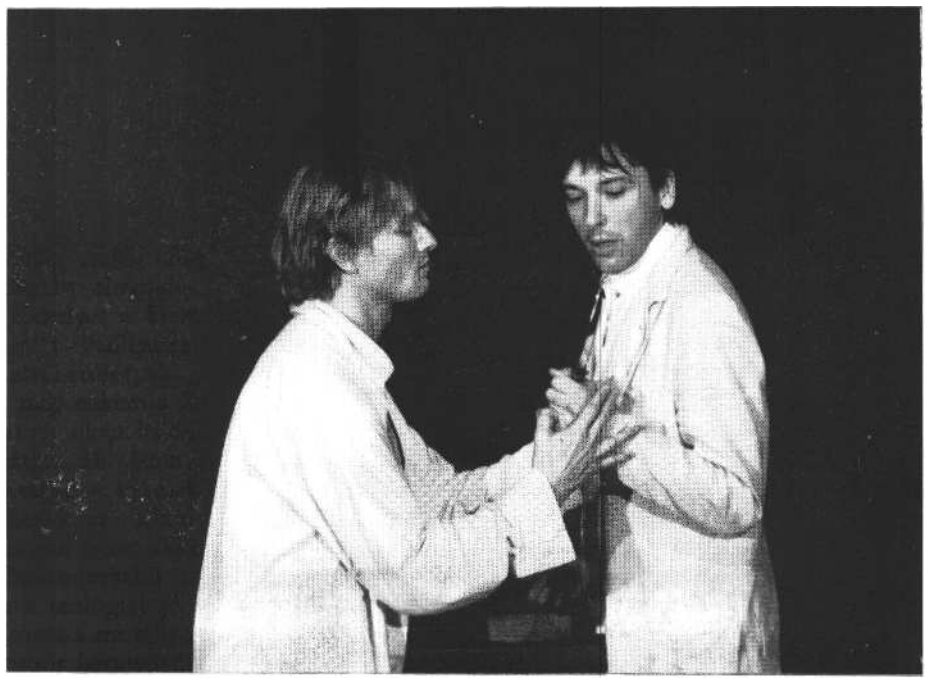
A sivárság ünnepe

A Bűnhődés a Szkéné Színházban

„Istentelen frigy van közötted, Esz és rossz akarat!"
(Vörösmarty)

A kihallgatószobákba és a munkatáborokba koncentrálódott újkori tapasztalataink már-már mértéktelenül kibővítették az ember megalázhatóságáról és ebből is következő nyomorúságáról alkotott fogalmaink körét. Persze van fogalmunk arról is, hogy jó értelemben mire képes az ember! A gyakorlati ésszé csupaszított értelem azonban sem nem jó, sem nem rossz: semleges - amiként az áramnak is mindegy, hogy izzószálon vagy emberi testen fut-e keresztül. Föltehetjük, sőt el is hihetjük, hogy a jó nem csupán egy a semleges értelem fogalmai közül, hanem több és különb : más, például transzcendens. Ez a hit azonban az újkorban már nem a meg-nyugváshoz, hanem a kétségbeeséshez vezet: az önfeledt szórakozásaink ízét megkeserítő amoralitást a hit nem képes korlátozni. Legfeljebb mások szórakozásának és így végső soron szabadságának a megsemmisítése árán. Zsákutca! - kiálthat fel diadalittasan a paradoxonokat is kedvelő újkori morálfilozófus. Andrzej Wajda azonban nem morálfilozófus, hanem művész: Dosztojevszkij Félkegyelműjéből készített adaptációjával egy másik úton indul el. Nem a jót igyekszik transzcendenssé növelni, hanem a rosszat korlátozni. Ez a gondolkodás-mód, melynek szekularizált változatát Goethe *Faustjából* vagy Arany János *Visszatekintéséből* is ismerhetjük, még a XVII. században született meg. Egészen a jó határáig növelni a rosszat, és ezen az úton lépni be a jóság birodalmába; vagy (még inkább) az elháríthatatlannak, sőt csökkenthetetlennek tudott rosszal együtt vetni számot a világgal s így saját helyzetünkkel: resignatio ad infernum. Ennek a lehetőségnek gondolattá transzponált állomásai századunkban éppen egy lengyel rendező, Jerzy Kawalerowicz jóvoltából lettek (filmnyi) valósággá. *Mater Johannájában a jó* még az Istenhez vezető úttal, a rossz pedig az Istentől való eltávolodással azonos. A moralitás pedig értelemszerűen s elszabadultan lebeg a világ és teremtője közötti végtelen-ben...

Wajda Félkegyelmű-adaptációjában a



Hegedűs D. Géza (Rogozsin) és Gálffi László **(Miskin) a Bűnhődés előadásában**

hit és a moralitás világa független egymástól. Miskin itt elmondja azt a példabeszédet is, amelyet a Tovsztonogov-féle dramatizálás elhallgattat Rogozsin elől. A parasztról szólót, aki „Uram, Istenem, bocsáss meg nekem a Krisztusért!" felkiáltással az ajkán ledöfi, hogy kirabolhassa barátját. Ha Isten halott, akkor mindent szabad - ez csak lapos közhelyszerű reflexió az újkori helyzetre; de ha él, ha van Isten, akkor még inkább! - ez Dosztojevszkij zseniális felismerése. Nála a teológiai jó feltételezése nem korlátozza a morális rosszat, hanem a felháborítót iszonyúvá katalizálva ép ésszel elviselhetetlenné fokozza. Wajda feldolgozásában a rossznak így van határa. Az ő felfogása szerint létezik egy pont, melynél az emberi természet, a lélek egyszerűen nem bír ki többet. Összeomlik, és roppan. Nyugodtan meg-feledkezhetünk most az emberi természetet ért morálfilozófiai, sade-i fricskáról, hiszen egy dráma nem értekezés, hanem olyan szöveg, amelyet egy-egy előadás hitelesíthet. Wajda adaptációja ott kezdődik, ahol a regény és annak Tovsztonogov-féle adaptációja gyakorlatilag végződik: Miskin megérkezik Rogozsin lakására, aki már meggyilkolta Nasztaszja Filippovnát, közös és mindeddig közöttük ingadozó menyasszonyukat. A holttesttel töltött éjszakájuk történései Wajda feldolgozásában nemcsak a gyilkossághoz vezető út állomásait idézik fel, hanem kirajzolják a rossz-nak azt a határvonalát is, amelyet a lengyel rendező átléphetetlennek vél, s amelynek meglétét darabjával igyekszik igazolni. Hiába „különböző" ugyanis Rogozsin és Miskin! Amikor Rogozsin el-elakadó mondataival felidézi Nasztaszjával töltött pokoli napjait, Miskin ki-kisegíti. Ismeri a történetet: a verekedésbe torkolló megaláztatások sorozatát s a verekedést követő szégyen mardosásait, mely a megbocsátást a táplálóknál is jobban akarja. A rossz határáról szóló sejtelem itt és ezen a ponton válik hitelessé: minden rossz kapcsolat egyforma! A másik megalázására is fordítható szabadságunk csak az egyik irányba végtelen! A rosszul, mert rossz-ra használt szabadság a személyes viszonyoknak ugyanabba a kusza poklába vezet mindenkit. Hiába a Miskint Rogozsintól és a Rogozsint Miskintől el-választó távolság! Helyzetük ebbe a rossz irányba haladtukkal olyannyira közössé lett, hogy azonosak a közös helyzetük szülte szavaik is: Miskin „súg-(hat)" Rogozsinnak, ugyanazt tapasztal(hat)ta ő is. Elvileg elképzelhető egy olyan felfogás is, amelyben Miskin olyannyira sokadszor hallja Rogozsin szövegét, hogy már kívülről tudja, ám a darab egésze nem ezt a felfogást hitelesíti. A Rogozsin és Miskin számára rendelt pokol első köre, a szerelem ugyanis megfosztja mindkettőjüket a szabadságuktól. Adatott ugyan út, erő és szabadság belépniök, de nem adatott sem szabadság, sem pedig erő a változtatásra. Az alaphelyzet nem változik, ha-nem elmélyül. Intenzitásának rabjaiként újra és újra *jelen időben* taglalják Rogozsin Nasztaszjával kötendő házasságának a lehetőségét. Mindezt Nasztaszja meggyilkolása *után!* Es még csak nem is őrültek. Közös tapasztalatuk az a gonddá sűrűsödő viszonylatrendszer, melynek intenzitása láthatatlanná fakítja a körülményeket. Rogozsin végül gondterheltté lesz. Vakon és süketen, a körülményekre vakon és süketen mondja fel a Nasztaszjával történt találkozásuk eseményeit: azonosul a mélyülő pokolban kanyargó útjának állomásaival. Valamennyi szereplő szavai az ő szájából szakadnak fel: helyzete a személyiségére égett, és felolvasztotta azt. Az alaphelyzet mindegyik résztvevőjének szerepébe belefolyik - és a történések sorrendjében -- kitölti azokat. A szó köznapi értelmében már őrült, a színpadon azonban fenyegetésként van jelen: a rossz megvalósításának útján az ember csak egy pontig juthat el, s ez a pont saját személyiségének határa, melyen nem léphet túl. Ezt a pontot elérve megszűnik új viszonylatokkal gazdagodhatni. (A lélek immáron önmagába zárultan, önmagában és önmagának él; pontosabban a bűnéhez vezető útjának árnyfiguráival vergődik.)

A rossz útjára lépő embert tehát nem a végtelen, hanem egy ponton túl ugyanannak időtlen ismétlődése várja.

A Kapás Dezső rendezte előadáson nem a fentebb leírt folyamatnak leszünk részeseivé és tanúivá. A színészek játékából és az előadás egészéből következtethető módon elsősorban az a lehetőség ragad(hat)ta meg őt, hogy a világirodalom egyik legkrisztusibb figuráját, Miskint, mint bűnhődésre kárhoztatott lelket mutathatja fel és leplezheti le. Nem teljességében lehetetlen vállalkozás! Kapásnak sikerül is színészei játékával két jól elhatárolható részre tagolnia az előadást. Miskin mint a világ bűneitől rettegésével szenvedő bűntelen érkezik meg. Némileg hadarva, olykor-olykor suttogásba fúló hangon beszél, fecseg a Miskint alakító Gálffi László. Sietve tisztázza, hogy ő nem lehet(ett) vetélytársa Rogozsinnak, hiszen ő csak szánalommal szereti Nasztaszját, s már menne is, már menekülne is a tett, Nasztaszja meggyilkolásának a helyszínéről. Rogozsin Hegedűs D. Géza azonban nem engedi, visszavonszolja a játéktérre, ő is fecseg. Eleinte Miskinnel kapcsolatos érzelmei-nek ambivalenciájáról, majd a Nasztaszjától elszenvedett megaláztatásait részletezi, s valójában itt derül ki Miskin bűnrészessége. Miskin ugyanis - még saját, meghiúsult menekülését előkészítendő - arról fecseg, hogy ő Nasztaszját betegnek tartotta-tartja, s külföldre akarja-akarta küldeni, hogy gyógykezeltethesse magát. Most pedig Rogozsin arról panaszkodik, hogy Nasztaszja állandóan azzal fenyegetőzve gyötörte őt, hogy külföldre utazik. Ezek egyébként a Miskint alakító Gálffi László legjobb színészi pillanatai. Megdermed, s az elhangzó történet előrehaladtával

mind dermedtebben hitetlenkedik: emberként reflektál a történet mind embertelenebb részleteire. Ám csak egy pontig növekszik idegenkedése. Egyszerre szinte kuncogni kezd, s kaján tárgyilagossággal idézi fel azokat a szavakat, melyeket Rogozsin éppen hiába keres dúlt emlékezete mélyén: súg neki. Miskin - az elbeszélés alatt szüntelenül távolodva az általa képviselt normáktól - váratlanul „hazaérkezik": a másik életének föltáruló titkaiban saját éle-te eltitkolnivalóan személyesnek vélt eseményeire ismer rá. Látszat lenne tehát az individualitás - képmutatásunk teremtette látszat csupán? S ráadásul ostoba módon éppen azt titkoljuk görcsösen, amit mindenki ismer? A szégyen szülte önkívület közös pillanatait?!

Mindezekre a kérdésekre azonban nem felel az előadás. Nem is felelhet. A színpadi beállításokkal is Miskin személyé-re koncentráló felfogás számára itt tulajdonképpen be kellene fejeződnie a darabnak, holott az - érthető módon - folytatódik : a bűn mégiscsak különbözik a bűnrészességtől, Rogozsinnak még össze kell omlania! De mitől?! Ebben a felfogásban ugyanis a fentebb részletezett események nem Rogozsin tragédiájának az állomásai, hanem az elő-térbe állított Miskin herceg drámájának a csúcspontja. Ide kell hát rángatni azt is, aminek tulajdonképpen csak a darab végén lenne szabad megtörténnie: Rogozsin összeomlását. Ennek viszont az egész előadás látja kárát, többszörösen is.

Miskin immáron megértvén bűnrészességét, s végsőként, számára rendelt végsőként ismerve fel azt az állomást, melyen áthaladva Rogozsin útja a gyilkosság bűnéig vezetett, elfoglalni kény-szerül a pokol számára rendelt bugyrát. (Nasztaszját mégsem ütheti agyon, hiszen azt Rogozsin már megtette.) Alakja innentől statikus, csak végszavaz-*hat a* gyilkosságig vezető út hátralévő állomásait most megérteni kényszerülő Rogozsin monológjához. Gálffi ebben az általa játszott szerepre kihegyezett előadásban innentől egy katatont kényszerül alakítani. Eljátszogat Nasztaszja Filippovna ölébe dobott ruhájával, igen szuggesztív monológot mond számára fontos eseményekről, de ezzel az alakkal egyszerűen nem lehet helyzetbe kerülni! Így ez az önmagában talán még járható út megoldhatatlan feladatot ró a Rogozsint játszó színészre, Hegedűs D. Gézára. Ez az oka, hogy a színészi munkáról csak a rendezői munka értékelésének részeként eshetik most szó. Hegedűs D. ugyanis eddig a pontig is szinte lehetetlen helyzetben van : abban a darabban kényszerül statisztál-ni, amelyiknek tulajdonképpen a főszerepét kellene játszania. Hogy alakításának hiányosságai a rendező koncepciójának egyenes és elháríthatatlan következményei, azt egy tény valószínűsíti. Mint írtam is, a Wajda-féle adaptáció gyakorlatilag azzal veszi kezdetét, amivel a József Attila Színházban játszott, Tovsztonogov nevével fémjelzett dramatizálás végződik. Így roppant óvatos formában, épp csak a mozgósított színészi készségek szintjén, Hegedűs D. alakításának megítéléséhez fogódzót kínál Andorai Péter játéka. És Hegedűs D.-nek ebben a közös pillanatban legalább annyira sikerül éreztetnie a hangjával, hogy valami jóvátehetetlen történt, mint amennyire ezt Andorai megoldja. Hegedűs D. elmélyített basszusa egy igazi orosz medvéé, sikerül Rogozsinná komorodnia. Rogozsinját viszont a Miskin drámájához való statisztálásra kárhoztat-ja a rendezés, és ennek lezárulása után(!) ráadásul még meg is kell őrülnie. Vajon mitől? Kapás Dezső előveteti színészeivel Holbein Megfeszített Krisztusának egy másolatát, aminek a megjelentetése ebben az előadásban alapos stílustörés. Az igazi baj azonban abból származik, hogy mivel a Kapás rendezte (Miskin-) dráma ekkorra már le-zajlik, a helyzet, a valódi drámai, sőt tragikus helyzet nélkül maradt színészek számára Kapás helyzetet konstruál. Rogozsin-Hegedűs D. a dráma addigi menetéből egyáltalán nem következő módon, szó szerint vallatni kezdi Miskint - Istenről. A helyzet, pontosabban a beállítás háborús filmeket idéző. Amikor pedig a mellére fektetett deszkán, a Holbein-másolaton térdelő és ordítozó Rogozsin súlyától gyötört Miskin Krisztust idézőn szétveti karjait, az elő-adás egy pillanatra az ízléstelenség ha-tárvidékére téved. Miskin végül kiszabadul, és viszonylag nyugodt körülmények között fejezheti be példabeszédeit, melyek közül a hit és a moralitás összeférhetetlenségéről szólót már idéztem. Ám az, hogy Rogozsin épp ezek hatására roppanjon össze, s feszüljön olyan merevgörcsbe, mely egy Tovsztonogov-féle előadásban Miskinnek is dicséretére válnék, az egyszerűen lélektani abszurdum, és épp ezért hihetetlen, tehát hiteltelen is. Más ugyan a regény, s megint más annak Wajda-féle adaptációja, de ebben a változatban az gátolja meg Rogozsint Nasztaszja felidézett alakjának a megértésében, hogy minduntalan eszébe jut: pedig mennyi pénzt költött rá! Tehát Rogozsin legalább annyira alatta van „az Isten halott" (pontosabban hatástalan a morális rosszal szem-ben) problematika megértésének, mint amennyire épp értetlensége következményeinek bemutatásával a darab egésze túlkerül ezen. Ilyetén módon mindkettőt gyakorlatilag erre redukálni hiba. Hogy ez a sorra-rendre izgalmas helyzeteket és lehetőségeket felvillantó, de azokat sorra-rendre el is packázó előadás alap-vetően mégis „sikeres", annak két oka van: a színészek közelségétől kikényszerített sajátos játékmód s a közönség erre való fogékonysága.

Kapás Dezső látszólag *a szegény színház* eszköztárát hasznosította. Az előadás színhelye a Szkéné fekete drapériával határolt tere. A mindössze hat-sornyi, erősen magasított nézőtér a filccel borított játéktér széléig zuhan. Maga a játéktér viszont nem magasított, így kétsornyi néző a játéktér szélén is leültethető. Ezen az előadáson oldalt is nézők ülnek. Mi, nézők vagyunk hát a játéktérhez vezető folyosónak s magának a játéktérnek az oldalfala. Önmagában is izgalmas helyszín. A nézők szokatlanul csöndesen keresnek maguknak helyet a szinte sötét nézőtéren. A játéktér berendezése azonban szinte hagyományos, épp csak egy árnyalattal *szegényesebb a* kőszínházakban megszokottaknál. Középütt egy franciaágy terpeszkedik, melynek fehéres takarója alól két talp kandikál ki. Nem sokkolóan, nem is frivolan; semlegesen. Az ágy egyik oldalán pezsgősvödör, mellette leáztatott címkéjű üres pezsgős-üveg, a másik oldalon egy váza. A földön ringyek-rongyok, többek között egy mű-szőrme béléses fakó kabát. A színpadkép tehát a lehető leghagyományosabb: (csak) szemből komponált. Nem a színészek léptek le a színpadról és foglalták el a nézőktől határolt tér centrumát, hanem a színpad két oldalára tolakodtak fel - akaratuk ellenére! - székeikkel a nézők. Kellően feszélyezettek is ! Különösen amikor elérkezik az előadás feltehetően legformabontóbbnak szánt, s így kissé szánalmas pillanata (a formát ugyanis nem lehet bontani, mert akkor szétesik, lehet viszont másikat keres-ni). Gálffi először a színpad jobb, majd bal oldalán ülő nézők mögé

Rogozsin: Hegedűs D. Géza (MTI Fotó - Cser István felvételei)

lépve s ott nyilván gondos hatás-lélektani mérlegelés eredményeként, közelítőleg azonos időt eltöltve - mondja szövegét. Irritálón mesterkélt, és ráadásul épp hatáslélektanilag rossz pillanatok ezek! Ugyanis a nézők is „játszani" kezdenek. Oly meredten, a szemük sarkából sem lesve ülnek helyükön, mint akik egyszerre csak egy kínos házastársi vita közepén találják magukat. Ha moccanásukkal is felhívják a figyelmet jelenlétükre, a végén még nekik is juthat a szitkokból. A vész végül elvonul: Gálffi visszatér Hegedűs D.-hez, és folytatódik, pontosabban újrakezdődik a játék. A nézők s a hozzájuk közel (mögöttük) álló színész relációja ugyanis eltépi a színésznek a partneréhez fűződő kapcsolatát. A feszengő nézők jelenléte sokkal erősebb, mint a Gálffitól térben is távol álló Hegedűs D. vergődése. Így, amikor Gálffi vissza-tér, újra helyzetbe kell kerülnie: szét-törik az előadás addigi íve. A játék megváltoztatott, intimebbé tett terének erővonalai eléggé erősek ahhoz, hogy a hagyományos előadást deformálják, de önmagukban erőtlenek ahhoz, hogy hathatósabb rendezői és berendezői közreműködés nélkül új minőséget teremtsenek. Végső soron hiába költözött ez az előadás a Szkénébe, épp csak a Vígszínházban megszokott por lett kevesebb, ami tulajdonképpen nem is olyan kis eredmény, de Wroclaw s így „Európa" fényei még mindig láthatatlanul messzi ragyognak.

Holott maga az előadás ígéretesen kezdődik! A nézők elhelyezkedése után becsukódik az ajtó, és vaksötét borul a nézőtérre. Egy metronóm addig is hall-ható ketyegése meglehetősen gyorsan teljes csendet parancsol. Fölnyílik az aj-tó, melyen az imént még a nézők jöttek be, s az elsötétített előtérbe helyezett reflektor az ajtóban álló Miskin és Rogozsin árnyképét vetíti a színpad hátsó falára. Miskin Nasztaszja hollétéről érdeklődik, míg Rogozsin a kérdést megkerülendő, belépésre biztatja a herceget. Gálffi a kérdés -- „Hol van Nasztaszja Filippovna?" - mindegyik szavának ugyanolyan nyomatékot ad, s ezáltal számonkérővé súlyosbítja azt. Mindez a hátsó falra vetülő árnyképpel kiegészülve szép és hatásos színházi pillanat. A színészeknek azonban végül be kell jönniük, és el kell jutniuk a játéktérre, az ágyig. Hiába vigyáznak egészen példátlan fegyelemmel és figyelemmel minden gesztusukra és arcrezdülésükre, játékuk intenzitása esik. Miskin ugyanis [m]akacsul Nasztaszja hollétéről érdeklő[d]ik. Hol- és főként hogylétét azonban a néző látja, Rogozsin pedig tudja. A Miskint játszó Gálffi kezd kizáródni abból a közösségből, ami a néző és Hegedűs D. Géza között létrejön. Számomra nem a Nasztaszja jelenlétét hallatlan fegyelemmel jelző emberi test jelenléte volt zavaró, hanem a tér tagolását a színészek mozgatásával következetesen megoldató rendezői instrukció látható hiánya. A játék elején még hajlandó vagyok elhinni, hogy bizonyos helyekről nem látható az, amit én látok, de szertefoszlik hitem, ha a színészek újra és újra „szétjátsszák" a tér láthatatlan rendjét. Ennek következtében azután Gálffi rendkívül finom színházi érzékétől vezettetve kívül is marad azon a téren, amelyből a rendező kirekesztette őt. Csupán jelzi a figurát. Tőle szokatlan takarékossággal, mindössze három-négy hangszínt váltogatva nem fölépíti Miskin alakját, hanem értelmezi azt. Világosan elkülöníti azokat a rétegeket, amelyekből egy Miskin-szerű figura pszichéje állhat. Arckifejezése is inkább akkor változik, ha hallgat, mintegy szövegének csöndjeit pótolja ki, jelzi a hallgatás közbeni változásokat. Jelen-léte bábszerű. És egészen különleges, bizarr pillanat, amikor ez a báb időnként életre kél. Monotonná dermedt hangja megeleveníti azt a helyszínt, a régen látott kivégzés helyszínét, ahol lelke meg-ragadt, ahonnan nem tud szabadulni. Ama távoli, a telő időtől is elfedett pont körül, annak törvényeinek engedelmeskedve rója hát részvételnek látszó köreit itt a teste. Gyakorlatilag tökéletes szerepértelmezés, de báb-játék.

Hegedűs D. Géza egy-egy előadáson megkísérelte a lehetetlent: tragédiát játszani a nem üres, de kiüresített, embertelenné tett térben. Egy halott és egy pszichológiai automata társaságában ez gyakorlatilag lehetetlen. Dicséretére szól, hogy hibátlan fegyelemmel viseli lehetetlen helyzetének következményeit, és Miskinnel való keresztcseréje így is megrendítő, a hajdani Nemzeti Színházban játszott Tovsztonogov-adaptáció főszereplőinek, a Sinkovits-Iglódi páros játékának *intenzitását* idéző pillanat. S ezen a ponton dicsérőleg kell szólni Kapás Dezső rendezéséről is. Miskin saját önból készült keresztjéről beszél, és aranykeresztet ad Rogozsin önkeresztjéért. Precíz, hallatlanul egyértelmű és finom jelzése ez annak, hogy mindez nem most történik meg, hanem egy régebben történt eseményt ismételnek. Kettejük immáron ismétlődő, örök relációjának intenzitása láthatatlanná fakítja a körülményeket. Miskiné az ón, s Rogozsiné az arany, hiába cserélik el *száz*szor is azt, amit a testükön hordanak.

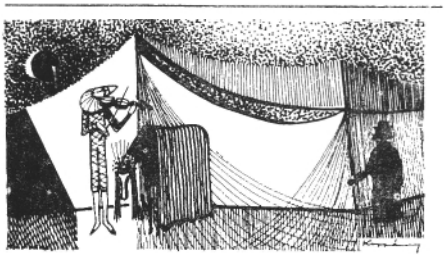
Hegedűs D. olykor ki-kizökken lehetetlen szerepéből: regisztert vált, s az általa a legnagyobb hitellel játszott strici(k) kliséit adja Rogozsin szövegéhez. Mindez javára válik az előadás-nak! Eleven emberekkel eljátszatott s így olykor lidérces bábszínháznak tanú-ja ilyenkor a közönség, aki ily estéken tapsol a leglelkesebben. Az ilyenkor fel-fokozódó siker érthető, mértéke viszont elgondolkodtató. Az ok megleléséhez elégségesnek látszik összefoglalni mindazt, amit eddig megtudtunk a műről s annak előadásáról. Adott tehát egy darab, mely a lehető leghétköznapibb történet, egy szerelmi háromszög elemeit rendezi újra. Oly módon, hogy ezáltal azoknak a vétkeknek (a rossz határán)

bűnné sűrűsödő sorozatáról szól, amelyeknek a lehetősége jóvátehetetlenül ott rejlik a leghétköznapibb helyzeteink-ben, a cserbenhagyást és a hűtlenséget megbocsátásokkal elegyítő kapcsolatainkban. A színészek ruhái s a színpadi kacatok is mind-mind az önmagunkra ismerés-nek a lehetőségét erősítik. A lehetőség azonban csak lehetőség marad. Noha épp ez a lehetőség fenyeget Gálffi - színpadilag abszurd - közönség mögé állított közelségében is. A fenyegetés azonban, miként a lehetőség is csak lehetőség, fenyegetés marad. Gálffi visszatér a játéktérre, és *a játék* folytatódik. El-marad az önmagunkra ismerés rettenete, és így el a rettenet elmúltát követő katarzis, a megtisztulás is. A színpadon Hegedűs D. Géza van, és Rogozsint, Rogozsin lehetőségét önmagunkban tovább őrizzük, szorongva rejtjük. És ennek így kell lennie, hiszen a színészek a rendezés esendőségeinek következtében nem embereket, hanem az emberség és tárgylét határán vegetáló bábukat jelenítettek meg. A közönség pedig épp ezt a játékmódot ünnepli a leghangosabban, ezt jutalmazza tapsaival. A következtetés, noha kissé szomorú, egyértelmű: mintha épp ebben, a tragédia lehetőségét és a tragédiát nem eljátszó, hanem a csak azzal eljátszó játékmódban ismerne önmagára a közönség, amelynek van oka a hálára: néhány pillanatig a tarkóján érezhette a báblétéből szelíd szavával Rogozsint is kiforgató Miskin leheletét. S ha Wroclaw fényei láthatatlanul messzi vannak is, némi ragyogást teremteni a Szkéné színpadán, a színészek számára nem volt megoldhatatlan feladat, hiszen jóvoltukból ez az előadás is föl-fölparázslott néhány pillanatra.

Bűnhődés (a Vígszínház előadása a Szkéné Színházban)

Dosztojevszkij Félkegyelmű című regényét *színpadra írta* Andrzej Wajda. Makai Imre fordításának felhasználásával a *magyar változatot készítette* és *rendezte:* Kapás Dezső. *Munkatársak:* Jánoskúti Márta, Éberwein Róbert, Földes László, Móray Ernő.

Szereplők: Hegedűs D. Géza, Gálffi László.



TARJÁN TAMÁS

A sziget nem elég magas

A vihar Kaposváron

Jan Kott zseniális elemzései nélkül manapság elképzelhetetlen a modern Shakespeare-játszás, de azért nem minden Jan Kott, ami Shakespeare. Néhány nagy tanulmányának egyes alapgondolatai akár száz, százötven évvel ezelőtt is megpendülhettek - csak éppen volt idő elfeledni vagy nem összegezni őket. A nevezetes búcsú(?)-darabot, *A vihart* nézve idehaza sincs mit szégyenkeznünk. Babits Mihály 1916-os fordításának „csillámszövetében" sem tündéri, de - részben a kortól is diktáltan - inkább lidérces volt a szigetképzet, sziget-gondolat, mely a költőt magát is végig-kísérte poétai hajósútján. Az 1922-es *Régen elzengtek Sappho napjai* meghirdeti ugyan még a „Légy sziget ..." programját, bár tudja „az értő agy s zenés szív nem beszél" keservét (s innen csupán egy lépés a varázspálcáját ketté-törő, bűvös könyvét a tengerbe hajító Prospero fölismerése, búcsúzván a muzsikáló szigettől: hogy értő agy s zenés szív *többé* nem beszél). Az 1924-ben írt *A sziget nem elég magas* címével is vall a csalódottságról, fájdalomról, s az alábbi szavak Shakespeare szomorú-bölcs mágusának epilógját is tehetnék:

.. Az emlék fennmarad, állván / tűnt szigetünk tetején, mint kincses zátony a süllyedt / Atlantisz vizein, s tán száz ily zátonyon épül / majd az új és szebb Atlantisz. Hiszem ezt. De az arcom mégse / vidám. Ne okolj! A vidámság ünnepet illet, / lombokat és madarat s kivirágzott kertet. *Az Ember* / ünnepe távol még. Ki pihenhet célja előtt? S hány / megfeszülés kell még a jövő Atlantiszig! Én sem / nyughatom / óh, babonás szív! / öröm közt bár! A jelen kincs / mint a jó levegő, nem elég soha! Többet, örökké / többet, amíg élünk! A sziget nem elég magas ..." Prosperónak is lenne oka ünnepre, örömre. Királyságát visszanyeri, a bűnösöket megleckézteti, leánya az eljegyzését üli. S mégis, ha nyughatik, csak azzal nyughatik ő, hogy „... Milánómba / Vonulok, ott már minden harmadik / Gondolatom sírom lesz."

A Babits-kötet, amelyből a két idézett vers való, *a Sziget és tenger* (1925) a sziget-metafora - a szigeteszmény és a sziget-csőd - leghatékonyabb megszólalása a világháború utáni esztendőkben, egészen 1935-ig, amikor Kerényi Károly és köre szellemtörténeti fundamentumon építkezve, az antikvitás és a vallás kérdéseinek időszerűsítésével publikálni kezdte a háromkötetes Sziget-sorozatot. Az már másfelé vitt, de Babits és A vihar-fordítás szeles közelében még legalább két olyan költemény keletkezett, amelyek a színjáték mai értelmezésében is segíthetnek. Így a jó Tóth Árpád Babits-vigasztaló ünnepi strófái, a *Prospero szigetén* - 1921-ben -, mely „enyhes csodatáj"-nak látja a művészi kivonulás s vele a darab szigetét, megelőlegezve - akaratlanul persze - a ma korszerűtlen-nek érzett, illúziókba menekítő fölfogást. A fiatal Szabó Lőrinc viszont ekként lázadt az 1923-as Kalibán-kötet nyitó versében (Babits-Prosperóval szembeni némiképp maga is Caliban) : „ . . . szeretet` / és jog, s aki csak vagytok, valahány!
Hiú hitek! S szépség, te pipere, / s te, lélek, silány pókháló, s ti szók / ti szók, ti képmutató istenek: / pusztuljatok mind-mind, hogy ezután / ne érezzünk, ne higgyünk s a remény / ne is kísértsen többé sohase! / Égesd el a könyveket, Kalibán!" Ki fordul vajon a zaklatott sorokban „a vad rabszolgához", a szörnyhöz ? A költővel együtt nem a könyvekben - tehát az írásban, az Írásban - végképp csalódott, az indulatig, a pusztításig tehetetlen Prospero-e ?

Nem fölöslegesek az idézetek, mert amidőn a kaposvári Csiky Gergely Színház bemutatója Babits Mihály fordítását Eörsi Istvánéra - az újra - cserélte, ezekről a rejtettebb összefüggésekről is lemondott; holott a Gazdag Gyula rendezéséből világosan kiérezhető Jan Kott-i ihletés a klasszikus fordító költői életművének nyomvonalát követve tisztább, egyértelműbben, erősítést nyerve hathatott volna. Ahogy a kiváló esztéta „leparancsolta Prosperóról a „csillagokkal telehintett nagy fekete köpenyt", mert „a jelmez megmerevíti a színészt, Mikulássá vagy bűvésszé változtatja, patetizálja, s arra készteti, hogy celebrálja szerepét" - úgy tartott a babitsi líra is a szikárabb, kopárabb formálás felé. Úgy lett az is mind *fuldoklóbb* hang. Anélkül, hogy azt a résnyi fényhasadást eltagadta volna a fekete égboltról, mely - akárha soha szét nem húzott súlyos függönyök közül szüremlő világosság lenne - a visszatávozó Prospero elől sem tűnik el.

A Babits-fordítás mellőzése nem csekély érzelmi veszteséget okoz, Eörsi tolmácsolása viszont a rációt és a pontosságot adja cserébe nyereségként. Babits számos dekonkretizáló fordulattal és az angoltól elütő gyakori föltételes módokkal élt a Shakespeare-éhez képest lebegőbbé tett, „artisztikusabb" szövegben. Ettől a későbbi magyarító, Mészöly Dezső sikerrel szabadult, ám évtizedek-kel ezelőtt - ő sem akarta vagy merte oly közel hozni a mához *A vihar* nyelvezetét, mint Eörsi, aki stiláris bátorságért sem megy a szomszédba. Végleges, nyomtatott változat híján egyelőre csak a hallásra utalva úgy tetszik, most az eredeti szavak, kifejezések egy részét szinte változtatás nélkül, váratlan közvetlenséggel lehetett átsimítani a mába, ki-használva nyelvünk - nem mindig előnyös módosulásait. Mily szokatlan és mily természetes mégis például *a fair play* megjelenése a magyarban! Ami persze, szótársaival együtt gyomlálatlanabbá, nyersebbé is teszi a szöveget. Ez lehet ugyanolyan arányvétés, mint Babitsé ellenkező előjellel - viszont a kaposvári előadás szellemiségével a tárgyszerűség és az irónia jegyében is összetalálkozik.

A vihar magyarországi színpadi pályafutása nem bővelkedik állomásokban, ezért kritikai irodalma sem gazdag. Érdekes, hogy Kosztolányi két Hevesi-rende-zéssel sem tudott mit kezdeni: előbb egy derékba tört híradást vetett papírra, majd - részben ismételve önmagát - egy ötlettel ütötte el a dolgot: miként is morfondírozhatott az alkalmi dráma meg-írásától húzodozó, negyvenkilenc éves Shakespeare? Ám e Kosztolányihoz mérten szerénye-bb írásművek közül a korábbi a jelen - *1920* - sebzettségével vérzi
át a mű pólyáját. „... hűs mosollyal áll előttünk, olyan előkelően, mint aki nem-sokára meghal. Még férjhez *adja* előbb a leányát, akárcsak a költő, de az egészet már távolról szemléli, mintegy üveg-falon át. Minden harmadik gondolata a sírja. Nekünk pedig minden gondolatunk az." A „bűvész" és a „költő", Prospero és Shakespeare tehát nála is egy-alakok. Ő maga kissé a harmadik-egy: lényegi elemnek mindkétszer az ifjúság tűntét véli. A törvényszerű trón-fosztottságot, melyben ő is osztozik: 1929-ben már lecsúszófélben a koronája.

Érdekes Raith Tivadar 1923-as bírálata (Sugár Károly Calibanját igencsak dicséri; ugyanez az októberi előadás lehetett a közvetlen inspirálója Szabó Lőrinc Kalibán-versének); érdekes Harsányi Kálmán 1925-ös kritikája, amely a Calibanok lázadását „századokon keresztül kíséri végig a földabroszon", egészen „„Mahatma Gandhi újjászülető Indiájáig".

Kéry László *A* vihar-elemzése *a* legbecsesebb a szigorúan tudós hazai szakirodalomban - a legvirtuózabb pedig Szentkuthy Miklós habzó esszéje, melyet *Shakespeare* címen Major Tamás *Antonius és Kleopatra-*, illetve Vámos László A vihar-rendezése kapcsán adott közre 1960-ban. Ha másban nem is, Prospero *hitét* kutatva méltán versenyezhet Kott-tal: a „pogány mágus" életbölcseletét és környezetének viselkedését egyik égtájtól a másikig tekintő reneszánsz világ-képbe ágyazza be, fölfedve, mi mindenen *van már túl a* sziget vesztesen győztes ura. S bár ő nem csöndes következetességgel halad célja felé, mint Kott, de robajló csapongással zúdul előre, konklúziója azonos. „A kommentárok koronája? Shakespeare realizmusa" - mondja. Brueghel realizmusát látja párhuzamnak ott, ahol Kott Bosch realizmusát. Rokon igazságot fedeznek föl a drámaíró „irgalmatlan valóságábrázolásának márvány-táblájára vésve".

Gazdag Gyula értelmezése az első perctől kezdve nyíltan árulkodik arról, hogy egészen a karikírozásig meg akarta tartani a napjainkban kissé lekezelt, tündéres, csodás mesét. A műfajt, melynek alaptörvénye a fölboruló világ-rend mindenkori helyreállása. A műfajt, melyet az irodalom fejlődéstörténete mindinkább kizárólagosan a gyermekek kezére adott. A mesei jó mindenhatóságában való kételkedés, a mese persziflázsa, a befejezés k forgatása nem ritka a kortársi irodalomban. Csak a közel-múlt termését (a hazait) vizsgálva is legalább tucatnyi „antimesét" lelnénk, amelyekben nem a sárkányok, hanem a János vitézek nyakát nyisszantják el, a farkasok dörzsölik karmos markukat, vagy - mint Örkény István *Fiaink* című egypercesében - a szegény özvegyasszonynak két fia van, a nagyobbik egy hajóra szegődik él, és - „mi történt vele, mi nem" - hűlt helye lesz a tengereken, a kisebbik meg otthon marad, de amikor gilisztacukorért küldik a patikába - „ami a hetedik ház" , neki is örökre nyoma vész. „Ez megtörtént eset. De a mesékben az özvegyasszonyoknak három fiuk szokott lenni. S mindig a harmadik, aki boldogul."

Valami hasonló közelítéssel próbálkozott Gazdag is. Hiánytalanul adni a mesét, hogy annál fájóbb legyen a hiány, mely épp a tárgya a mesének. Boldogan éltek, amíg meg nem haltak ? Meg fognak halni, s addig sem boldogan élnek. A mese arcul üti magát hirtelen, s [tipp-hopp, ez a szomorú valóság.

Donáth Péter dombocska-barlangocska díszlete - maga a sziget - szándékosan olyan, hogy ormótlan, málló, csúf tömegét még egy külvárosi disneylandből is azonnal kiselejteznék. Egy kopár kis fa becketti gyászban várdogál valami csodára. Koszlott vidám parki staffázs, lepusztított villanyvasútterep az egész. Ha gyermeknek való, ha játék, hát ennyiben. Mikor az első jelenet műkedvelő-mód megzengetett viharlemezeinek düböréből, a papírmasé hajócskát süllyesztő

Shakespeare: A vihar (kaposvári Csiky Gergely Színház). Varga Mária (Miranda), Karácsony Tamás (Ferdinánd) és Jordán Tamás (Prospero)

tenger *(a süllyesztő)* háborgásából a part-ra vackalódnak a hajótöröttek, akikre a tizenkét év múltán bosszúra kész Prospero idézte a vihart, az apró sziget oly zsúfolt lesz, mint a délelőtti játszótér. Lakatlannak hiszik a szétszórtak, az egy-másról nem tudók - pedig erre a hegy-völgyes korongra vannak rekesztve valamennyien.

A játék-játszótér, a mesehangulat még jobban kiemelhetné, *hogy nem mese ez, gyermek,* ami előttünk zajlik. Csak sajnos az derül ki: a sziget nem elég magas - azaz Gazdag átgondolása, elgondolása nem elég mély, s nem is jelenik meg kellő következetességgel az előadásban. A szándék nem kapja meg formáját. A forgó kördeszkára szerelt, alig magasított sziget álmesei információnak elegendő, a kúszómászó, törmelékeket görgető színészek számára viszont csak nyűg, rondán odvas (habszivacs?) terep. Megengedhetetlen, hogy a szigetről le-ugrálnak, lebokáznak olykor a hajó-töröttek. Lehet minimumra szorítani a kellékeket, Prospero előléphet eleve varázspálca nélkül - de akkor a Ferdinánd cipelte „igazi" rönkök más, feleselő jel-nyelven fognak beszélni. Nehézkesség, ügyetlenség fojtogatja a játékot - mintha az építőszekrény dobozán nagy betűkkel állna, mire kell használni az egészet, csak éppen elkallódott volna a hengerek, kubusok egy része, s a meglevők se nagyon találnának össze.

Pedig Jordán Tamás a maga szokottan dísztelen, mindent a rendíthetetlen intellektualitásra, a szuggesztív *elmondásra:* a tanúságtételre bízó alakításával még ebben a környezetben és ebben a játék-módban is hitelesen képviselhetné a fölismerést: *a szabadság nélküli hatalom* és *a szabadság mint hatalom* összecsapásában, látszólagos diadala ellenére is, az utóbbi húzza a rövidebbet. Prosperót tizenkét éve elűzhették Milánóból, mert filozófiai és művészi kedvtelései közepette nem nagyon törődött a kormányzással, s ügyesebb (meg gátlástalan) öccse ült a helyébe - most viszont már, földöntúli erők és tudományok birtokában, szellemszolgáktól övezve ő idézhet vihart ellenségeire és ellenségei barátaira, akik barátaiknak is ellenségeik lesznek. Büntethet és megbocsáthat - a nagy riadalom és az átmeneti kétségbeesésen kívül senkinek haja szála sem görbül -, visszatérhet városába, mégsem győzött: csak a teste lesz otthon, a szellemisége, az eszménye nem. Örökkel veheti körül magát, kevéssé föltűnő megjelenésű strázsákat küldhet nápolyi királynévá lett leánya udvarába is - mert a sötét lelkű öcsök megbánhatták ugyan bűneiket - melyeket már itt a szigeten is *ugyanolyanokkal* tetéztek volna -, de mindenkor támadnak új Sebastianok és Antoniók, akiknek csak a trón a fontos, Prosperónak magának is lehet egyébként némi lelkifurdalása Ariel, a légi szellem robotoltató fogva tartása és a sárból vétetett Caliban
– a sziget egykori ura - leláncolása miatt. Végül sem az evilági, sem a túlvilági hatalom nem oszt boldogságot, sőt talán *nem is oszt, és nem is szoroz:* akármit bűvöl a pálca, akárhogy hullámzik a tenger, akármerre fordul a szél, a patyolat Szabadság nem köt szövetséget a mocskolódó Hatalommal, a Hatalom meg *látni se akarja* a Szabadságot. A magasabb rendű
– mesei - lét veszít az alacsonyabb rendű
– a valóságos - léttel szemben, azáltal, hogy ezt a vereséget maga ismeri be. Ha *egy* vihar nem elegendő a megtisztulás-hoz, akkor hiába lehetne még ezer vihart támasztani. A minőséget ne pótolja a mennyiség. Jordán olyannyira a megtestesített okosságra hagyatkozik - s ezt kiválóan teszi -, hogy már a kudarc-tudat is kezdettől belekeveredik rángó negyedmosolyába. De épp mert ilyen, hisszük el neki, hogy a természet helyett a társadalmat, a szemlélődő magány helyett a tülekvő közösséget, az éteri zene helyett a kakofon csatazajt választva legalább a halálra gondolni és majd meg-halni visszamegy az emberek közé: tudván tudja, hogy kudarcának is csak ott s nem itt van tétje, méltósága. Ez *A vihar* „nehéz és törékeny optimizmusa", ahogy Kott írja. Ezért kell elvetni varázsvesszőt, könyvet. Ez a zenétlen szózat: élned itt kellett, de halnod ott.

Némileg Jordán játéka is, ám kiváltképp Pogány Judit (Ariel) alakítása töprengésre késztet: előnyös-e ennyire „elszomorítani" a darabot, még ha ellenmese lett is belőle? Pogány törékeny lényéből nem hiányzik a légiesség, az elektromosság s mindaz, amit a bölcs elemzők Arielnek tulajdonítanak, bánatos bohóc-„Puck"-ja azonban nem élvezi a rengeteg csíny- és csodatevést. Pedig a foglyok, a rabszolgák is szoktak mosolyogni. Bezerédy Zoltán Calibanját csak a hajviseletben nyűgözik az állat-szörnyek színpadi rekvizitumai, egyéb-ként az alkoholtól könnyen befolyásol-ható, de szánalmat is keltő lumpenfigurát ábrázol, több fizikai, mint lelki hajlékonysággal.

A további szereplők közül csak Koltai Róbert kisujjból kirázott rutin-Trinculója („egy iszákos alak") dicsérhető: az ő elevensége segít abban, hogy Gazdag elképzelése ne csak üres anatómia maradjon. A mellékalakok a hajótöröttek - egyéb-ként kivétel nélkül A vihar-előadások mellékalakjainak szokásos balsorsára jut-nak: Prospero, Ariel, Caliban háromszögéhez képest érdektelen, mit szellemeskednek, ármánykodnak, hortyognak, motyognak össze, ki-ki jelleme szerint. Hisz tulajdonképp csak azt illusztrálják, amit a sziget ura egyébként is elbeszél. Annyira ki vannak öltöztetve, színezve, sapkázva, hogy kevésbé erőlködő, kevésbé keresett, kevésbé tanácstalan színészi formálás esetén is csak cifra öltöztető-babák maradnának. Dunai Károly részeges Stephanója kibújhatna a béklyóból, ha nem ismételgetné agyon a jól meg-találtat. Karácsony Tamás mai színészi erejét messze meghaladja a szerelmes Ferdinand, talán ezért is téveszti össze a szédült kamaszt egy botcsinálta udvari bolonddal.

Fénytelen előadás lett *A vihar*. Nem a szó szoros értelmében, mert a fényei: azok erősek, metszők. A reflektorok nem mediterrán, de sivatagi napfényt bocsátanak a színre. Nem sütnek: odaégetnek. Jordán Tamás Prosperója végül kiül a közönség elé, s egy epilógnyit elbeszélget még velünk. Néz ránk, egy kicsit un minket. Érti *népét.* Mi is őt. Néztük, amit három órán át cselekedett, néztük, és egy kissé untuk.

Gondolni így is van mire. Shakespeare beleírta a darabba a Bermudákat: egy korabeli friss esemény nyomán a csoda szimbólumaként is. Mit jelent a mai publikumnak e szigetek neve? A Bermuda-háromszöget.

Ahol *majdnem minden* titokzatosan eltűnik.

William Shakespeare: A vihar (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Eörsi István. *Díszlet, jelmez:* Donáth Péter. *Szcenika:* Hernesz János. *Zene:* Hevesi András. *Rendezte:* Gazdag Gyula m. v.

Szereplők: Cserna Csaba, Kulka János, Jordán Tamás, Helyey László, Karácsony Tamás, Hunyadkürti György, Magyar Tivadar, Serf Egyed, Bezerédy Zoltán, Koltai Róbert, Dunai Károly, ifj. Somló Ferenc, Kisvárday Gyula, Kósa Béla, Réfi Csaba, Znamenák István, Varga Mária, Pogány Judit, Szabó Bea, Nagy Adrienne, Kiss Andrea.

P. MÜLLER PÉTER

Göcseji Hamlet

Ivo Brešan drámája Zalában

Egy város környéki faluban, Zalaszentlászlón mutatta be január 7-én a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház lvo Brešan *Paraszt Hamlet* címen ismert tragikomédiáját. A darab eredeti, terjengős címe úgy kezdődik, hogy *Hamlet-előadás Alsó-Mrdušán...* Ez a falunév egy olyan isten háta mögötti településre utal, mint például Nestroy *Kröhwinkelje,* amit a fordító Mucsára magyarított. Ily módon a bemutató „kitelepítése" a városból a produkció létrehozóinak arra a törekvésére utal, hogy igyekeztek meg-teremteni a darabban megjelenített falusi környezethez közel álló színpadi közeget. Ugyanez a törekvés nyilvánult meg abban a vállalkozásban, hogy a zalaszentlászlói premiert követően a produkciót közel két hónapon át zalai falvakban, állami gazdaságokban, termelő-szövetkezetekben játszották, többek között Bakon, Bagodon, Csesztregen, Eger-váron. Ez után a tucatnyi tájelőadás után került sor február 27-én a zalaegerszegi premierre.

A Hevesi Sándor Színháznak nem ez az első próbálkozása, hogy produkcióit abban a közegben mutassa be, ahol azok játszódnak. A tavalyi évadban ilyen volt Alekszandr Gelman *Prémium* című darabja, amelyet üzemi környezetben vittek színre. Ugyanakkor a *Paraszt*

Ham- turnéja a társulatnak azt az igyekezetét is példázza (amit eddig leginkább a „beavató színház" fémjelzett), hogy a színház próbálja kinevelni saját közönségét. A város jelenleg nézőszámban nem tudja eltartani az együttest, de közönséget nemcsak a diákság köréből lehet toborozni, hanem Zalaegerszeg vonzáskörzetéből is. Hiszen ahogy a zalaszentlászlói faluházban a premier közönsége részben a megyeszékhelyről, Zalaszentgrótról, Nagykanizsáról, Budapest-ről és Pécsről érkezett, ugyanígy megtörténhet az is, hogy a nézők a környék-ről utaznak be Zalaegerszegre egy-egy előadás kedvéért. Ma még, sajnos, nem ritka az az eset, hogy a premier másnapján már csak fél házzal megy egy produkció,

A Paraszt Hamlet az 1971-es zágrábi ősbemutató óta most került harmadszor magyarországi színpadra. 1979 nyarán a kaposvári társulat játszotta nálunk először Babarczy László rendezésében, Balatonbogláron - erről a SZÍNHÁZ az évi októberi száma számolt be -, majd 1980 októberében Szegeden mutatták be Ruszt József, Böhm György és Seregi Zoltán irányításával. Itt Brešan művét Tom Stoppard *Valami bűzlik Dániában* című darabjával párba állítva játszották - erről a SZÍNHÁZ 1981. februári száma tudósított. Ezen kívül a Magyar Televízió is műsorára tűzte a *Paraszt Hamletet:* a Gát György rendezte tévéváltozat 1982 februárjában került képernyőre. Az ősbemutató és az az évi belgrádi szín-házi fesztivál vitathatatlan sikere ellenére a dráma nemcsak nálunk, hanem Európa többi színpadán is csak mintegy nyolc-tíz éves késéssel jelent meg, akkor azonban egymást érték a bemutatók. Így a magyarországi premierrel egyidőben műsorra tűzték - többek között Hamburgban, Gdanskban, majd Bécsben és Szófiában is,

Brešan, akinek a *Paraszt Hamlet* volt az első bemutatott drámája, idén tölti be ötvenedik életévét. A darab megírása-kor még abban a gimnáziumban tanított a dalmáciai Šibenikben, amelybe egykor ő maga is járt. Az 1972-ben Sterija-díjat, és ugyanabban az évben, majd pedig 1979-ben Gavela-díjat hozó dráma után olyan színművek kerültek ki írói műhelyéből, mint a *Díszvacsora a temetkezési vállalatnál,* mely a SZÍNHÁZ 1982. októberi számának mellékleteként magyarul is megjelent, a *Régészeti feltárások Dilj falu határában, a Sátán a bölcsészkaron* vagy a tavalyi Sterija játékokon is szerepelt *Anera.* A drámákon kívül a szerző néhány filmforgatókönyvet is írt.

Első drámája a második világháború után egy eldugott jugoszláviai faluban játszódik, ahol a mezőgazdaság szocialista átszervezését követően a kultúra ügyét is napirendre tűzik. Egy falugyűlésen a vezetők (elsősorban a párttitkár, aki egyben a tsz-elnök) nyomására úgy döntenek, hogy csinálnak egy előadást, „amiben kifejeződik, mondjuk, a mi szocialista valóságunk, az, ami teszem azt, pozitív, és az, ami negatív". Az egyik parasztnak eszébe jut, hogy két éve Zágrábban látott egy színdarabot, valami Omlet *vagy* Amlet címűt. Miután elmeséli a mű tartalmát, a gyűlés - a tanító minden tiltakozása ellenére - úgy dönt, hogy ők ezt fogják előadni. Sőt, Bukara, a párttitkár példával jár elöl:

szerepet vállal a darabban, s ezt teszi Puljo, a Népfront-elnök, Macsak, a Szövetkezeti Bizottság elnöke és még mások is. Škunce tanító pedig megkapja a rendező feladatát.

Itt tart a gyűlés, amikor beront Jocó Škokity, egy falusi legény, és Bukarára támad: miért vitette el és záratta be az apját. Ez az a pont, ahol a komikum szála mellett megjelenik a tragikumé, hogy a továbbiakban a két szál többé-kevésbé összefonódva haladjon. Itt ismétli meg az élet azt, amit a bemutatandó dráma tartalmaz. Ettől kezdődően két történet halad egymással párhuzamosan: *a Hamlet* próbáinak története és az elő-adásban részt vevő személyek saját története. Azonban ez az utóbbi is mindig a próbákhoz kapcsolódóan van jelen: abban a teremben zajlik, ahol a drámát tanulják, és az életfolyamatból is csak azok a mozzanatok jelennek meg, amelyek hű vagy torzított formában, de a shakespeare-i problematikát ismétlik meg.

Brešan műve természetesen nem a Hamletről szól, nem valamiféle parafrázisa, művészi interpretációja a dán királyfi drámájának, hanem a negyvenes-ötvenes évek fordulójának (kultúr)politikájáról és hatalmi mechanizmusairól mond el humorba és iróniába foglalt gondolatokat. Dramaturgiájában bizonyos mértékig követi az Erzsébet-kori színdarabépítkezést, egyrészt a kettős vezetésű cselekménnyel, a „játék a játékban" technikájával, másrészt a drámafejlődés „shakespeare-i útjának" részbeni alkalmazásával, harmadrészt az öt felvonásra (itt öt képre) tagolt történéssel.

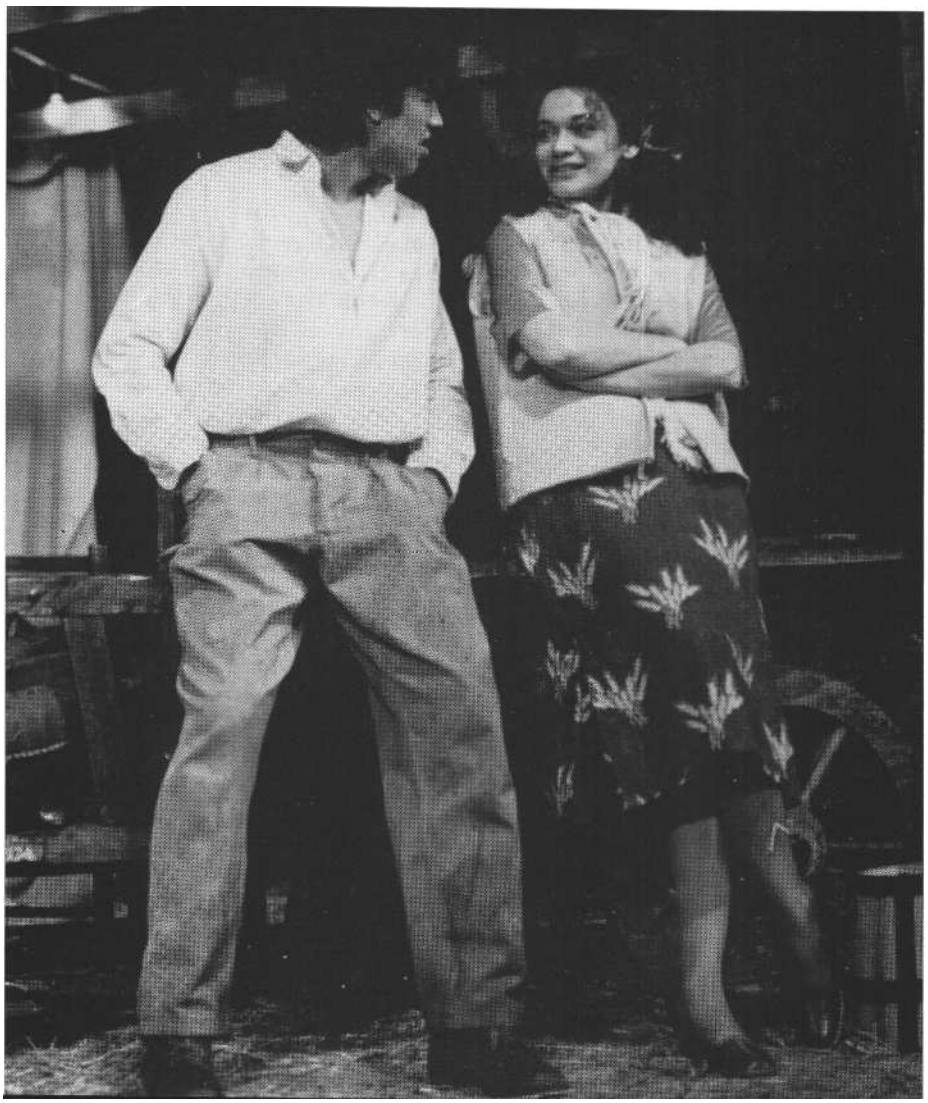
A külső és a belső cselekmény összekapcsolásának feladata és az az alapötletben gyökerező szükségszerűség, hogy itt *a Hamlet* próbáinak párhuzamosan kell haladniuk az Alsó-Mrdušai élettel, arra késztették a szerzőt, hogy a drámát két szinten is keretező és szervező eredeti művet radikálisan korlátozza, néhány szereplőre és néhány jelenetre redukálja. Így *a Hamlet* népes szereplőgárdájából csak hatan maradnak: a címszereplő (Jocó), Claudius (Bukara, a tsz-elnök párttitkár), Gertrud (Majkacsa, a kocsmárosné), Polonius (Puljo, a Népfront-elnök), Ophélia (Andja, aki a valóságban is a lánya) és Laertes (Macsak, a Szövetkezeti Bizottság elnöke). Brešan dramaturgiai leleménye Šimurina szerepeltetése (aki a mű kezdetén és végén elbeszél néhány *a Hamletből* elő nem adott jelenetet), valamint Škunce, a tanító fellépte-

tése, aki egyfelől ellenpont: a parasztok között az egyetlen tanult ember, aki tisztában van a vállalkozás ostobaságával, s aki rendezőként is mindvégig kívülálló marad, másfelől aki részben a hamleti magatartás jellemzőinek hordozója.

Az író kettébontja Hamlet alakját. Jocóban az eredeti alaphelyzetet átélő ifjút jeleníti meg: akinek apját törvénytelenül elítélték, akit a szerelme kiad az elnöknek stb. Ebben a legényben nem a tétlen, intellektuális kérdéseken gyötrődő fiú jelenik meg: ő állandóan konfrontálódik Bukarával (Claudiusszal), bizonyítékokat gyűjt, kikényszeríti Macsakból (Laertesből) a Bukarát terhelő vallomást. A hamleti magatartás, a szemlélődő, inkább a gondolati szférában ott-hon lévő ember képviselője viszont a tanító. Az ő szájába adja Brešan a II. fel-vonás végi „Most magam vagyok" kezdetű monológ részletét a második kép végén és a „Lenni vagy nem lenni"-monológ első sorait a negyedik kép lezárásakor.

A Shakespeare-nél egymásba fonódó családi és hatalmi kapcsolatokból Brešannál a hatalmi, politikai kötődések kerül-nek előtérbe - ami a történelmi közeg másságából adódó természetes módosulás. A magánéleti vonatkozásokból a következő mozzanatok maradnak csak meg: a Poloniust és Ophéliát játszók itt is apa és leánya, és a Hamletet alakító Jocó itt is szerelmes a lányba. De Claudius már nem testvére a fiú apjának, Gertrud sem rokon, csak egy özvegy kocsmárosné, és a Szövetkezeti Bizottság elnökeként „Laertes" sem rokona se Poloniusnak, se Ophéliának. Itt az egyszerre családi és hatalmi viszonyok helyébe a helyi politikai struktúra bemutatása kerül.

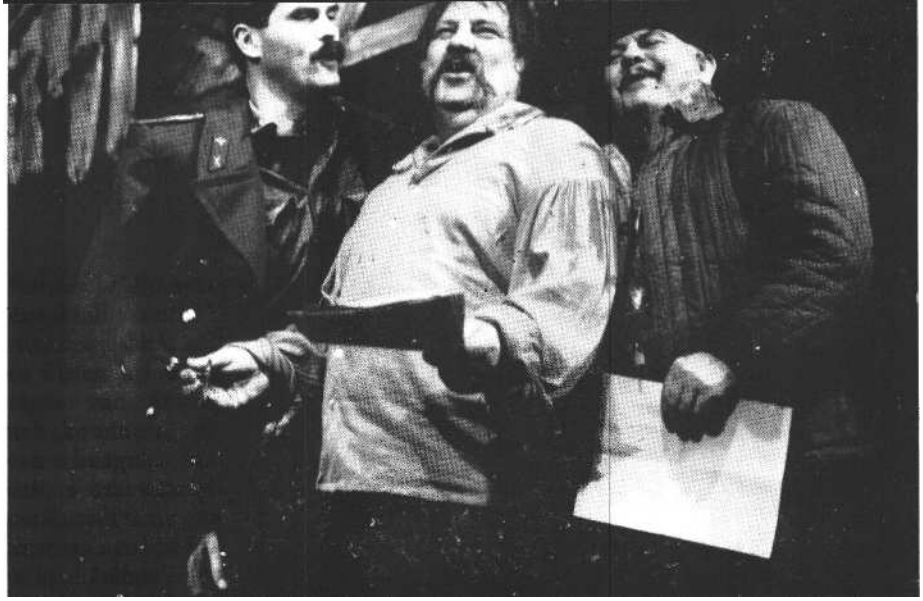
Ivo Brešan: Paraszt Hamlet (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Nemcsák Károly (Jocó) és Szoboszlai Éva (Andja)



Brešan a hamleti tragédia, a dán udvar Alsó-Mrdušára helyezésével megváltoztatja az arányokat: a monumentalitást felcseréli a kisszerűséggel, a kifinomult és árnyalt shakespeare-i problematikát a szocreál megidézésével. A mű folyamatában ugyanis nemcsak *a Hamlet* próbái zajlanak, hanem az eredeti darab átformálása, eltorzítása is. Kezdetben még csak kisebb átigazításokra szólítják fel a tanítót, de később a szereplők egyre inkább a maguk képére formálják és torzítják az eredeti művet. Ez a folyamat nem más, mint *a Hamlet* folklorizálódásának folyamata, a reneszánsz tragédia egyre inkább aktuálpolitikai, szocialista realista és egyben népi tartalmakkal töltődik fel. Škuncénak először csak a szöveg nehézsége miatt kell megváltoztatnia a párbeszédeket, amikor a párttitkár így fakad ki: „Menjen az anyjába, ő is meg aki tollat adott a kezibe!" Később azonban már tartalmi változtatásokat is követelnek a tanítótól. Ugyancsak Bukara mondja, hogy „Omlet a munkások és a parasztok képviselője kell hogy legyen!". Ezenkívül kell bele zene, ének-lés. Ophélia nem könyvvel a kezében jelenik meg egy helyütt, hanem majd gyapjút fon, és Hamlet nem kolostorba, hanem építőtáborba fogja küldeni. A híres „Egérfogó"-jelenetet pedig a tanító - immár önszántából és a néző számára nyilvánvaló dühödt iróniából - a dolgozó nép demonstrációjává változtatja át a diktátori monarchista rezsim ellen.

Eközben azonban egyre élesebbé válik a konfliktus Jocó és Bukara között, és a legény mindinkább leleplezi a tsz-elnök párttitkár visszaéléseit. De hiábavaló a próbák nyilvánossága, hiábavaló az apától a börtönből kijuttatott levél, és hiába a torkának szegezett kés hatására vallomást tevő Macsak, Bukara biztosan ül a helyén. Jocó nem ellenfél a számára. Az apát ötévi börtönre ítélik (ez is egy koncepciós per - kicsiben), és amikor a főpróbára megérkezik a hír, hogy az apa fölakasztotta magát, a fiú hiába keres támogatót a falu népe között, sorra elfordulnak tőle a szereplők: Puljo, Andja, Majkacsa és a tanító. Bukara természetesen azonnal manipulálja a halálhírt, kijelenti, hogy „ártatlan ember soha nem fogja magát felakasztani... ". Jocó elrohan, a párttitkár pedig jókedvet vezényel, nótázni és kólózni kezd, s lassan mindenki együtt ropja a táncot. A hirtelen beálló sötétben csak a tanító könyörög világosságért.

A Paraszt Hamletben mindvégig a



Pálfi Zoltán (Macsak), Borhy Gergely (Bukara) és Siménfalvy Lajos (Puljo) (Keleti Éva felvételei)

komikum áll előtérben. Néhány ellenpontozó, feszültséggel teli jelenet ellené-re az a pikantéria mulattatja a nézőt, hogy itt a *Hamlet* olyan közegbe került, ami fényévnyi távolságra van az eredeti műtől. A helyzetek komikuma mellett jelentős szerepe van a hangulatteremtés-ben a nyelvezetnek, a szabadszájú beszédnek, a szóhasználatban is megmutatkozó gondolati sematizmusnak, a folklór-hoz és az „alapok lerakásához" kapcsolódó metafora- és hasonlatkészletnek. Ez utóbbira példa az, amikor Šimurína a következőképpen jellemzi az általa látott előadás Ophéliáját: „Ha láttátok volna azt az Oméliját! A cicijei, elvtársak és elvtársnők, azok nem is cicik voltak, hanem két Krisztus vérével telt korsó. A feneke meg úgy gömbölyödött, mint a szövetkezeti traktor hátsó kereke." Vagy ilyenek azok a jelenetek, amelyek-ben rímekbe szedve deklamálják el a hamleti sorstragédia szocreál átiratát. Például az apa haláláról így szavai a fiú: „Saját öccse nyírta ki egy perc alatt, / Kupán csapta, halántéka beszakadt. / Mert a király, kurva anyját őneki, / Munkás népét gyűlöli és megveti. / Hej, te király, szakállad száz huzalát / Kitépi az élmunkás, hős brigád. / Élősdi a nép-nek zsírján nem leszel, / Pucér seggel a csalánba beesel."

A verseket fordító Eörsi István, aki Sády Erzsébettel a darabot is magyarította, remekül teremtett egységet ebben a nyelvi eklektikában, ami a népnyelvből, az argóból, a mozgalmi nyelvből meríti szókincsét és fordulatait. A fordítók úgy idézik meg az „ötvenes évek" beszédmódját, hogy egyúttal Alsó-Mrduša gondolati (és nyelvi) elmaradottsága, de a délszláv karakter szavakban is megnyilvánuló temperamentuma is érzékelhetővé válik. Ez azonban nem teszi a darabot nyelvében idegenné, sőt inkább ismerősnek tűnnek azok a mozgalmi fordulatok és azok a káromkodások, melyekkel Brešan ezt a világot jellemzi.

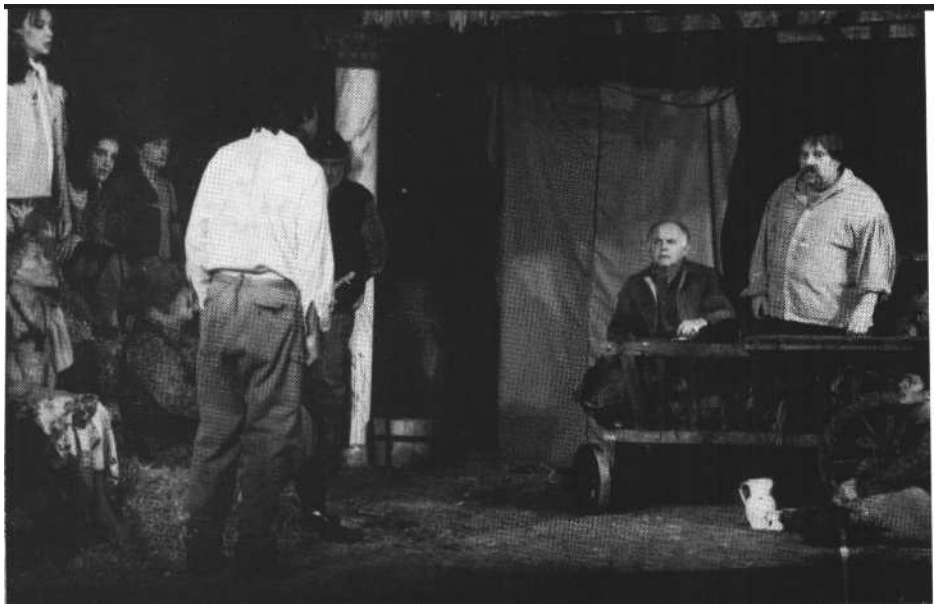
Az előadást Merő Béla rendezte. Á zalaszentlászlói premierhez képest a zalaegerszegi bemutató mintegy tizenöt percet rövidült, kettő és egynegyed órára. A rövidülés oka csak részben az, hogy a városi bemutatóból Merő elhagyta a dráma képeit összekötő, megafonon sugárzott rádióközvetítéseket. A döntőbb ok az, hogy ez alatt a közel két hónap alatt a produkció sokat érett, színészi játékban, tempóban összefogottabbá, pergőbbé vált. *Bár a* megafon itt is megszólal az első és a negyedik kép (azaz a két felvonás) kezdetén, és felhangzik az „Egy a jelszónk: a béke" kezdetű mozgalmi dal, a jelenetek között már nem szerepel ez az előadást inkább lefékező, mint színező eszköz. Már Szentlászlón is úgy tűnt, hogy a hangosbeszélő szerepeltetése funkciótlan, mert míg a rádió szól, a színtéren nem történik semmi.

A díszlet részleteiben is ugyanaz maradt. A játékot Szegő György egy inkább pajtára, mint kultúrteremre emlékeztető térbe helyezte. A bal oldalon egy szamár, a jobb oldalon egy marha feje néz be a terembe, melynek hátsó falán vászonra festve - egy nagy építkezés képe látható. A vászon tetején sarlók lógnak. A játéktér bal részét egy szalma-bálákból összerakott emelvény foglalja el - ennek tetején „trónol" majd a királyt és nejét játszó Bukara és Majkacsa, és ennek lépcsőzetesen kialakított oldalán helyezkednek el a mellékszereplők, a tömegjelenetek résztvevői. Jobb felől egy sátortetős kocsiszín, előtte egy apró kocsi (csacsifogat méretű), a szín „timpanonjának" csúcsán egy ötágú, világító vörös csillag. A csillagtól egy hat-hét színes lámpából álló füzér húzódik a színpad előterének bal felső sarkáig. A „timpanon" bal oldalon egy korinthoszi oszlopon áll, jobb felől egyszerű faoszlop tartja. A kis épület fából van, tetejét nád és szalma fedi. A díszletben az előadás folyamán annyi változás történik, hogy a második felvonástól az épület jobb felőli oszlopát egy játék traktorokból összeállított oszlop takarja el, mintha ezeken a zetorokon állna - felerészben - a szín.

Bajkó Anikó és Szegő György jelmezei egyfelől azt mutatják, hogy a háború még nem olyan régen ért véget, a hatalmi posztokon lévő emberek részben vagy egészben katonai öltözéket viselnek. Ez leginkább Macsak és Puljo esetében nyilvánvaló, de Bukara is egyenruhaszerű ruhadarabokat visel. Jocó a legegyszerűbben öltözött, csak nadrág és ing van rajta, míg a többi férfi szereplő kabátot, zubbonyt, ködmönt és kucsmát, sapkát is hord. A tanító a legízlésesebben öltözött, fekete posztókabátot és -nadrágot, valamint fehér inget visel. A nőkön tarka holmi, színesek és ízléstelenek. A szoknyák mintái csiricsárék, a ködmönök, mellények nem illenek a blúzok-hoz. De ez így pontos és így hiteles. Hiszen a próbákon megjelenő emberek mindig a munkából vagy a kocsmából --érkeznek, s oda, ugyebár, nem szokás kiöltözni. A jelmezeken egyetlen változás történt: a mellékszereplők öltözékére díszítésként rákerült azoknak a traktoroknak a rajza, amelyekből az új oszlop összeállt. Kis piros traktorok díszlenek ingeken, blúzokon.

A rendezésben - a rádióadás elhagyása mellett még néhány változtatás figyelhető meg. A január eleji előadáson a tanító még nem ivott, most viszont állandó kelléke egy kis lapos üveg, amely-re rendszeresen ráhúz. A kupakból felhajtott pálinka a feszültségoldás, a megalázó kompromisszumok elviselhetővé tételének színpadszerű eszközévé válik, és jól előkészíti és motivál ja azt a jelenetet, amelyben a tanító részegen szavalja el Hamlet „Lenni vagy nem lenni"-monológjának kezdetét (ezt az író rendeli igy). Erősebb hatású *az az* új mozzanat, hogy ugyanitt, a monológ és egyben a negyedik kép végén a kocsi-színbe bezuhan és ott himbálózik egy akasztott bábu. Amikor a parasztviselet-be öltöztetett bábu felbukkan, akkor történhet Jocó apjának öngyilkossága, és akkor hangzik el a hamleti kérdés. Ez az új mozzanat előre utal a végkifejlet felé. Zalaszentlászlón ez a megoldás nem szerepelt - bár ennek esetleg technikai okai is lehettek.

Hasznosnak bizonyult a szövegen az újabb bemutatóra végrehajtott néhány



Jelenet a **zalaegerszegi Paraszt Hamletből (MTI Fotó - Ilovszky Béla felv.)**

kisebb húzás, amelyek bizonyos ismétlődéseket vagy periferikus mozzanatokat tüntettek el. Így például a második bemutatón már nem hangzott el Šimurina szájából a *Hamletnek* az az első összefoglalása, amelyben körülbelül annyi hangzik el, hogy bejött egy csomó ember a színpadra, „aztán valami ugrálásba és üvöltözésbe kezdtek, és a végén összeverekedtek mind". Ez a zanza - bármennyire komikus is - az előadás újabb elmesélésének hitelét csökkenti, hiszen azt mutatja, hogy Simurina mindössze ennyire emlékszik a darabból. Ezután azonban mégis apró részletekig képes felidézni az előadást. Egy másik, rövidebb húzás ugyancsak Simurina szövegét érinti. Amikor a tanító ráosztja Horatio szerepét, ő ezt - Macsak és Puljo értelmezése nyomán - kurvációnak érti. Ez a pár szavas részlet elmaradt, ami inkább előnyére, mint hátrányára vált a jelenetnek.

Merő Béla rendezése az első változatban még erősebben hangsúlyozta a megidézett „forradalmi" korszakot, még gyakran szólalt meg az oszlop tetején a hangszóró, s még gyakran sugárzott lelkesítő dallamokat. Az első premieren emellett még nem került annyira zárójelbe a történet délszláv közege, mint a másodikon. A két előadást összevetve az alapvető változás - de helyesebb azt mondani: módosulás - iránya az, hogy egyfelől az előadásban megjelenő emberi magatartások, hatalmi és magánéleti viszonyok jelenbeli érvényessége és átélhetősége felerősödik, másfelől hogy lecsökken a más nép, másfajta kultúra hangsúlyozása, és a megjelenített történet hozzánk közelállóvá válik. Ez az időben és térben lezajló közel kerülés azonban nem jár aktualizálással, nem jelent direkt utalást vagy kikacsintást.

Ennek nem utolsósorban az az oka, hogy a két bemutató között a színészi játék nagymértékben megerősödött, az egyes szerepek kontúrjai élesebbekké, a megformált alakok tipikusabbakká váltak, és a színészi eszköztárban is az ár-nyalt megoldások kerültek előtérbe. Ez a fejlődés minden egyes alakításon megfigyelhető. Január elején még nemcsak a szerepek nem voltak készek, hanem - ahogy mondani szokták - nem is hozták igazán helyzetbe egymást az egyes jelenetek résztvevői. Utóbb azonban a szerepek és a helyzetek is kidolgozattabbakká váltak.

Borhy Gergely az elnök-párttitkár Bukara szerepében azt a helyi vezetőt (itt konkrétan is: kiskirályt) játssza el, aki egy kis demagógiával, helyezkedéssel, a népakaratnak a saját akaratával való azonosításával tartja kézben a szövetkezetet, a pártszervezetet és a falut. Borhy nem gonosszá, hanem életszerűvé teszi Bukarát. Tudja, hogy meddig mehet el, és ezért nem izgatja magát. Jocóval szemben azt a jól ismert vezetői magatartást képviseli, amelyik az igazságát kereső embert gyereknek vagy idiótának tekinti. Egyszer ránt pisztolyt, amikor Jocó megszúrja, de akkor is csak a levegőbe lő. Hiszen neki ez a fiú csak „nyúlszar".

A vezetőnek egy másik típusát képviseli Siménfalvy Lajos a Népfront-elnök Puljo alakjában. Neki már van lelkiismerete, vannak kétségei, de a hatalmat ő is a maga hasznára fordítja - ezért kell szövetkeznie Bukarával. Erélyes apa, de gyenge népfrontos. Pálfi Zoltán Macsak szerepében egy felkapaszkodott, ostoba bábot játszik, aki minden megnyilvánulásakor a titkár elvtársat lesi, jó-e, amit tesz vagy mond. Ő az a beszari káder, akit ha sarokba szorítanak, még az igazat is ki tudja mondani, de ezt azonnal visszavonja, amint a feljebb-valója megjelenik.

Nemcsák Károly játssza Jocót, erős, tiszta érzésekkel, őszinte indulatokkal. Az érlelődő bosszú, illetve leleplezés nála is kerülő utakon át érvényesül (mint Hamletnél), s a próbafolyamat során ő is érzékelteti a búskomorságot, a tehetetlenség és saját színpadi „majomkodása" fölötti önmegvetést. A tanító megformálója Nádházy Péter, aki a helyzetéből következő iróniára és öniróniára helyezi a hangsúlyt. Egzisztenciális kiszolgáltatottsága miatt hamar belemegy *a Hamlet* átírásába, s később már saját szórakozására torzítja parodisztikussá a szöveget. Az előadást kommentáló Šimurina Kerekes László játssza bájjal és derűvel, az alak naivitásának hangsúlyozásával.

A kevésbé hálás női szerepekben Szoboszlai Évát (Andja - Ophélia) és Falvay Klárát (Majkacsa - Gertrud) láthatjuk. Szoboszlai Éva a „de mit szólnak hozzá a szüleim" magatartására építi fel Andja alakját, Jocó elárulása és ennek lelepleződése után hitelesen érzékelteti a lányban bekövetkező lelki törést. Falvay Klára kocsmárosnéja finomabb és úrinősebb, mint a szerep sugallta közönséges teremtés, de ezzel csak színezi és szélesebbre tágítja az Alsó-Mrdušai jellemek skáláját. A mellék-szereplők sorában még említést érdemel György János, Bagó László és Baracsi Ferenc, akik a tömegjelenetekben formálnak meg egy-egy villanás erejéig néhány parasztot.

A zalaszentlászlói bemutatón a közönség még visszafogott volt, reagálásukból azt lehetett érezni, hogy az előadásból hiányzik az átütőerő. Külön érdekessége volt az első előadásnak, hogy egy néző provokációnak tekintette a játékot, azt hitte, szemináriumra küldték, és az első rész végigszitkozódása után távozott. Á zalaegerszegi közönség már egy érett, kipróbált produkcióval találkozott, és ennek megfelelően is reagált. Számos színészi megoldás és színpadi helyzet nyomán hullámzott végig a nézőtéren a nevetés, vagy dermedt mozdulatlanná a publikum. A színészek nagy kedvvel és tehetséggel játszottak, s az előadás tempója és feszültsége mindvégig intenzív maradt.

Ivo Brešan: Paraszt Hamlet (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Fordította: Sády Erzsébet és Eörsi István. *A verseket fordította:* Eörsi István. *Díszlet:* Szegő György m. v. *Jelmez:* Bajkó Anikó és Szegő György m. v. *Zene:* Hevesi András m. v. *Rendező:* Merő Béla.

Szereplők: Borhy Gergely, Siménfalvy Lajos, Szoboszlai Éva, Falvay Klára, Pálfi Zoltán, Nemcsák Károly, Nádházy Péter, Kerekes László, Bagó László, Baracsi Ferenc, György János, Tóth István, Kardos Endre, Orbán Hota Sándor, Rákosi Éva, Végh Attila és a színház stúdiósai.

N. I.

Mozgásszínházi találkozó

Soha nem voltak elkényeztetve a magyar színházbarátok, de az utóbbi években még a kevésnél is kevesebb alkalmuk adódott arra, hogy külföldi színházi együttesek vendégjátékát láthassák. Eb-ben az ínséges helyzetben szinte az egyet-len színház, amely több-kevesebb rend-szerességgel különböző amatőr és hivatásos külföldi együtteseknek helyet tud adni, az a Szkéné Színház. S nem akár-milyen együtteseknek! Számos olyan híres társulat előadásait ismerhettük meg e színház jóvoltából, mint a svéd Schachrazad, a prágai Cvoci, a brnói Divadlo na Provazku együtteseket, no meg a mozgásszínházak nemzetközi találkozó-inak résztvevőiéit.

$19^{8}5$ őszén már a negyedik találkozót szervezte a Szkéné, ezúttal a MTA - Soros Alapítvány hathatós támogatásával. Ez alkalommal csak külföldi együttesek vettek részt a találkozón. Tizenegy társulat - egy-egy norvég, japán, perui, illetve két-két osztrák, olasz, dán és lengyel - tizenöt produkcióját láthatta az érdeklődő közönség a Budapesti Műszaki Egyetem öt helyszínén. Pontos, jó szervezés, az előbbi találkozókhoz képest nyugodtabb légkör és változatlanul nagy érdeklődés jellemezte a hat-napos eseménysorozatot. S változatlanul és érthetetlenül gyér érdeklődést tanúsított ezúttal is a színházi szakma.

Pedig az előadások tartalmilag és formailag, tematikailag és stilárisan igen változatosak voltak. No meg színvonalukban is!

Szólók

Az előadások egy része egyéni produkció volt. Az Olaszországból érkezett Ileana Citaristi *Orissa táncai* címmel a klasszikus indiai táncművészet megismertetésére vállalkozott. Nem sok sikerrel. A táncosnő az indiai klasszikus táncművészet roppant árnyalt és gazdag kifejezés-eszköztárából elsajátított néhány elemet, s ezek variációjával igyekezett azt a látszatot kelteni, hogy ő autentikus indiai művész. Ám nem csak a technikai felkészültségbeli hiányosságok miatt értékelhetetlen a produkciója, hanem mindenekelőtt azért, mert kínos attrakciójából teljesen hiányzott a táncok lényege, tartalma, belső szépsége. Meghívása nagy tévedésnek, előadása a találkozó egyik fiaskójának bizonyult.

Az osztrák Walter Bartussek egyszemélyes *Plasztik* című produkciója technikailag jól kivitelezett, ám gondolatilag nem túl eredeti előadás volt. A klasszikus és modern pantomimművészet elemeiből kialakított mozgásnyelv, vala-mint a játékost körülvevő akusztikus és tárgyi környezet együttesen határozta meg az előadást, amely az embernek az őt bekerítő műanyag világgal való küzdelmét ábrázolja sok jó megfigyeléssel és humorral. A kitűnő ötletek ellenére az előadás részint didaktikusan leegyszerűsített gondolatvilágúnak, részint túl hosszadalmasnak hatott.

Lényegét tekintve szintén egyszemélyes előadásnak tekinthettük Emi Hatano japán táncegyüttesének műsorát, mivel a tételek abszolút főszereplője az együttes vezetője volt, két társa csupán segítette Emi Hatanót. *A Töredék, a Tisztelet a kőnek* és *A daru* című kompozicióknak a zenéje csodálatos szép, természet-közeliséget sugalló konkrét muzsika (zeneszerző: Katsutoshi Nagasava). A rafináltan egyszerű fényben a táncosnő szinte tárgyként, mozdulatlanul kuporgott, vagy valószínűtlenül lassú mozdulatokkal éledt fel, vette birtokba saját testét, vagy bő fehér ruhájában szinte testetlenül lebegett, szállt, repült. Emi Hatano apró, mívesen kidolgozott, visszafogott mozdulatai és sodró tánca egyaránt hallatlanul mély érzelmeket tudott kifejezni. A konkrét cselekmény hiánya, a zene és a tánc lassú kibontakozása némiképp fárasztóvá teszi az európai néző számára a produkciót, de aki hagyta magára hatni az előadást, annak rövid idő után kivételes élményben volt része.

Szöveg - tánc - látvány

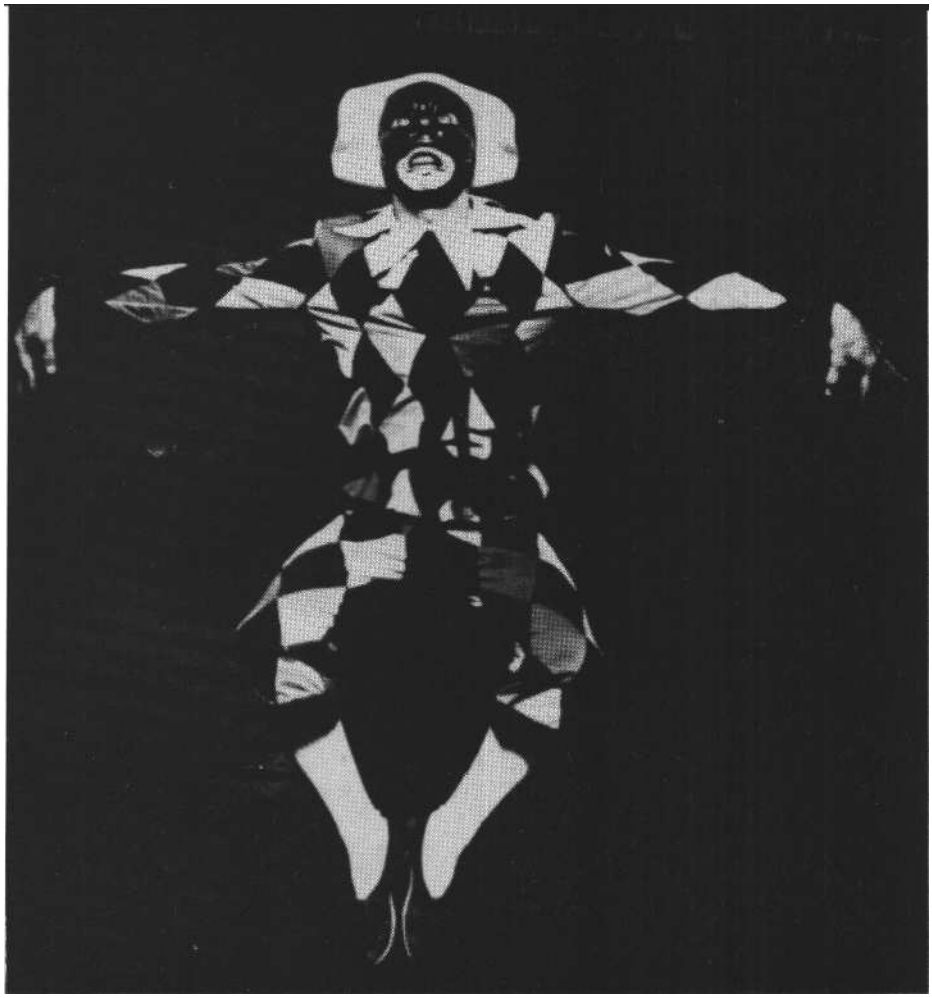
A norvég Grenland Friteater két produkciója közül egyet láttam, *a Láz* címűt. Az együttes már tíz éve színházi laboratoriumként dolgozik, számos országban turnézott, színészképző szemináriumokat tart. A látott előadás viszont élvez-hetetlennek tűnt. A csaknem teljesen sötét színpadon a christianai bohémek nevű művésztársaság tagjai - többek között Edvard Münch festő és Hans Jaeger író - közötti kapcsolatok elevenednek meg - kizárólag dialógusokban. A színészek fotelekben üldögélnek, felállnak, átülnek egy asztalhoz, és beszélnek a norvégül nem tudók -- tehát a budapesti közönség - gyönyörűségére. Nem csoda, ha az előadás végére alig maradt valaki a teremben.

Peruból érkezett a Cuatrotablas nevű együttes, amely fennállása majd másfél évtizede alatt a dél-amerikai ország egyik jelentős társulatává vált. Nem hagyományos színházi előadásokat hoznak létre, működésükre számos európai és amerikai avantgarde színház hatott. Mivel Peruban nemcsak a lakosság nagy része, de a művészek is igen súlyos meg-élhetési gondokkal küzdenek, a társulat nem arra vár, hogy a nézők menjenek a színházba, hanem maga keresi meg azokat a helyeket, ahol találkozhatnak a közönségükkel. Az agitatív színház egy fajtáját képviselik, erre utalt a bemutatott előadásuk is, melynek címe: *Ez nem Broadway.* A jelenetek primitív sztorija, a rikító jelmezek, a csupán túlzó méretük-kel komikusnak hatni akaró kellékek, a harsány, nemegyszer közönséges játékmód miatt az előadás - legalábbis számomra - nagy csalódás volt.

A dán Teatervaerkstadet den Blá Hest Kafka-adaptációja szintén csalódást okozott. *Az Amerika* című regény zanzásitott előadása sem Kafka világát, sem az írott mű alapján a csoport által kialakított saját víziót nem volt képes megjeleníteni. Az előadás leginkább a regény anyagával való küzdelmet fejezte ki, távolról emlékeztetve az Utcaszínház néhány évvel ezelőtti hasonló vállalkozására, amikor a regény utolsó fejezetét dolgozták fel. A színészek több szerepet játszottak, az üres térben ugyan-azokkal a tárgyakkal újra és újra létre kellett hozniuk az egyes epizódok szín-helyét, a történet szinte elveszett az állandó ténykedés, pakolás, átöltözés közben. Hogy a férfi főszerepet miért nő játszotta, nem tudtam megfejteni!

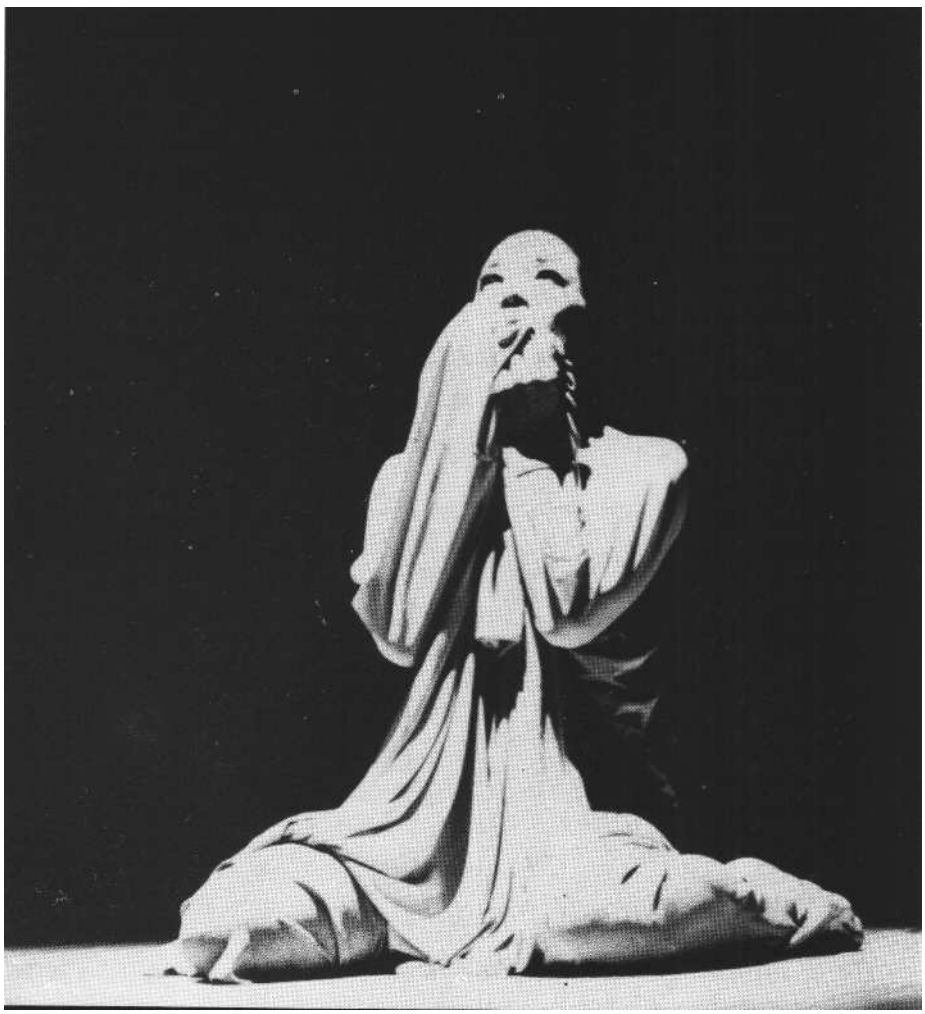
Vakság volt a címe az osztrák Vorgange Bewegunstheater előadásának. Az együttes olyan táncszínházi stílusban dolgozik, amelyben a modern tánc különböző válfajainak és a sportgimnasztikának az elemei keverednek. A produkció egy közösségben kialakuló kapcsolatok természetéről szól. A több tételes műből sugárzik a csoport közösségi ereje, a mozgásformák tetszetősek, dinamikusak, ugyanakkor a kompoziciók helyenként unalomig ismétlődők - ezáltal szájbarágókká válnak -, máskor pedig csak közhelytartalmakat fejeznek ki.

Egészen különös világot teremtett a



Arlecchino a Carrara család commedia dell'arte előadásában

Emi Hatano a japán táncszínház előadásának főszereplője



Scena Plastyczna Teatru KUL *Herbárium* című előadása (művészeti vezető és rendező: Leszek Madzik), amely rend-kívül szuggesztív látványszínházi produkció, s amelyben nem hangzik el egyetlen szó sem, és hagyományos értelemben vett történet sem tapintható ki benne. Egy hosszú és keskeny terem egyik végében szorongott a közönség. A sötét tér átellenes végében megjelenik egy valószínűtlenül magas, imbolygó alak, amely igen lassan felénk indul. Különleges fényeffektusokkal világítják meg az alakot, miközben sejtelmes, majd egyre erősebb és fenyegetőbb zenei kíséret hallatszik. Mindig csak az alak van megvilágítva, előtte és mögötte sötét van. Ahogy halad előre, hol jobbról, hol balról amorf alakzatok szakadnak le a falról, s amikor már egészen elénk ér a misztikus figura, az eddig a földön kuporgó lények mintha áldozatot mutatná-nak be neki. De hirtelen óriási robajjal minden összeomlik, és a sötétben minden eltűnik, s ott marad a kivilágosodó és lepusztult térben az akusztikus és látványhatások bűvöletében, kissé fejbe kólintottan és tanácstalanul a néző.

Hagyomány és tagadás

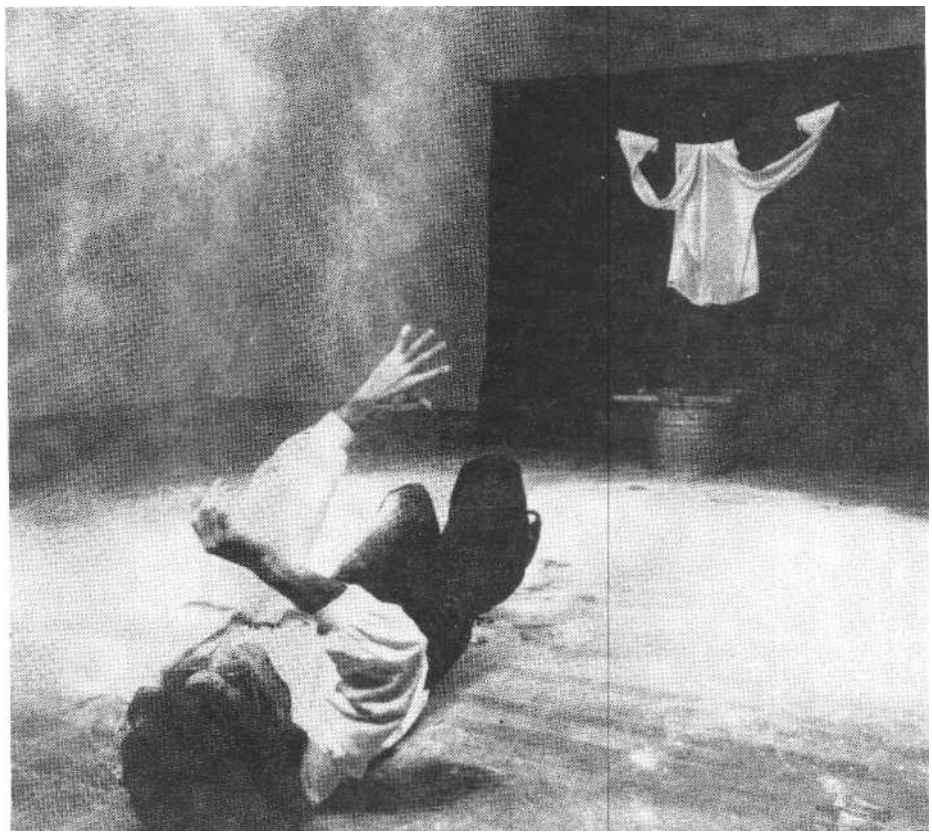
Különleges élménnyel ajándékozta meg a közönségét a Coop. Piccionaia i Carrara *Vidéki ház friss lombok között* című előadása. A vicenzai társulat vezetője és vezető színésze Tomasso Carrara egy olyan színészdinasztia tagja, amely több mint háromszázötven éve, tíz generáción át megszakítás nélkül őrzi a commedia dell arte hagyományait. Apáról fiúra szállt az ősi színjátszómesterség, s ha-gyományozódtak a szereptípusok íratlan szabályai. Amikor tehát az Ottavio és Olivette szerelmét akadályozó Pantalone és Capitano mesterkedéseit, a szerelmesek ügyét segítő, az öregek orra alá borsot törő, de a maga hasznát sem megvető Arlecchino csínytevéseit nézzük, egy sokat emlegetett, idézett, használt és kiforgatott műfaj őseredeti meg-nyilvánulásairól kapunk fogalmat. Mint-ha megelevenedne a múlt. Autentikus-nak tűnő színészi megoldásokat látunk, a mesterség tökéletes és fölényes birtoklását, a kötött és rögtönzött játék pillanatonként változó egyensúlyát figyelhetjük meg, ugyanakkor arra kell rádöbbennünk, hogy az előadás egésze egyre érdektelenebb, hatása távolról sem olyan erős, mint egy kevésbé hitelesnek ható commedia dell'arte-szerű előadásé, mondjuk a Divadlo na Provazku híres

Commedia dell'arte című előadásáé. Vitathatatlanul lenyűgözők és magával ragadók a közjátékok rögtönzései, az, ahogy így-egy ötlet sikerét érzékelve a színészek újra és újra feldolgozzák az ötlet magját képező játékcsírát, ugyanannak a mozdulatnak újabb és újabb variációját dolgozzák ki, ám maga a történet megelevenítése távolról sem éri el a közjátékok intenzitását. Mégis, ha valamit, ezt az előadást minél több hivatásos és amatőr szinházi szakembernek kellett volna szakmai gyakorlatként megnéznie!

Egészen másfajta színház a krakkói Teatr STU, amely fennállásának húsz éve alatt mindig a lengyel avantgarde színházi mozgalom élén állt. Nem repertoárrendszerben működő színház a STU, inkább laboratóriumi, stúdiómunkán alapszik a tevékenysége. Főleg utcán játszik, sajátos performance-okat hoz létre, work shopokat tart. A most játszott *Make up* című produkciójukat Henryk Jachimowski írta, és az együttes alapítója, Krzysztof Jasiński rendezte. A darabot csak nők játsszák. Az elő-adásnak nincs lineárisan követhető cselekménye, az egyes szituációk úgy nőnek egymásba, hogy a szereplők egyéni és közös gondjai, fájdalmai, a nők férfiaktól függő életének minden keserve, ám a férfiak nélküli világ elviselhetetlensége is feltárul. Egy óriási szekrényszerű alkotmány áll a tér közepén, amelyet két oldalról induló, félköríves emelkedő rámpa vesz körül. lnvenciózus és atmoszféra-teremtő zene közben kinyílik a szekrény, amelynek fiókjaiban, rekeszeiben lát-hatók a darab szereplői. Az előadás során ki-ki előkerül vackából, éli a maga kis-szerű vágyakkal, örömökkel, ellenkezésekkel teli életét, civakodnak, álmokat szőnek, megpróbálnak a maguk lábán megállni, hiszen a zenei-akusztikus információkból következtetve egyedül maradtak, a férfiak fontos dolgokkal vannak elfoglalva, például háborúznak. A nők élvezik is az egyedüllétet, meg szenved-nek is tőle. Igyekeznek egy női társadalmat kialakítani, de minden erőfeszítésük kudarcba, anarchiába fúl. Hiába indul-nak a rámpán felfelé, a túloldalon vissza kell térniük, nincs kitörési lehetőség életük megszabott rendjéből, de a fele-más berendezkedésű életük sem igazi élet. Rendkívül szuggesztív, ugyanakkor igen lehangoló előadás *a Make up.* A különös szürreális játékban a kitűnő színész-nők színészi-emberi jelenléte hallatlanul erőteljes. A bravúros játéktér, az egyéniségeket, azok életét jellemző tárgyi világ

Jelenet a **krakkói STU Make** up című előadásából

Caeser Brie a Házasság Istennel című előadásban (Odin Teatret)



a színészi játékot kiegészítő, azzal egyenrangúan fontos hatáseleme az előadás-nak.

Odin Teatret

A találkozó kétségtelenül legnagyobb várakozással kísért eseményei a világhírű Nordisk Teaterlaboratorium, a dániai Holstebrów-ban működő Odin Teatret előadásai voltak. Magáról a színházról, illetve a Dosztojevszkij ihlette *Apám háza* című előadásukról a SZÍNHÁZ 1974. 2. számában, míg a Szkénében is látott *Oxyrhincus evangéliuma* című produkciójukról az 1985. 12. számunkban írtunk.

Az említett beszámolókból, de a találkozó közönségének reakcióiból is kitűnik, hogy az Odin Színház előadásai-nak befogadása nem könnyű szellemi munkát követel. Ugyanis a színház részben Grotowski színészképző metódusa alapján, részben a Grotowskit is inspiráló keleti színházi hagyományokra és jelenleg is élő gyakorlatra építve sajátos színészi technikát, eszközrend-szert dolgozott ki. A hangképzéstől a gesztusokon át a mozgássorokig egységes jelrendszer alakult ki, amelynek ismerete nemcsak a színész számára kötelező, hanem a néző számára is ajánlatos. Ha ugyanis a jelek nem ugyanazt jelen-tik a színész és a néző számára, akkor kommunikációs nehézségek támadnak, azaz érthetetlenné válik a közönség számára az előadás, illetve csak érzéki szinten tudja azt befogadni. Ha valaki többször nézi meg ugyanazt az előadást, illetve több Odin-előadást látott, akkor kezdi megismerni a jelbeszéd elemeit, s ezáltal egyre közelebb kerülhet a szín-házi műalkotás lényegéhez.

A műsorkialakítás szeszélye folytán az utolsó estére került az a szakmai bemutató, amelyet az együttes egyik vezető művésze, alapító tagja, Iben Nagel Rasmussen tartott, így ez a darabok megértéséhez csak utólagos segítséget jelenthetett azoknak a nézőknek, akik az Odin Színház valamelyik előadását látták. A színésznő bemutatta a hangképzési gyakorlataikat, azok célját, megmagyarázta, mit miért tesz, mit akar és tud kifejez-ni azzal, ha így vagy úgy torzítja el természetes hangját. Ugyanezt bemutatta az arcjáték, a kéz, a láb és a testtartás változásaival, a mozdulatok egybefűzésével kapcsolatban is. Kiderült, hogy bizonyos gesztusok vagy mozdulatsorok nemcsak esztétikai értelemben értékelhetők, hanem szigorúan megszabott érzel-

Nyizsinszkij szerepében: Caesar Brie (Odin Teatret)

mi-gondolati tartalmuk is van, s ezeket a tudatosan használt elemeket úgy lehet használni, mint a beszéd elemeit. Természetesen nem mechanikusan, hiszen minden szituáció megszabja, kikényszeríti azokat a fizikai-testi állapotváltozásokat, amelyek leginkább fejezik ki a szituációk lényegét. A figurát, annak megnyilvánulásait a színész nem a lélektani realizmus alapján közelíti meg, hanem a különböző lelkiállapotokat, érzelmeket, indulatokat kidolgozott színészi technikával hozza létre. Ilyenkor nem a mintha-effektus hat, tehát a színész nem úgy csinál, mintha szomorú vagy vidám lenne, hanem olyan gesztussorokat mutat be, amelyek a nézőben létre-hozzák annak képzetét, hogy a színész által megteremtett, magához hasonlított figura szomorú vagy vidám. Azaz mindenekelőtt a nézőben jönnek létre a kívánt érzelmi hatások, de úgy, hogy a színészhez hasonlóan ő is egyszerre lesz átélője és szemlélője az adott szituáció-nak. Ez rendkívül bonyolult színészi-nézői aktivitáskapcsolatot tételez fel és kíván, és sokan vannak, akik nem elég nyitottak ehhez, vagy eleve elutasítják az ehhez szükséges erőfeszítést. Ezért az együttes közönsége mindig nagyon megosztott. Azt azonban nemigen szokták megkérdőjelezni, hogy a színház előadásai hallatlanul szuggesztívek, erőteljesek, hatásosak.

A találkozón az *Oxyrhincus evangéliuma* című előadás mellett - amelyről, mint említettem, a SZÍNHÁZ 1985. 12. számában Koltai Tamás érzékletesen és lényeglátón számolt be - *a Házasság Istennel, avagy a lehetetlen szerelem* című kétszemélyes darabot mutatták be. A dráma szereplői: Vaclav Nyizsinszkij, a zseniális orosz táncos, akit a századelőn a tánc istenének tekintettek, s aki tízévi dicsőséges pályafutás után elborult elmével - magát hol istennek, hol isten jegyesének tartva - élt még harminchárom évet, és a magyar Pulszky Romola, aki egyként volt társa Nyizsinszkijnek a dicsőség és a meghasonlás éveiben. A dráma annak példázata, hogy „ez a két ember a fizikai és lelki szenvedések, egy gyermekgyilkossági kísérlet, a szegénység és a háború ellenére, hogyan tudta oltalmazni és életben tartani ezt a lehetetlen, ám megtartó szerelmet" - írja Eugenio Barba, a színház alapítója, vezetője és az előadás rendezője a darab szövegkönyvéhez írt bevezetőjében. A nyolctételes műben a két színész - lben Nagel Rasmussen és Caesar Brie - négy szerepet játszik, Nyizsinszkijét, Nyizsinszkij lelké-ét, Romoláét és az istenét - felváltva. Az egyedüllét, az egymásra találás, a kétségek, az egymásra utaltság, a reális és transzcendens lét ábrázolásának megannyi gyönyörű és megrázó pillanata tette rendkívüli és egyedülálló előadássá s az *Oxyrhincus evangéliumával* együtt a találkozó legemlékezetesebb és a legtöbb tanulsággal járó eseményévé *a Házasság Istennel t.*

Ha egy színházi találkozón egyetlen olyan kiemelkedő együttes látható csak, mint az Odin Színház, már érdemes megrendezni a fesztivált. Ám ha e színház három bemutatkozásához hozzászámítjuk az olasz commedia dell'arte-előadást vagy a két lengyel produkciót, a japán táncszínház bemutatkozását, akkor sikeresnek tekinthetjük a mozgásszínházak negyedik nemzetközi találkozóját. S reméljük, hogy a program sokszínűségét megtartva, ám esetleg bizonyos stiláris vagy tematikai tendenciákat kiemelő, még szigorúbb, értékorientáltabb előzetes válogatású találkozóval folytatódik e fesztiválok sora.

REGŐS JÁNOS

Érzelmekre ható színház

Beszélgetés Eugenio Barbával az Odin Teatret rendezőjével

A negyedik nemzetközi mozgásszínházi találkozó legnagyobb érdeklődéssel várt s a legnagyobb sikert aratott együttese a dániai Odin Teatret volt. A műegyetemi rendezvényen bemutatott két elő-adásuk *Oxyrhincus evangéliuma* és *Házasság Istennel* - mellett az együttes vezető színésznője, lben Nagel Rasmussen szakmai bemutatót tartott, illetve az együttes vezetője, Eugenio Barba több órás műhelybeszélgetésen vett részt, majd egy hosszú videointerjút adott. Ennek rövidített változata olvasható az alábbiakban.

- Az Oxyrhincus evangéliuma *elő-adás alatt úgy éreztem magam, mintha egy speciális kalitka előtt ülnék, amelynek falai csak félig áttetszők. Nem láttam be tisztán ebbe a kalitkába. Úgy éreztem, hogy nem alakul ki közös élmény a színészek és köztem. Olybá tűnt, hogy egy organikus lény működési mechanizmusát figyelem, egy igen-igen tökéletes struktúrát, ami azonban még-sem kel életre. Együtt vagyunk egy közös térbe bezárva a színészekkel, de a mi saját életünk csak néhány ritka pillanatban találkozik az övékével. Az okát nem tudom. Lehet, hogy csak azért történik ez így, mert nem látom jól az arcukat. Tudom, hogy kitűnő színészei vannak, és szeretném látni az arcukat is, de kevés a fény, és nem tudok mást felfedezni, mint a tökéletesen kidolgozott mozdulataikat.*

Ez az egyik problémám. A másik az, amit Richard Schechner, a performance-műfaj kidolgozója és teoretikusa is felvet, és úgy fejez ki: az előadásnak éreztetnie kell mindvégig azt, hogy sebezhető. Ennek kapcsán beszél a szelektív figyelemkihagyásról - ami például lehetőséget ad a nézőnek arra, hogy egy-egy pillanatra kikapcsoljon - meg arról, hogy minden előadás kockázattal teli vállalkozás, minden pillanatban érezhető, hogy vala-mi váratlan dolog történhet. Én viszont úgy éreztem, hogy ez az előadás egy olyan struktúrába zárkózik be, amely nagyon jól meg-csinált, nagyon biztonságos. Nincsenek hézagok az előadásban.

- A színház valami nagyon tiszta dolog a számomra. A színház helyzet - térben és időben. Ez a helyzet különbözik a mindennapi életbeliektől. A színházban beszélni annyit tesz, mint megtagadni a realitást. Ez így van akkor is, ha az irodalomra gondolunk, a szimbólumok-ra, ilyenkor sem valós dolgokról be-szélünk. A színház fikció. Ez eltávolít engem attól a fajta tájékozódástól, ami manapság igen sok embernél felfedezhető; a rituálék felé fordulástól.

A rituálénak számomra nagyon sok látványos eleme, számos színházi vonatkozása van. Igen, a rituálé létezik, van, mert látható, teátrális struktúra, mert a láthatatlan is jelen van benne egy hit víziójaként, világlátomásként, a természetfelettihez való viszonyban stb. De abban a pillanatban, amikor valaki nem osztozik abban, amit a rituálé jelent, akkor az csak egy kagylóhéj lesz a számára, ami többé-kevésbé érdekes, de valójában igen távol van tőle. Természetesen egy másik aspektusból érdekelhet minket a rituálé. Abból, hogy lehetséges-e egyáltalán a mi civilizációnkban a rituálé. Lehetséges-e olyan szituációt teremteni, ami ekvivalense annak, ami hajdan a rituálé volt. Egy olyan pillanatot, amelyben az egyén, illetve a közösség spiritualitása kifejezhető.

- *Tudom, hogy hosszú ideig dolgoztak Latin-Amerikában, indiánok között is. Az egyik volt színésze, Tom Fjordefalk mutatott nekem egy könyvet erről a munkáról ...*

-- Igen. Utaztam és tanulmányoztam az antropológiát. Foglalkoztam vallástörténettel. Es mind a mai napig elmegyek úgynevezett rituálékat nézni. Talán furcsa, de ezek igen kis hatást gyakorolnak színházi gondolkodásmódomra, szakmai fejlődésemre. Ha valami lenyűgöző számomra abban, ami a rítusban megjelenik, akkor az az, hogy én mindig elragadtatva állok ott, ahol valami egységgel találom magam szembe. Azokban a rí-tusokban, amelyekben ténylegesen hisz-nek, ezt a fajta egységet találom meg. De ehhez nem kell az indiánok közé mennem, elég, ha egy templomba térek be, ahol érződik az ott lévő embereken, hogy nekik a mise vagy a szertartás nagyon fontos aktus. Ilyenkor mindig egy nagyon sajátos, egyszerre individuális és kollektív energiaminőség van jelen az emberekben, s ez engem lenyűgöz. Az energiaminőség hat rám, és nem a látvány. Ez nagyon személyes dolog, és nem szakmai.

De visszakanyarodnék az *Oxyrhincushoz,* mert a probléma, amit felvetett, központi jelentőségű. Amikor el-kezdtünk dolgozni, a kritikusok, akik írtak rólunk, azt mondták: amit csi náltok, azt az emberek nem fogják megérteni, a színháznak nem ilyennek kell lennie. Attól, amit ön most látott, egy huszonegy évvel ezelőtti előadásunk igencsak eltért. Abban az időben az ilyen típusú színház nem volt mindennapos, még Grotowskit sem nagyon ismerték akkor Európában, a Livinget sem. Már a legelső produkciónk kiváltotta ezt a fajta reakciót: az emberek nem fogják érteni; nincs történet, úgy érezzük magunkat, mintha az egész dióhéjban lenne; amit látunk, az nagyon jó, a színészek tökéletesek, a technika igen ügyes, de nem közöl semmit, nem érint meg. igy írt sok kritikus az első előadásunkról, és azóta is a többi produkciónkról.

Nos, én nem azért csinálok *ilyen* színházat, mert ilyet akarok csinálni, hanem azért, mert csak ezt a fajta színházat vagyok képes csinálni. Vannak rendezők, akik egy másfajta színházban nagyon jók, de az általam képviselt színház idegen tőlük. Mindannyian csak azt tudjuk csinálni, amihez értünk. Én így csinálok színházat. Ugyanakkor nagyszerű az, amikor a nézők odajönnek hozzám, és azt mondják, hogy érzelmileg nagyon megérintette őket az előadásunk, és sok néző kétszer-háromszor is megnézi ugyan-azt a produkciót.

Egyfelől tehát ott vannak a kritikusok, akik azt mondják, az elképzelés nagyon szép, de olyan, mint egy akvárium, nem érint meg, kívül maradok. Másfelől viszont ott vannak azok, akik épp az ellenkezőjét mondják: érzelmileg hatalmas élményt nyújtott az előadás, még akkor is, ha nem tudom megmondani, hogy miért. Később, 1968-69-ben ez a dualitás egészen szélsőségessé vált. Ekkortájt hódított tért a politikai szín-ház, számos színházi csoport politizálódott, agitatívvá vált. Támadás indult ellenünk, mert amit csináltunk, az nem volt olyan nyilvánvalóan politikus, mint a hozzánk hasonló színházi csoportok produkciói, nem az akkor általános, pontosan körvonalazott ideológiát sugallta.

S ekkor történt valami, ami teljesen átalakította művészi attitűdömet, 1972-ben befejeztünk egy produkciót Dosztojevszkij életéről, a címe *Apám háza.* (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1974. 10. számában olvasható elemzés.) Ez is - akár *az Oxyrhincus* - szegmentumokra épült, s a szálak párhuzamosan futottak egymás mellett, így mindvégig egyfajta kontextus került a nézők elé, amelyből bizonyos módon meríteniük kellett.

Jelenet az Odin Teatret az Oxyrhincus evangéliuma című előadásából

Amint befejeztem az *Apám házát*, tudtam, hogy az előadás dramaturgiai felépítésének egészen új módja jött létre. Mi ez? Miért veszíti el a néző a fonalat mondjuk az *Oxyrhincus* esetében? Mert látszólag nem kapja meg a szükséges konkrétumokat, azt, hogy például ki ki ellen van. Az egyik pillanatban azt érzi: ezek és ezek a rosszak, de ők nem úgy viselkednek, mint a rosszak, sohasem dühösködnek, úriember módjára viselkednek - látszólag. És ott vannak a jók, akiknek a viselkedése látszólag nem vonzó, nem felel meg a nézők érzelmi elvárásainak. És akkor teljesen összezavarodik a néző, mert nem érzékeli többé, hogy az, amit lát, összhangban, szinkronban van *az* elvárásaival. *Az Apám* házában is hiányzott a nyilvánvaló konfliktus. A dolog inkább egyfajta szimultán egybejátszatásra épült, olyan volt, mint valami háló, amely egyszerre hordozza az író saját életének az alakjait és a regényhőseiéit, úgy, hogy aztán nem is lehetett pontosan tudni, hogy ez és ez a figura az író apja-e vagy az apa a *Karamazov* testvérekből. *Az* egész előadás képlékeny volt.

Amikor befejeztem ezt a produkciót, nem örültem, döbbenten álltam. Éreztem, hogy csak ezen a módon létezhet a produkció. Az eredmény számomra is *nagy* meglepetés volt. Amikor egy bizonyos témával kezdek foglalkozni, olyan szituációkat keresek, amelyek lehetővé teszik, hogy bizonyos kérdéseket gyűjtsek össze a témával kapcsolatban, kísérletet téve arra, hogy a választ is megtaláljam rájuk. De sohasem adok választ, képtelen vagyok válaszolni. De segít abban, hogy jobban meghatározzam az előadást.

Szóval pánikban voltam. 197x.-t írtunk, s egy felfokozottan politikus atmoszférában én éppen erre az előadásra készülök? Magam sem értettem, mit csinálok.

- *Nem volt benne a kor főáramában .. .*

- Abszolút a korszellem ellenében voltam. S akkor elhatároztam, hogy megnyitom a színházat Holstebrow - ez a kisváros, ahol élünk - összes iskolása előtt. A hatévesektől a tizen-nyolc évesekig. A tanároknak azt mondtam, hogy bárki bejöhet, a fizetség az legyen, hogy mindenki megírja a személyes benyomásait, véleményét az előadásról, és elküldi nekem. Egyszer csak levelek százait kezdtem kapni. Ezek azt mutatták, hogy a produkció erős érzelmi hatást gyakorolt a nézőkre. Némelyeket érzelmileg megfogott, mások viszont elutasították. Tisztán látható volt, hogy milyen beállítottságú diákok voltak az utóbbiak. Azok, akik a főiskolán matematikát, fizikát tanultak - tiltakoztak: megérintett, de nem tudom, nem értem, miről szól az előadás, nincs logikája; amit láttam, az érdekes volt, lenyűgöző; valami hiba volt a színészek játékában, meg talán bennem is, hiszen ők érdeklődést mutattak valami iránt, ami ébren tartotta ugyan a figyelmünket, de híján volt a logikának - ilyen s ehhez hasonló megjegyzéseket írtak.

Mi történik itt? Van a színháznak egy szintje, amit úgy ismerünk, tudunk, hogy abban megjelenik valamilyen szöveg, a történet pedig kauzális módon bomlik ki, vagyis ami először történik, az a következő momentumban meg az utána következőben és így tovább, értelmet nyer. Ez az emberi élet bemutatásának egy igen leegyszerűsített sémája, hiszen tudjuk, hogy az, ami fél órával ezelőtt történt, csak részben okozója annak, ami most történik, csak részlegesen áll annak hatása alatt. A viselkedésnek és energiának ugrásai vannak.

Ettől fogva tudom, hogy két szinten kell dolgoznom, ezek a szintek egymást kiegészítik, két pólusuk van. Az egyik egy történet, a történet, a másik, amely-ben szabadjára engedem az intuíciómat, és nem tudom megmondani, hogy miért választom ezt vagy azt a megoldást. Amikor látom, hogy az egyik színész csinál valamit, bennem valami reakció támad, nem értem, hogy miért, és nem is fontos, hogy értsem. A lényeg az, hogy megváltozik az intenciom. Igy jön létre a megosztott összhang, az egy-bejátszás. Valami történik ott, az előadásban és a nézőben is, amiről talán még a néző sem tud. Ez az igazi részvétel. A részvétel nem az, hogy rákényszerítem a nézőt az együtt mozgásra. A közös, megosztott idő az, melynek révén egy-fajta egységgé válunk, annak ellenére, hogy más-más póluson foglalunk helyet. Mit értek az időn? Amit az órám mutat, az mechanikus idő. De van egy másik dimenziója az időnek, a személyes idő. Aztán van még más dimenziója is, melyet egyre inkább elveszítünk a mi civilizációnkban, ami számos más kultúrában él: a profán idő és a szakrális idő. A vasárnapnak számunkra nincs már igazi jelentősége, míg más kultúrákban az ünnepnek lényeges funkciója van. Más kultúrákban a szakrális időben történő dolgoknak egészen más a hatása lélektanilag, fizikailag, celebrálisan a résztvevő számára, mint nálunk.

- *Ilyen például a zsidóknál a szombat jelentősége.*

- Igen. Nos, amikor ön a színházba megy, akkor olyan idővel van dolga, amely egyfajta energia, de annak egy nagyon speciális formája. Kapcsolatban áll a térrel, a tér és idő együtt: két komplementer fogalom. Ami fontos: úgy építem fel az idő szinkronizációját, hogy ami történik - nevezetesen a színész időélménye - megtalálható, elő-hívható legyen a nézőben is. Ez vala-miféle lassítást, kitágítást, expanziót je-

lent, amit - azt hiszem - a nézőknek érezniük kell. Én most persze az eredményről beszélek. Az, ahogy ezt a lassítást elérem, az természetesen technikailag precíz, profi munkát igényel.

Jellegzetes példája ennek a *Házasság Istennel* című előadásunk. *A Házasság* idővilágát úgy próbáltuk megalkotni, hogy az, amit a színészek számára konstruáltunk, mindig egyezzen meg azzal, ami a néző sajátja: ez pedig az időélmény. S mihelyst a néző szinkronba kerül a színésszel, lehetővé válik egyfajta harmónia, a képzeleti képek kiegyensúlyozottságának értelmében.

A szinkronizáció rendkívül fontos, az emberek időkezelése, energiami-nősége általában szinkronizált. Ismerjük azt *az* esetet, amikor egy külföldi mondjuk magyarul beszél, igen gyakran megesik, hogy ha hosszan hallgatjuk az illetőt, akkor - még ha nagyon jól beszéli is a magyar nyelvet - egyfajta fizikai kényelmetlenséget kezdünk érezni. Miért? Mert a nyelv, amit gyermekekként sajátítunk el - a gyermek az anyja beszédének ritmusa szerint kezd el mozogni más ritmusra ver bennünk és a külföldiben. Ilyenkor az a testenergiadinamika mond csődöt, ami mindenkinek a saját anyanyelve szerint állítódik be. Amikor én most angolul beszélek, nem úgy beszélek, ahogy egy angol ember beszélne, hanem úgy, ahogy egy olasz, az én olasz ritmusommal. Az angol ember ért engem, de nincs szinkronban velem, egy idő után kezd szenvedni. Még akkor is, ha ennek nincs tudatában. Ez az, ami az előadásaimon a nézők és a színészek között is lezajlik. A színészek igen furcsa dolgokat kezdenek csinálni, és a közönség nem azért utasítja vissza ezt, mert ők furcsa dolgokat csinálnak - a klasszikus balett-táncosok is igen furcsa dolgokat csinálnak, vagy a japán noszínészek is --, hanem azért, mert nincs meg az összhang közöttük.

Az Evangélium eleve azzal a szándékkal készült, hogy ne jöjjön létre ez az összhang. A darabot csak a végén érthetem meg, kezdetben, közben nem, Amikor a próbákat befejeztük, és az első előadásreakciók befutottak hozzám - az Oxyrhincusról is levelek százai vannak a birtokomban -, néhányan ugyanúgy írtak, ahogy ön fogalmazott. Azt mondták: fantasztikus tájképet láttam, de mintha tengeralattjáróról néztem volna, a víz alatt, védett helyről. Ugyanúgy félig átveresztő falakról beszéltek, ahogy ön. A legjobb megfogalmazás az volt, hogy én mindig olyan produkciókat hozok létre, amelyekben csak érzéki, szenzoriális szempontból van jelen nagy erő. „Mintha egy tengerparton sétálnék, de miközben erre gondolok, azt is érzékelem, hogy homok helyett éles kövek vannak a talpam alatt" -- ez igen-igen jó meglátás. Itt értettem meg a már említett megosztott egybejátszást.

Az Oxyrhincus nem más, mint az előző, Brecht életéről szóló produkciónk utolsó jelenetének továbbfolytatása. A *Brecht* azt a pillanatot ragadta meg, amikor mindazok számára, akik harcoltak a náci erők, az Európát elárasztó új barbarizmus ellen, 1945-ben ismét fel-jött a nap, aztán mintha újra éjszaka borulna rájuk, a nap eltűnik, és jön az éj. Ebben az éjszakában több kis fény látható, úgy tűnik, mintha ezek az élet fényei vagy valami jelek lennének Es éne-kelnek, egy dal hallható a sötétségben, és a Brechtet játszó színész ismételgeti: „ne hagyd, hogy bűnbe vigyenek, ne engedj a kísértésnek". A *Házasság Istennelben* viszont éppen azt akartam elérni a nézőknél, hogy az egy kicsit megkísértse, bűnbe vigye őket. Tudom, hogy kísérthetek, hogy huszonegy-két évi munka után létrehozhatok olyan érzelmi blokkokat, amelyek az *Oxyrhinc*usban is vannak, s amelyek a nézőt érzelmileg valósággal elsodorják.

Ha megpróbálja összevetni a kétféle dramaturgiát, a Ház$_a$sságban mindvégig megengedem a nézőnek, hogy megkísértessék, hogy ráhagyatkozzék azok-ra az érzelmi reakcióira, amelyeket az előadás vált ki belőle. *Az* Oxyrhincusban viszont nem azt csinálom, hogy felépítek valamit, aztán jelzem, hogy például úgy kell ezt és ezt a figurát tekinteni, mint valamiféle Frankensteint. Szenvednie kell a nézőnek, és tudatában kell lennie e szenvedésnek. És aztán jöhet a belső hang: Frankenstein megkísér-tett - aha - mondja a néző, Frankenstein tehát realitás, jelen van Európában s másutt. És itt következik az én produkcióm evangéliuma, ami úgy szól, hogy minden individuumnak joga van ahhoz, hogy megteremtse a maga lázadását. A forradalom most egyéni minőség, mindenkinek személyes döntése az, hogy megtagadja-e vagy nem a jogtalanságokban való részvételt. A színház azonban nem ragadhat puskát, hogy lövöldözzön. Csak szimbolikusan teheti ezt, és kell is tennie.

A levelekből tudom, hogy némelyek felismerték az *Oxyrhincus* történetét, de végül is nem a történet volt számukra az érdekes, hanem valami más, amit leginkább a hittel lehet kapcsolatba hozni. Azok, akik személyes élményeikről beszámoltak, vagy vallásosak voltak, vagy valamilyen politikai meggyőződés hatása alatt álltak. Az előadás terében - vagy ahogy ön fogalmazott: kalitkában - rádöbbentek, hogy az előadás a neveltetésük szituációjára emlékezteti őket, amikor is egy hit, amelyet támogatni-megtartani kellene, egyszer csak semmivé, sötétséggé válik. Ezért nem látni a színészek arcát. Egy erővonalakkal teli tér veszi körül a nézőt, itt is, ott is feltűnik valaki, érezni a színészek jelenlétét, hallani a hangjukat, de nincsenek arcvonásaik. Csak funkciójuk van. Csak két arcot lehet jól látni: Antigonéét és a zsidóét, aki kívül áll a történeten. Ők ketten igazi emberi lények, individuálisan azok. A többiek felcserélhetők, arc nélküliek, funkciót hordozók.

Olyan színházat akarok, amely igen erős érzelmi hatást kelt, aztán reflexióvá válik. Amiről Eizenstein a filmmel kapcsolatban beszélt, ugyanarra gondolok a színház esetében. Először emocionálisan reagál a néző a képre, aztán következik az értelmi reflexió. Nem marad-hat közömbös a néző. Szeretnék a produkcióimmal mindenkit megérinteni. De tudom, hogy különbözők vagyunk. Ha valakit nem vonz egy színház, ehhez joga van. De ahhoz nincs joga, hogy azt mondja: a többiek sem értik az elő-adást. Ez ellen tiltakozom. Azt szeretném, hogy minden színháznak meglenne a másikaktól nagyon különböző arculata.

Van még egy dolog, ami nagyon fontos, és ezzel fejezném be a beszélgetésünket. Minél többször nézi meg valaki az előadásainkat, annál inkább megismeri azt az ábrázolásmódot, ami jellemez bennünket. Pontosan úgy, ahogy mondjuk fokozatosan hozzászokik az ember egy fauvista vagy kubista festményhez. Először azt mondja rá, hogy hülyeség, Aztán kezd megérteni egy bizonyos ritmust, logikát, perspektívát, amely különböző szinteken működik, hat, aztán kezdi felismerni azt a módot, ahogy az előadás létrehozza az élményt. Ez nagyban eltérhet az eddig megszokott európai előadástechnikától, ám ami ma és egyeseknek szokatlan, az később és általánosan elfogadottá válhat.

BONIFERT MÁRIA

Ez nem Broadway

Beszélgetés Mario Delgado Vásquezzel, a perui Cuatrotablas együttes vezetőjével

A limai utcák színháza a Cuatrotablas, az utóbbi évtizedek Latin-Amerikájában az egyetlen megnyilvánulási formája annak, amit színházi életnek nevezhetünk. Paródia a javából a perui együttes *Ez nem Broadway* című produkciója, vidám, harsány, rikító színekkel festett és lehangolóan szomorú életkép az utcai társulatok életéről. „Művészek" ők, flitteres, szőrmegalléros, zsakettes, cilinderes csodalények az utcai nézők számára, mágusok, az utca varázslói, akik nevettetnek, táncolnak, dalolnak, sőt kultúrát is közvetítenek a maguk módján (Rómeó és Júlia szerelmét két svábbogár történetében beszélik el), szomjasan áhítozzák a sikert, a tapsot s mindenekelőtt a bedobált filléreket, s ezért mindenre hajlandók.

Amit kapunk, az nagyon is tudatos látlelet egy egész kontinens színházi kultúrájáról, s még *egy* kicsit többről is, talán egy egész kontinens megélhetésért vívott harcáról.

A Cuatrotablas a Mozgásszínházak Nemzetközi Találkozójára érkezett Budapestre egy európai turné egyik állomásaként, s bár nemcsak mozgással, gesztusokkal dolgozik, olyan fejlett a mozgáskultúrájuk, hogy tökéletesen megértetik magukat a közönséggel. Az egyik legismertebb latin-amerikai társulat; az Odin Teatret latin-amerikai „kistestvérének" szokták nevezni, talán azért is, mert rendkívül szoros együttműködés alakult ki Eugenio Barba és a Cuatrotablas tagjai között.

- Az együttes művészeti céljai, játékmodora, művészi politikai hitvallása igen sokat változott 1971, a megalakulás éve óta. Miben áll ennek a változásnak a lényege, és mennyiben befolyásolta mindezt a Grotowskival és az Odin Teatrettel való együttműködés ?

- Mindenekelőtt hangsúlyoznom kell, hogy a Cuatrotablas nem a szó hagyományos értelmében vett színház vagy társulat, ahogy ezt itt, Európában ismerik. Mi színházi oktatási központ vagyunk, amelynek fő célkitűzése a színésznevelés. Ez elsősorban pedagógiai tevékenység, másodsorban kísérleti tevékenység és csak harmadsorban színház a szó kommerciális jelentésében. Ha az együttes valóban változott az évek során, az inkább ennek a kísérletezésnek a legfontosabb állomásait tükrözi. Valójában nem változtunk, ideológiánk és a színház feladatával kapcsolatos nézőpontunk ma is az, ami 1971-ben volt.

– Melyek ezek az elvek, és mennyiben speciálisan latin-amerikaiak ?

– A legfontosabb feladatunk volt és maradt ma is Latin-Amerikában egy rendkívül elmaradott tudásszintű réteg megnyerése a kultúra és ezen belül a színház számára. Peruban például a lakosság igen nagy rétege még mindig analfabéta, és a hegyvidéki indiánok fele nem is igen beszél spanyolul. Mindazonáltal ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy ennek a népnek alacsony szintű a kulturális hagyományrendszere. Saját mikroklímájában, saját érdekszférájában igenis nagyon fejlett esztétikai-művészi beleérzőképessége van, s ösztönösen vonzódik a zene, a tánc, a karneválszerű vidám forgatag, a mozgásokkal kifejezhető érzelmek világához. Nyilvánvaló tehát, hogy ilyesfajta színházat kell létrehozni, hiszen európai értelemben vett színházi tradíció itt nem létezik, és a verbális, irodalomközpontú színház megteremtése is reménytelen vállalkozás lett volna. Latin-Amerikában a színház kulturális misszió, *az egyetlen* módja annak, hogy a zárkózott tömegekhez férkőzzünk, és emocionális hatásokkal hatni tudjunk rájuk.

– Térjünk vissza a kezdetekhez ! Milyen formában próbáltak meg először kapcsolatot teremteni a perui emberrel mint potenciális közönséggel ?

– Az 1971-ben bemutatott *Oye* (Figyelj ide!) olyan volt, mint egy népgyűlés. Felhívás akart lenni a konformizmus, automatizmus, passzivitás ellen, direkt pamfletjelleggel, egy olyan közönség előtt, amely még sohasem látott színházat. Magától értetődő volt a nézők aktív részvétele, a bekiabálások, a kritikák, melyeket figyelembe vettünk, és a következő napra módosítottuk az előadást. Ez a direkt, pragmatikus, naprakészen aktualizáló színház lett volna az egyik járható út. 1983-ban felújítottuk ezt az előadást *Oye, de nuevo* (Figyelj ide, újra!) címmel, és ugyancsak direkt, naprakészen politizáló színház szüle-tett belőle, és mégis egészen más volt, mint az eredeti. Más volt, mert a színészek, akik az előadást létrehozták, mások lettek. Ez most nem személy szerint értendő, hiszen a Cuatrotablas ma már harmadik generációjánál tart. Érettebbek, keserűbbek, összetettebbek lettek, s ettől az egész produkció is keserűbb, reménytelenebb, mélyebb lett. Ez az előadás már a Cuatrotablas erősen kísérletező korszaka után következett, amikor az úgynevezett „tribünszínház" helyett „kápolnaszínházat" csináltunk ...

– Arra utal-e ez a „kápolnajelleg", hogy szűkebb, kiválasztott rétegeknek játszottak, némely kritikusok szerint „intellektuális" színházat csináltak ?

– Sohasem hittem abban, hogy van szűk értelmiségi köröknek játszó avantgarde színház, és van széles nagyközönségnek készült előadás, ahol az olcsó poénkodás a lényeg. Nincs „intellektuális színjátszás" és nincs „közönségszín-ház", csak jó és rossz színház van. Shakespeare igazi „népszínház" volt annak idején, egyformán szólt az udvari előkelőségekhez és a néphez, és meggyőződésem, hogy ma is csak erőltetett „modernizálással" lehet eltávolítani a széles közönségrétegektől.

A mi „kápolnaszínházunkat" nagyobb megértéssel fogadták az andesi falvakban az egyszerű, tanulatlan, írni-olvasni nem tudó parasztok, mint a limai értelmiség, amely előítéletekkel viseltetik mindenfajta európai mintától eltérő színházi tevékenység iránt. Nem tudnak mit kezdeni velünk, s nem értik meg, *hogy* a latin-amerikai színháznak is meg kell teremtenie a maga sajátos, önnön gyökereiből táplálkozó formáját, mint ahogy ezt megtette a költészet és a regény, s ekkor vált igazán világirodalmi méretekben is jelentőssé.

- Mégis, mitől „kápolnaszínház" az önök színháza, ha széles néprétegekhez szól ?

- A viszonyunk a közönséghez ugyan-az vagy legalábbis látszólag ugyanaz. Közvetlen, az ő jelrendszerükből táplálkozik, az ő problémakörükhöz alkalmazkodik. Ha nem lenne ilyen, már nem lenne létjogosultsága. Milyen színház a színház közönség nélkül? A „kápolnajelleg", úgy is mondhatnám „szentélyjelleg" a megelőző munkában van, a kísérletezés szakaszában. Ebben a szakaszban önmagunkból indulunk ki, saját énünk pszichológiai és társadalmi vetületeiből, erre építjük rá, illetve ezt vetítjük ki a tágabb értelemben vett társadalomra. Így a kezdeti korszakok felszínesebb valóságképét mára egy sokkal összetettebb, mélyebb, gazdagabb valóságkép váltotta fel. Hogy konkrétan a jelenlegi produkcióra vonatkoztassam mindezt: az *Ez nem Broadway* színészek-

Ez nem Broadway. Jelenet a perui Cuatrotablas együttes előadásából

ről szól, a vándorszínészi élet minden gyönyörűségéről és nyomorúságáról, de egyúttal a perui valóságról is, arról a lehetetlen helyzetről, amelybe az utolsó évek gazdasági mélypontja miatt az egész lakosság került. Mindenki számára egyetlen cél maradt csupán: a túlélés. Nyomorúságos, minden emberi méltóságtól megfosztott cél. És ezt mindenki nagyon jól megértette, a darabnak óriási sikere volt a limai utcákon. Kevésbé polgári körökben, ahol visszautasították az előadás nyers humorát, groteszk, minden patetizmustól mentes figuráit. Es részben ugyanez a helyzet az értelmiséggel is, amely általában fel van vértezve „prekoncepciókkal", minden-áron a racionalitás talajáról akarja meg-közelíteni művészetünket, ha egyáltalán meg akarja közelíteni. Az előadás meg-értéséhez (bármennyire is hosszú hó-napok nagyon is racionális munkája előz-te meg) nem szükséges semmiféle elemző racionalizmus. A néző *érzi* ezeknek a figuráknak a banális esendőségét, és azonnal azonosul velük.

– Nem mond-e mindez ellent annak, hogy a latin-amerikai színházak a hatvanas-hetvenes években Brechtet tekintették példaképüknek?

– *Az Oye* és a néhány évvel később keletkezett *El sol bajo las patas de los caballos (A* nap a lovak patája alatt) ide-jén valóban Brecht tűnt a legjárhatóbb útnak a latin-amerikai színház számára. Ez a Brecht azonban egy vulgárisan értelmezett Brecht volt, átvettek belőle bizonyos külsődleges vonásokat, például a pódiumjelleget, a didaktikus songokat, a direkt-politikus mondanivalót. De később, a Grotowskival és még inkább a Barbával történő együttműködésünk során megtanultuk, hogy csak saját gyökereinkhez visszanyúlva tudunk igazán élő, valódi értékekkel bíró színházat csinálni.

– Mondana valami bővebbet erről az együttműködésről?

– Grotowski művei tudatosították bennünk, hogy a spontaneitás csakis igen tudatos megelőző tréning eredménye lehet. Meg kellett tanulnunk bánni a testünkkel, a hangunkkal, a mimikánkkal, sőt az érzelmeinkkel és hangulatainkkal is. *A La noche larga* (Hosszú éjszaka) 1975-ben már ennek a szigorú laboratóriumi munkának volt az eredménye, és a hatalom rítusairól, a hatalom nyomorúságáról szólt. 1976-ban ezzel vendégszerepeltünk a Caracasi Nemzetek Színháza fesztiválon, s itt találkoztunk Eugenio Barbával. Csak-nem tíz esztendeje tart ez a kapcsolat az Odinnel, melyet ma már nyugodtan barátságnak nevezhetünk, s amelynek eredményeképpen többször jártunk Európában, s vendégül láthattuk az Odint Limában. Közvetítésükkel igen jelentős mesterekkel ismerkedhettünk meg: magával Grotowskival, japán, indiai szakemberekkel, akik igen nagy hatást gyakoroltak a Cuatrotablasra, ami a színházi technikát illeti. S paradox módon ekkor döbbentünk rá, hogy ez a „nemzetközi" technika csak akkor lehet igazán hatásos, ha valami élő, elevenen lüktető közegből származik, és ez a latin-amerikai népi kultúra.

- Létrejött tehát az Odin féle „csere" a Cuatrotablas és az indián közösségek között?

– Természetesen mi is dolgoztunk falusi közösségekkel „laboratóriumi" körülmények között. De nálunk, a latin-amerikai utcaszínházi hagyományokat követve a közvetlen kontaktus a közönséggel állandó és természetes. Ami Barbáéknál módszer, az nálunk természetes létezési forma. S ami ennél is fontosabb: a Cuatrotablas társulata is meg-újult, sok indián származású színész került a csoportba, akik egész természetes lényükben hordozták a „csere" lehetőségét, s ez rányomta a bélyegét az együttes munkájára.

– Ekkoriban érte a vád a Cuatrotablast - néhány, magát „baloldalinak" mondó értelmiségi részéről -, hogy „az indián folklór uszályába szegődött", és elvont, esztétizáló stílusa eltávolodott a kezdeti haladó politikai színháztól?

– Igen, az úgynevezett „kávéházi marxisták" (s ilyenekből jó néhány van szerte Latin-Amerikában), álbaloldali értelmiségiek valóban mondtak ilyesmit. Számukra csakis a sémákkal teli, jelszavakkal teli, szigorúan puritán, „szürke színház" a valódi politikus színház. Barba döbbentett rá bennünket, hogy a társadalom színes, érdekes, összetett jelenség, és a színház sem lehet unalmas, fekete-fehér képek halmaza. S talán ebben a viszonylatban mi is adtunk az Odinnek valamit: a természetes vidámságot, a nevetést, a könnyedséget, ami annyira sajátja a mi kontinensünk embereinek. Ez a fajta színház testesült meg az 1976-os Encuentróban (Találkozás), amellyel 1977-ben Európában is szerepeltünk, s ahol négy indián beszéli el a sorsát, keresi gyökereit a múltban, a zene, a táncok, a dalok segítségével. 1977-ben keletkezett az *Equilibrios*

(Egyensúlyok), amelyben vettük magunknak azt a bátorságot, hogy önmagunkról szóljunk. Egy együttes gyermek-, serdülő- és felnőttkorát rajzoltuk meg, s ezen keresztül általában a fel-nőtté válás, a magáratalálás folyamatát igyekeztünk ábrázolni.

S 1979-ben jött a nagy kísérlet : Brecht *Koldusoperája* „utcaszínház módra", perui, Cuatrotablas módra, eddigi tevékenységünk szintézise. Talán nem véletlen, hogy ezzel a produkcióval szinte egész Európát és Latin-Amerikát be-utaztuk, s mindenütt osztatlan sikert arattunk.

- *Mondjon valamit az együttes hétköznapjairól. Hogyan élnek Limában?*

- Mint már elmondtam, a Cuatrotablas nem hagyományos értelemben vett színház. Mint együttes, semmiféle anyagi támogatást nem élvez. A hivatalos perui kormányzat mindeddig inkább akadályozta az együttes működését, mintsem valamilyen formában támogatta volna. Előadásaink „hozamából", ha egyáltalán beszélhetünk ilyesmiről, még a színpadi kellékekre sem futná. A jelenlegi latin-amerikai helyzetben abban sem reménykedhetünk, hogy a többi hasonló együttessel együttműködve valamiféle anyagi támogatási rendszert dolgozzunk ki. Egyedül európai turnéink alkalmával nincsenek anyagi gondjaink. Itt legalább megvan a szállásunk, a terem, ahol játszhatunk, a kosztunk.

- *Miből élnek odahaza?*

- Talán hihetetlenül hangzik, de a családból. A családtagokból, szülőkből, testvérekből, feleségekből, barátokból, akiknek „tisztes polgári" foglalkozásuk van. Ezenkívül tanítunk, tanácsadást vállalunk különféle pedagógiai intézményeknél. Három évvel ezelőtt el kel-lett hagynunk az épületet, amely eddig rendelkezésünkre állt egy művelődési intézményben, így ma nincs központunk sem. A helyzet romlott, de nem új számunkra. Az évek során megtanultuk a „túlélést". Tudjuk, hogy nálunk valóban nincs és nem is lesz Broadway.

KISS IRÉN

Nyílt fórum Egerváron

Tanácskozás
a fiatal drámaírók műveiről

Adott jó néhány elszigetelten alkotó, a valóságos színházi műhelymunka lehetőségétől elzárt, tehát „fiktív" társulatok számára dolgozó fiatal drámaíró. Másfelől ott vannak a magyar színházak a maguk sajátos - és a drámaírók által többnyire nem túlságosan respektált követelményeikkel. Adott továbbá egy dinamikusan fejlődő, az úttörő vállalkozások kockázatát is vállaló színház (a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház), valamint egy szombathelyi irodalmi folyóirat (Életünk), amely dicséretes módon, szinte párját ritkítva, rendszeresen közöl drámákat mai magyar szerzőktől.

Ezeknek az „adottságoknak" a figyelembevétele és egymásra vonatkoztatása eredményezte az 1985. december 3. éS 7. közt első alkalommal megrendezett *Nyílt Fórumot.* A fórum színhelye részben a meghívottak szálláshelyéül is szolgáló egervári kastély, részben pedig a zalaegerszegi színház volt.

A tanácskozásnak főleg az adott eleven műhelymunka jelleget, hogy a megvitatott drámák közül kettőt rögtönzéssel színre is állítottak, így teremtvén eleven kapcsolatot író, színész és rendező között. Az utolsó nap megtartott műhelybemutatón természetesen nem az egész művek, hanem csak azok lényegesebb fordulópontjai kerültek színre. A kísérlet lényege az író (Márton László, Baranyai László) irányításával zajló próbafolyamat volt, amelyben a rendező (Tömöry Péter és Halasi Imre) csak a játékmester szerepét töltötte be.

*

A tanácskozást Egerváron Ruszt József, a Hevesi Sándor Színház igazgatója nyitotta meg. Hangsúlyozta, hogy siker - valóban nyílt párbeszéd létrejötte - esetén a *Nyílt Fórum* intézményesítésére fog törekedni. Az igazgató üdvözlő szavaira válaszolt Vinkó József dramaturg. Kiemelte, hogy ma a fiatal drámaírók bemutatkozási esélye kisebb, mint né-hány éve volt. Segítséget csak a színház nyújthat számukra - például darabelemzésekkel. Közölte, hogy a *Nyílt Fórum* azért választotta ki éppen Márton László Baranyai László, Selmeczi Tibor, Odze György, Nagy András és Békés Pál egy-egy drámáját közös elemzésre, mert ezek a szerzők ugyan kapcsolatban állnak már különböző színházakkal, de még nincs nagy tekintélyük: jellegzetesen pályakezdők. Vinkó megállapította, hogy az új drámaírónemzedék gyanakvással tekint az egyszempontú - a drámaíró szemszögéből megírt - klasszikus történetekre, ezért széttördeli a cselekményt, melyet a nézőnek sokszor úgy kell összeraknia, mint egy krimit. Márton László például egyenesen nonverbális színházat csinál, amelyben az érzéki tartalom dominál. Kiürült nyelvi kliséinek azonban meghökkentő tipizálóerejük van.

Vinkó József hangsúlyozta, hogy a fiatal drámaíró elemzésre és rögtönzött bemutatásra kijelölt műve - *A tagok szerinti szépség* - nem egykönnyen értelmezhető, megrendezésénél pedig a színész kerül a legnagyobb bajba: puszta fizikai valósággá redukálódik a színpadon. Márton figuráinak ugyanis nincs valóságos létük: szánandó véglényként, fantazmaként kóválygonak a színen. Így azután történetük, „cselekményük" sem lehet: az egyetemes széttöredezettség, lepusztultság, kannibalizmus állapotát rögzítő dráma szereplői szándék és reflexió nélkül mozognak „a lélek sötét terében".

Tömöry Péter, *A tagok szerinti szépség* zalaegerszegi kísérleti előadásának rendezője elmondta, hogy Márton darabját színpadra állítva a nonverbális kommunikációra fog építeni. Hangsúlyozta, hogy a szerzőnek együttgondolkodásra kell késztetnie a rendezőt, a színpadi szöveg ugyanis csak töredéke az elő-adás egészének. Á rendezőnek meg kell kísérelnie a szöveg rekonstruálását. Ezek a művek nem a nihilből, hanem egy életérzésből születnek, és színpadi megvalósulásuknál a rendezőre is fokozottan számítanak.

A rendező hozzászólása pezsgő lég-körű vita nyitánya volt, amelyben több vitázó a személyes élményt és a történelmi közeget kérte számon az elemzett szerzőktől. Általános volt a vélekedés, hogy minden új gondolatnak megvan a maga adekvát színpadi formája, ezt azonban eddig csak kevés fiatal magyar drámaírónak sikerült megteremtenie: a személyiség leépülését ugyanis nem lehet leépült szemlélettel ábrázolni.

Ezután a vita résztvevői arra vállalkoztak, hogy a hagyományos európai

„pszichologizáló" színházat egybevessék a távol-keleti színházi hagyományokkal. Megállapították, hogy a korszerű, európai színház egydimenziós, sors nélküli szereplői vákuumba kerültek, döntési lehetőségük nincs. A személyiség megnyilvánulását akadályozza, hogy az ipari társadalom okozta elidegenedés különböző státusokat ró *az* emberekre. A meghívottak hangsúlyozták, hogy különbséget kell tenni kelet-európai ontologikus és nyugat-európai történelmi abszurd drámamodellek között, s hogy a drámaírás etikai vonzata ma sem lehet mellékes.

Selmeczi Tibor: *Csak úgy, mint otthon* című drámáját Nány István kritikus elemezte. Megállapította, hogy a szerző a szórakoztatót keveri a művészivel, aminek bizonyára az is az oka, hogy a magyar színház egyre inkább a szórakoztatás felé tolódik. A darab úgy indul, mint egy jó vígjáték, aztán „lehallgatásos" politikai krimi lesz belőle, mely-ben - nem túl szerencsésen, kétféle utalásrendszer keveredik. Az egyik a mai magyar kispolgár helyzetére utal, a másik valami elvont dél-amerikai helyzetre. A darab azonban sem mint dráma, sem mint krimi nem működik igazán - állapította meg Nány.

Ugyancsak ő beszélt Odze György: *Lordok háza* című színpadi művéről. Ezt álnaturalista életképnek minősítette, amelyben négy különböző mai lumpensors ütköztetésével fontos dolgokat is lehetne közölni a mai társadalmi kérdésekről. A drámai fordulatok párbeszédes elbeszélése azonban még nem dráma, a párbeszédek folyton elcsúsznak a monológ, tehát az irodalom felé.

A kritikus elemzését a vitázók azzal egészítették ki, hogy a két dráma hagyományosabb dramaturgiai szemlélete összefüggésbe hozható egy olyan helyzettel, amelyben a tények teljes történeti-szociológiai feltárásának hiányában az íróknak kell vállalkozniuk erre a fel-adatra.

Radnóti Zsuzsa dramaturg azt vizsgálta előadásában, miért marad le a dráma műfaja a prózához képest Magyarországon. A jelenség fő okaként azt jelölte meg, hogy a jelen konfliktusai drámailag ma még megragadhatatlanok. Márton László *Kínkastély* című drámája Spiró György *Ikszek* című lengyel történelmi tárgyú regénye nyomán íródott. Míg Spiró Boguslawskija, a nagy múlt századi lengyel színész, a szerző által írt színpadi változatban győztesen, a *Kínkastély* „imposztora" vesztesen, megalázva távozik a színről. A regénybeli nagypolitikai játszma végeztével a győztesek egyforma megvetéssel lépnek át a bábfiguraként mozgatott színészen. A Kínkastélyban *az* erkölcsi romlás már nemcsak a külvilágba, hanem a hősbe is beköltözött. A főszereplő színésznek csak nagyformátumú tehetsége van, tekintélye nincs. Márton darabjában a törpévé silányított hősök küzdelme esélytelen: „A törpe jelentől törpül a múltunk" - ez a darab vezérgondolata, s a kifejlet „olyan vég, amely nem végzetes".

A másik fiatal drámaíró, Forgách András Kastély-átiratában a kafkai Kastélyt kiszolgáló, szervilis átlagemberek közössége válik főhőssé. K. ellenállását itt nem a Kastély, hanem ez a közeg töri meg, a „rossz" a falu lakóiban ölt testet. Ezek a lények nem nyilvánvalóan aljasak, inkább a testközeli fasizmus, a lassú erkölcsi romlás áldozatai. A birkanyájtudatú tömeg monoton, vegetatív létre van ítélve. Az egyedek infantilisak, játékaik primitívek, érzelmi életük elsorvadt. Hangulataikban a közöny és a váratlan agresszió az uralkodó. Öröm nélkül szigorúan élik életüket, gondterhelten szórakoznak. Ebben a közösségben a silány lesz követendő magatartási normává - a különbözőnek bűntudata támad. K. megőrzi alakjának heroizmusát: nem adja meg magát, nem adja fel a célt. Forgách módszere a nominalizmus, a dolgok puszta megnevezése. Nála a tények csak önmagukat jelentik, s a tény-szerűségek birodalma arra utal, hogy a világ kaotikussá vált.

Kiss Irén *Tisztelt Ház !* című történelmi dokumentumdrámáját egy 1888,89-es magyar képviselőházi vita jegyzőkönyvei alapján írta. A dráma lényegében az akkori miniszterelnök, Tisza Kálmán bukásának története. A feldolgozott kép-viselőházi vita tárgya a hadügyi döntések Bécsnek való átjátszási kísérlete, amely a magyar állami önállóság csorbulását jelentette volna. A dokumentum-dráma klasszikus mintájú modelljének tétje a nemzeti függetlenség és a demokrácia védelme. A katartikus vég Tisza Kálmán bukását hozza: győz a jó, akár a népmesékben. A műben a klasszikus dráma komponálási törvényszerűségei érvényesülnek. Hősei nagyformátumú, altruista emberek: náluk szó és tett egybeesik. Küzdelmük a legnemesebbekért folyik, és alkalmuk is van beleszólni az emberi történelem menetébe. Világ és ember tehát harmóniában él egymással, a színház itt morális szószék. A cél a demokrácia gyakorlata, a szemlélet egyértelmű és optimista. Mivel azonban a dráma tényanyaga csak jegyzőkönyv, hiányzik belőle a művészi megformálásból adódó általánosítási lehetőség. Radnóti Zsuzsa elemzése végén felhívta a figyelmet a való-szerűség fokozatos eluralkodására a három drámában, egészen a *Tisztelt Ház !* nyers valóságszemléletéig.

Nagy András *Erózió* című drámáját Tarján Tamás kritikus elemezte, megállapítva, hogy a vizsgált művek közül ez a legvilágosabb képletű: tökéletes dramaturgiai átgondoltság, biztos stiláris rétegzettség jellemzi. A nyelvkritikailag is példás drámában - melynek színhelye a Firenzétől egzisztenciális függés-ben élő Pisa, Savonarola korában - valamilyen módon mindenki valaminek a másolata, nincs különbség történés és időben rákövetkező történés között. A mű kezdetben egyszerű parabolának tűnik, ám végső soron a forradalmak vereségét sugallja. Szereplői azonban nem öltenek igazán testet: nincs egész emberségük; az eltervezettség, ideologikum szféráján belül maradnak. Így a szereplőknek nem is lehetnek igazi emberi konfliktusaik: tézisemberek. Ugyanakkor a darabból hiányzik a szerző saját világképének kritikája: a dolgok ugyanis a valóságban nem teljesen változatlan formában ismétlik egymást, ahogy azt a darab írója gondolja - állapította meg Tarján.

Az Erózióról való vitában az a vélekedés fogalmazódott meg, hogy a szerző tökéletesen végigvitte saját logikáját, s ennek következménye a figurák tézisszerűsége is, melynek oka a cselekvési tér hiánya.

Fiatal drámaírók amerikai tanácskozásáról referált Békés Pál drámaíró, aki részt vett egy connecticuti találkozón. Elmondta, hogy az intézmény egy huszonöt éve létező színműalapítványnak köszönheti létét, főállású igazgatója van, és minden évben darabpályázatot hirdet. Erre például 1983-ban 1750 szinmű érkezett be. Az előrostálás során fenn-maradt *száz* mű szerzőjét hívják meg egy hétvégére Connecticutba, ahol a drámákat közös elbírálásban részesítik. Az ezt követő egyhetes konferencia négy-öt felolvasópróbával, előadással, utána általános vitával zárul. Az amerikai intézmény általános tanulsága, Békés Pál szerint, az lehet, hogy benne a szer-

ző az abszolút úr. A tanácskozásra producereket, színigazgatókat nem hív-nak meg, így biztosítván a kommercialitás teljes száműzését. A connecticuti intézmény reklámozott célja, hogy résztvevői nem piacra dolgoznak, hanem az eljövendő jó amerikai drámáért.

Bécsy Tamás egyetemi tanár, esztéta Békés Pál drámáját elemezte. A *Pince-játék* hőse árván maradt, huszonéves számítógép-programozó, aki tűzifát keresni megy le házuk pincéjébe. Ott különböző, huszadik századi magyar történelmi sorsfordulókból lenn maradt bujkálók szellemhada fogadja, s a darab végére teljesen magához hasonítja. Annyira, hogy a főhős végül képtelen távozni a pincéből : saját és a ház múltjának megismerése őt is anyagtalanná teszi.

Bécsy megállapította, hogy a drámában a történelem komolyan van ugyan véve, de a hősök egymáshoz való viszonya ontológiai szempontból problematikus. Az alakok között a múlt nem indít el viszonyváltozást. A hozzászólók a nemzedékenként változó történelem-szemléletet illetően hangsúlyozták, hogy Beréményi Géza *Halmi* című drámája azért volt fontos, mert volt benne egy alapvető múlttisztázási szándék. Ilyen szándék a Beréményinél tíz évvel fiatalabb Békés részéről is tapasztalható, aki főleg a nemzedéki traumák tisztázásának igényével lép fel. Békés Pál drámájában mindenki a túlélésre spekulál, ezzel mintegy a „túlélő" társadalomról készítve látleletet. Főhőse akkor szűnik meg létezni, amikor megismeri a múlt-ját. Ez is egy „apátlan" nemzedék, de másképp, mint az előző „békenemzedék", amely tudatilag simán jut el a nemlétig.

Volt, aki azt a problémát vetette föl Békés hőseivel kapcsolatban, hogy nem tudni, a darab történelmi archívum-e vagy a bujkálók archívuma. Mások úgy látták, hogy Békésnél nem „a főhős megy át konfliktuson", hanem „a konfliktus megy át a főhősön": az ugyanis nem képes hasznosítani a konfliktusait. Rezonőrré fokozódik le, akinek sem története, sem drámája nincs. Így csak egy név marad. Ami a viszonyokból kibontható volna, az nincs benne a mű-ben. Ennek oka: mire a főhős önmagához való viszonya létrejönne, addigra belepusztul. Persze az, hogy a jelenkor mint történelmi szelet nincs benne a drámában, nem jelenti azt, hogy hiányában sincs benne.

A tanácskozás végén Merő Béla, a zalaegerszegi színház rendezője kijelentette, hogy a következő évadban vállalkozik Békés drámájának színpadra állítására.

*

A tanácskozás záróakkordjaként a résztvevők megnézhették Márton László és Baranyai László egyfelvonásosainak kísérleti, házi bemutatóját. Mindkettő érdekes tanulsággal szolgált. Márton drámáját Tömöry sok humorral, iróniával életszerűen rendezte meg - így cáfolván azokat a pesszimista jóslatokat, amelyek szerint az egyfelvonásos megrendezhetetlen.

Baranyai egyfelvonásosának bemutatója viszont ellenkező előjelű meglepetést tartogatott a szakmai közönség számára. A darabot a fórumon a meg-rendezés szempontjából sokan hálásnak tartották, a próbák során azonban előre nem látott nehézségek támadtak: ezek a szerző elméleti bizonytalanságaiból, megoldásainak eldöntetlenségéből adódtak. A színészek „a bőrükön érezték" ezeket a bizonytalanságokat, s maguk döntötték el Baranyai ontologikus és naturalista felfogás közti vacillálását. Maga-tartásuk jó tanulsággal szolgált nem-csak a szerzőnek, hanem az első zalaegerszegi *Nyílt Fórum* valamennyi részt-vevőjének.

E számunk szerzői:
BONIFERT MÁRIA nyelvtanár
CSÁKI JUDIT újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
CSIZNER ILDIKÓ, a Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó szerkesztője
DÉVÉNYI RÓBERT, a Múzsák Kiadó szerkesztője
ENYEDI SÁNDOR színháztörténész, a Magyar Színházi Intézet tudományos főmunkatársa
ERDEI JÁNOS esztéta
KISS ESZTER tudományos továbbképzési ösztöndíjas
KISS IRÉN író
P. MÜLLER PÉTER, a JPTE Irodalomtudományi Tanszékének tanársegédje
NAGY ANDRÁS író
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
REGŐS JÁNOS, a BME Szkéné Színházának vezetője
REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS újságíró, a Filmvilág munkatársa
SPIRÓ GYÖRGY író
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZÚCS KATALIN újságíró, a Kritikai rovatvezetője
TARJÁN TAMÁS, az ELTE XX. századi Magyar Tanszék adjunktusa

NAGY ANDRÁS

Egervár, december három, négy, öt, hat

A reménytelenséggel persze nem lehet mit kezdeni.

És ebben a világban, a színházban, hazudni sem lehet. Még annyira sem, mint egyebütt.

Húsz-harminc komoly, okos, szomorú ember, négy verőfényes napon át, kantinban, várteremben, próbaszínpadon, kocsmában és nézőtéren vagy az Eger-vár körüli lápon hogyan is imitálhatná azt a lendületet, amely mintha érvényes közösségi eszmények felé vitt volna egykor - amely létrehozott és felnevelt káprázatos próbálkozásokat, s éppen ebben a nagyon is közösségi művészetben tette nyilvánvalóvá évekkel ezelőtt az *együtt* imperativusát; most, ebben a társa-dalmi szélcsendben: hogyan is? Ha többségük számára éppen ez a - valamikor is nagyon véges és reménytelenül meg-tört - lendület volt a legmeghatározóbb, szellemi ártatlanságuk elvesztésé-nek élményét későbbi intellektuális flörtök, boldogtalan szellemi együttélések nem homályosíthatják el. Éppen ennek kontrasztja ez a reménytelenség. Aminek metaforája és modellje lehetne ez a mai színház. Egerváron inkább modellje volt.

S talán azért volt mindez ennyire nyilvánvaló, s könnyen absztrahálható - mert végül és végre rettenetesen konkrét volt minden beszélgetés Egerváron. Drámáról, színpadról, rólunk. Földhözragadtan, deszkához-ragadtan konkrét.

S ha a dialógusok hangadói, szervezői és véleményvezérei azok a „késő romantikusok" voltak is, akik éppen a hatvan évek végének, hetvenes évek elején szellemi-szociális hullámverésében kaptak maradandó tengeribetegséget - a dialógusok tárgyául választott művek szerzői (nagyobbrészt) az ötvenhatos esztendő táján születtek: világrajöttükkel estek bűnbe, vagy nyertek életfogytiglani abszolúciót minden vétek alól; annyi bizonyossággal, hogy vágyaik, tetteik, illúzióik serege ezentúl siralmasan vagy biztatóan - de bizonyosan magánügyük marad.

Magánügyünk tehát.

S jó volt ebben a kettős tükörben fel-

ismerni a műfajon belül is elváló szellemi arcvonásokat: az elvárás, számonkérés konfliktusban, összecsapásban, „drámai" ellenpontokban gondolkodó, mániákus szigorát - s velük szemben a szkepszis, csalódás, otthontalanság depressziós és „drámaiatlan" vállvonását.

Mert nem ejthet csapdába a mégoly megbékítően és hitelesen teoretizáló magyarázat, hogy egykor kitapinthatóan, összecsapásosan, megragadhatóan torlódtak egymásra viszonyok és viszályok - most azonban a lekerekítések, a kiköpetésüket öntudatosan vállaló langyosak, a rejtetten romboló konfrontációk állóháborúja (állóbékéje) eleve nem kedvez a színháznak. Hogy rejtőzködés és takarózás van, semmint feltárulkozás és exhibíció. Hogy világunk inkább *epikai,* semmint *drámai,* hogy hosszú nekifutással kis ugrás is kockázatos - s a lécet most könnyebb leverni, mint bármikor; hiszen politika, hitvita vagy divat nem kínál már igazi lendületet.

Soha nem volt könnyebb. Talán csak reménytelibb.

És mégis van ennek a csendes feloldódásnak valamiféle rezignált dinamizmusa, s arra talán jó, hogy fájdalmasabban hiányozzék mögüle a közösségi pulzálás. S talán megtanít arra, amire boldogabb korok ügyet sem vetnek: mert természetes, vagy mert fölösleges.

Ezt nyitottságnak nevezték ezen a fórumon.

Hatféle darab: szemlélet, ízlés, színházeszmény, történelemvízió egyenrangú és elváló lehetőségei - életszag és absztrakció, groteszk és kedélyesség, parabola és kabaré-parafrázis -- emancipálódtak ezekben a vitákban, ahol már a választás auftaktjában érvényesült a művészetek-kel szembesíthető egyetlen termékeny szemléletmód: *a plurális.*

Négyféle értelmezés fogta össze, tekintette át egyenként-páronként a - persze fogyatékosságaikban sem szegény - műveket, s ez az egervári hermeneutika akkor juthatott el lehetőségeinek káprázatos határáig, amikor két színmű a deszkák gravitációjának hatására engedett a bizony elkerülhetetlen tömegvonzásnak: szétzúzódva a színpadon, vagy éppen itt tárva fel működőképességének minden titkát; belekerülve tehát a számára mégiscsak egyedül érvényes közegbe. „Áldva" *vagy* „verve" - de „itt".

A szerző és az esztéta értelmezését kiegészítette tehát, ellenpontozva vagy éppen idézőjelbe téve a rendezőé és a színészé - s ami szavakban, asztal mellett és dohányfüstben megragadhatatlan, megfogalmazhatatlan *vagy* védhetetlen volt - az az enyvszagban, fényben és csendben egyszerre evidenciává vált; s jó volt még a vereség is ezektől az evidenciáktól.

Mert színház volt.

Tehát: együttlét volt. Közös gondolkozás, analóg ritmus - ahogy Artaud írta: „lélegzetről lélegzetre" azonosulás. Ez pedig feltétele - Nádas szavával - a „rituális összelélegeztetés"-nek. Ami tehát a szerzők számára a leutazás nap-sütötte délelőttjén még írógép és író-gépelő intim kapcsolatának tetszett - s ekként a találkozótól való tartózkodás talán éppen ennek az intimitásnak a féltéséből fakadt - , az egyszerre és tüneményesen szertefoszlott, s inkább a teremtmény értelmezési kalandjainak *voyeurévé* tette azt, aki egykor magáénak hitt teremtményt, kalandot és értelmezést.

Es felgyorsult az idő is ez alatt a négy zalai nap alatt: egy próbafolyamat majd minden értelmezési, kísérletezési és szenvedélybeli stációját megjárhatták (ha csak *lejelezve* is) ennek önkéntes vagy önkéntelen résztvevői: a tervezgetéstől a bizakodásig, a megrendüléstől a kudarcig, az eufóriától a hisztériáig, a közönytől a csömörig - és vissza. Az egervári kastély vitáinak színhelyétől a zalaegerszegi színház „sűrű", emberi közegéig: ahol olyan könnyen változott fájdalommá, örömmé, pletykává - életté tehát minden absztrakció. Éppen mert színház.

S a visszhang sokrétűségének garanciája éppen ennek az együttlétnek a nyitottságában rejlett: hogy minden torzító és stilizáló és félreértéseket újratermelő közvetítést kiiktatva ültette egymás mellé reggelinél, próbateremben vagy a várkastély kerekasztalánál a különféle szintű interpretáció lovagjait: színészt és rendezőt, dramaturgot és kritikust, esztétát és szerzőt.

S már-már el lehetett feledni őrlődésünk malomköveit - amelyektől igazán eltekinteni persze úgysem lehetett -, *a közönséget* és *a kultúrpolitikát.*

Mérlege is van egy ilyen találkozónak, természetesen.

Jó volt *együtt* lenni: térben, gondolatban és szándékban, s nem volt jó, hogy hiányoztak többen, nagyon „idevalók". Jó volt előítéletek, frontvonalak, regionális és egyetemesebb provincializmusok nélkül vitatkozni, rossz volt, hogy egy szerzőt és darabot eltiltottak közülünk. Jó volt Bécsy Tamás alapos, izgalmas fejtegetését hallgatni a dráma keletkezésének lét- és ismeretelméleti dimenzióiról - nem volt jó, hogy erre az utolsó napon került sor: konvertibilis fogalmaink hiánya megsokszorozta a félreértéseket. Jó volt Csehovról beszélgetni reggeli teázás közben, s nem volt jó látvány a *Kreml toron*yórája *a Három nővér* díszletei között. Jó volt napsütésben, sárban sétálni Judittal egy közeli dombgerincen, s rossz volt tudni, hogy a zalaegerszegi próbaszínpadon is remeklő Tömöry Péter energiáját, eredetiségét, lendületét sport-turisztika szervezésébe fojtja. Jó volt füstben, homályban, alkoholban Simonffy Andrással fényes dolgokról beszélgetni, s rossz volt végiggondolni, hogy az ő nemzedékük mikor s miképpen jutott színpadhoz. Jó volt tudni, hogy a beszélgetések apropójául választott hat színmű nagy része a Vígszínház dramaturgiáján formálódott, alakult, Radnóti Zsuzsa pontos, komoly megjegyzései nyomán, s itt újabb, hasonló genezisű darabokat elemzett mélyen és szeretettel - s rossz volt végiggondolni, hogy ezek egyike sincs a bemutatás lehetőségének közelében. Jó volt áramszünetben, a kellékgyertyák fényében vitatkozni színészekkel, stúdiósokkal a műhelybemutatók után, s nem volt jó felmérni lehetőségeink távolságát a világszínházi előadások képmagnófelvételeit nézve. Jó volt a találkozó szellemi koreográfiája, s nem volt jó, hogy a telő napokkal apadó létszám bizony a viták hevületét is lohasztotta. Jó volt Czakó Gáborral beszélgetni Hamvas Béláról, az ötvenes évekről, a Mozgó Világról, s nem volt jó belegondolni szerkesztői pályafutásának megrázkódtatásaiba. Jó volt Görgey Gábort hallgatni: magát is, darabját is, nem volt jó, hogy déli sétáinkon Irénnel a szünetek rövidsége miatt Vasboldogasszonyon túl nem jutottunk. Jó volt a programok gazdag és gördülékeny váltakozása, s rossz volt egy-egy pillanatban, akár a saját reflexeinkben is szembesülni annak fogyatékosságaival, amit szerencsésebb sorsú országokban „vitakultúrának" neveznek. Jó volt Tarján Tamással tejfeles lángost enni, s nem volt jó, hogy a közös buszozások osztálykirándulás-hangulatát a rövid távolság erősen befolyásolta.

Jó volt ennyi közös jó szándékot, termékeny tettrekészséget és elfogultságot ilyen közvetlenül s koncentráltan érzékelni, s rossz volt tudni azt, hogy sokkal súlyosabb törvényszerűségek kényszerítik a színházakat jelenbeli agóniájukra, semmint számottevően befolyásolhatná

mégoly sokféle összegződő emberi akarat.

Tehát, jó volt.

Mindig vonzott annak az ajtónak a paradoxona, amely olyan büszkén viseli a „Tilos az átjárás!" feliratot. Tudtam pedig, hogy ez választja el *a varázslat* világát az elvarázsolandókétól, a hét-köznapokétól, a közönségétől - a miénktől. Mígnem egyszer csak váratlan fel-tárulkozásával éppen ellentétes igazságra döbbentett: folyosók kezdődtek, csövek kígyóztak, lépcsők vezettek fel-le, s volt mindebben valami a működő szervezet nyerseségéből, stilizálatlan célszerűségéből, s a varázslaton kívüli világ tűnt innen nézve után, önmutogatóan illúziókeltőnek, varázslatot színlelőnek.

S nem csak az ajtóra írt s rendre megszegett tilalom élvezete folytán volt jó oda-vissza közlekedni a zalaegerszegi színház „Tilos az átjárás!"-ajtaján, amely most *nyílt* volt, akár a fórum; hanem azért is, mert tényszerűvé tette ott, az enyv- és izzadságszag félhomályában, feliratok, jelzések, jelmezek és „mű-szakiak" között azt, ami oly könnyen válik absztrakcióvá viták, kritikák és szellemi inspirációk ezotériájában, hogy itt egy rendkívül közvetlen és nagyon testi *valóságról* van szó, kézzel foghatóról és testtel, mozgással betölthetőről, hogy emberek és viszonyok vannak, testek, hangok és fények, koncentrált jelenlét, s a továbbiakban minden csak ezáltal, ezek által létezhet „valóságosan"; hogy ami művé válik, az csak itt és ekként válhat művé, s az írógéppel végrehajtható gondolati akrobatikának bizony nagyon is erőteljes gravitációval kell majd találkoznia ezek felett a deszkák felett, s igazán érvényes gondolat csak az lehet, amely részévé tud válni ennek a valóságnak, hogy majdan birtokolni tudja.

És hogy vitában és válságban úgyis csak a művek dönthetnek. Majd. Mint előadások alkalmai.

És visszamenőleg igazolhatják - ha ugyan - ennek a négy napnak a jelentőségét. Minden addig csakis posztulátum.

De amíg ezek az estéről estére felizzó színes fények vannak, és jelmezek, suhogó függöny, mocorgó csend a néző-téren, fűrészpor, lengő tréger és alattuk-mellettük-körülöttük siető és támaszkodó, festett és festetlen emberek; s amíg ez a szag van, amely átható, emlékezetes és „feltétlen" - addig van remény.

Mert a reménytelenséggel nem lehet mit kezdeni.

ENYEDI SÁNDOR

Paulay Ede útban a Nemzeti Színház felé

Paulay Ede pályakezdése ismételni lát-szik a divatos sablont: kimaradt a kassai gimnáziumból, és tizenhat évesen beáll a Miskolcon vendégszereplő Kőszegi Endre nem túl jelentős társulatába. Az időpont 1852 (és nem 1851 - mint ahogy több életrajz hibásan tudni véli!). Ami az ifjú Paulayt várja: néhány mondatos szerepek sora és a színlaposztó „fontos" posztja. A kezdő színész első hónapjait az utókor számára eltakarja a toronyát-boronyát bejáró társulat jelentéktelensége és a távoli ködbe vesző nyomtalansága. Az első „forró nyom" *a Hölgyfutár* című lap Szarvasról keltezett színi tudósításában található 1854 szeptemberéből : „Paulay csinos színpadi alak, még újonc . . ." - írják. De a társulat szerencsére már egy másik, a korábbinál legalább két fokkal jobb, amelynek útjait nagyobb közfigyelem övezi. A direktort, Láng Boldizsárt nemcsak nagy korhely-ként tartják számon, hanem vállalkozó szellemű emberként is. Társulatával Szarvasról Szolnokra megy, majd egy egész színházi szezonra, ősztől tavaszig tartó időre Kecskemétre. Innen néhány fennmaradt színlap jelzi, hogy Paulaynak olykor-olykor jelentősebb szerep is ki-jut. Cegléd, Esztergom után 18 5 5 augusztusában Tatán játszanak. Lelkes tataiak arról tudósítják az olvasókat, hogy „Jobb színésztársulat még nem volt nálunk" *(Pesti Napló,* 185 5. aug. 23.), és a látottak alapján Paulaynak is kijut egy megszívlelendő jó tanács: „Paulay igyekezzék és sokra haladhat!" *(Pesti Napló,* szept. 3.) A következő állomás kemény diónak ígérkezik: az őszi-tavaszi szezont a színészeti hagyományaira oly kényes Győrben akarják eltölteni. Eddigi rövid pályáján Győr számára a megmérettetés. Olyan hely, ahol eldöntheti: ostromolja-e tovább a pályát a majdani dicsőséges jövő reményében, vagy keressen magának más, ígéretesebb pályát.

A hely már azért is rendhagyó, mert a városban legalább négy színikritikus is akad, akik ugyan némelykor egymásnak ellentmondva, de minden adandó alkalommal patikamérlegre teszik, hogy mit ér a színész. *A Hölgyfutár* október 8-i számában a látottak alapján megkönnyebbülten sóhajt fel az egyik recenzens: alaptalan volt a győriek idegenkedése Láng Boldizsár társaságától. A tagok bemutatási szertartásán Paulay a „másodrendű fiatal szerelmes" besorolást kapja, aki őt leköröz, az a nálánál hat évvel idősebb, némi hírnévvel rendelkező Molnár György, „az első szerelmes", a nagy hősi szerepek megkérdő-jelezhetetlen tulajdonosa, a „kedvenc" - mint ahogy a győriek egy másik tudósításban írják: „az első emberünk ..." Paulayról egy másik lap, *a Pesti Napló* (okt. 27.) megjegyzi: „iparkodó fiatal színész", aki a direktor és a szükség jóvoltából nagyobb szerepekben is kipróbálhatja becsvágyát, de a győriek kegyeit nem olyan könnyű elnyerni - mint tapasztalhatta: „erejét túlbecsülve, gyakran oly szerepeket vállal el, melyek nem neki valók, és így nem képes meg-felelni helyzetének, maradjon kisebb szerepeinél" - írta *a Magyar Sajtó* november 1_4-én. Jó iskola számára Győr, ha történetesen nem játszik - a társaság súgóként is igénybe veszi, s mivel kalligrafikus kézírása előny a pályán, Láng a titkári teendők ellátásával is meg-bízza. A direktor - a szoros játékrendre való tekintettel -, ha akarná, sem tudná mellőzni a színész Paulayt, s miközben állandóan nyesegetik játékát a sajtóban megjelenő kritikák - az elismerés sem marad el. Decemberben Jókai Mór *Könyves Kálmán* című drámájának címszerepét kapja, s - egy kritika kivételével - olyan kedvező fogadtatásban részesítik, amelyből méltán azt a következtetést vonja le, hogy győri vesszőfutása nem reménytelen. „Csak így haladjon tovább is a rögös pályán, s belőle nevezetes színész fog válni . . ." - olvasható a biztatás, s amikor 1856 húsvétján elválik a Debrecenbe távozó társulattól, azzal a tudattal indul Szegedre Havi-Hegedűs opera- és drámatársaságához, hogy van mit keresnie Thália napja alatt.

Akik végigböngészték a laptudósításokat, Paulay szegedi szerződtetését nyereségnek könyvelik el a közönség szem-pontjából is. Július 24-én már jutalom-játéka van, nagy közönségsikerrel.

A Hölgyfutár 1856. augusztus 26-i száma az ünneplésre célozva írja: „csak aztán az ily külszínek által el ne hagyja magát tántorítani e szép tehetségű fiatal színész - kinek ha továbbra is ily szorgalommal fogja szerepeit betanulni és elő-adni - szép jövője lehet ..."

1858 tavaszáig egy társulat, de két város: Szeged és Szabadka az a színtér, ahol Paulay sokoldalú tevékenysége zajlik. Az 1857-es szabadkai színházi évkönyv szerint már nemcsak színész és „műigazgatási titkár", hanem először e pályán „rendező a dráma és vígjátékokban". Színészi munkáját az elismerés övezi: „Paulay - új aquisitio - szerelmes szakmáiban átgondolt, érzett játéka s helyes szavalata által a közönség osztatlan tetszését érdemelte ki. Szép jövő vár reá. Egy kissé több páthos néhol, de mindig annyi melegség s érzéssel, hogy vele érezzük a kimondott szavak értelmét. A Vasálarcosban mutatá be magát nagyobb szerepben s már Tudor Máriában, melyet jutalomjátékául választott, teli házat eredményezett ..." - írják Szabadkáról *a Magyar Sajtóban,* 1857 elején (febr. 5.). Amikor 1858 tavaszán végleg elbúcsúzik a várostól, némi számvetésként viheti magával azt, amit a derék szabadkaiak újabb juta-lomjátéka alkalmából írtak: „A szépen megtelt ház Paulayt érdeme szerint fogadta, s az itteni szokás szerint számos koszorúval halmozá el; de mindezt túlhaladja azon rokonszenv, melyet a közönség ez ifjú színész iránt minden alkalommal tanúsít, s méltán, mert ő valóban azt meg is érdemli. Csak három (sic!) éves színész, s máris felküzdé magát a vidék első színészei közé szakmáját illetőleg, és e szakma a szerelmes, s ezzel összeköttetésben levő számos jellemszerep. Játékát melegség s érzés jellemzi, s különösen értelmes szavalata, jó felfogása, a kiviteli szép ereje által tűnik ki. Csinos, de alacsonyabb termetű, s hátránya: hogy kissé feszesen tartja testét és nyakát, melyet néha önfelejtve majd-nem vállai közé vesz; ez rossz szokásnál egyéb nem lévén, attól könnyen elszokhatik, mit jövője érdekében is ajánlunk ... A darab nagy hatással adatott ..." *(Magyar Sajtó,* 1858. febr. 2.)

1858 tavaszán továbbáll Latabár Endre Miskolcon játszó társaságához. Részese egy számára új helyszíneket jelentő turnénak: Eger, Kassa, Balatonfüred, Miskolc a főbb állomások 1859 tavaszáig. Egy év alatt százkilencvenhét fellépését regisztrálja a társulat zsebkönyve. A Miskolctól Miskolcig tartó útvonalba beékelődik egy kis intermezzo: 1858 októberében alkalmat kap a pesti bemutatkozásra. Lehet-e csodálkozni azon, hogy ennyi vidéki dicséret után megragadja a kínálkozó alkalmat, hogy az ország legfontosabb színpadán, a Nemzetiben is bemutatkozzon?! Két hét szabadságot vett ki, hogy a felajánlott két szerepre felkészülhessen. Mind-két szerepet játszotta már - méghozzá sikerrel - vidéken.

Október 20-án *Gauthier Margit (A kaméliás hölgy)* című darabban Armand Duval szerepét játszotta. Miután *a Pesti Napló* kritikusa elveri a port az „erkölcstelen darab" felett, Paulay játékáról a következőket írja: „Duval Armand szerepében Paulay úr vidéki színész lépett föl. Jó alakú, erős, tiszta szavú, helyes kiejtésű. Mozgásában azonban feszengős (?), szavalásában, mely jóformán csak recitálás, egyhangú volt. Fő hiánya - a melegség hiánya. Érzést nem fejezett ki, csak szónokolt. Meglehet, el volt fogulva, s valamely, későbbi fel-lépéséről tán kedvezőbben fogunk ítél-ni ..." *A Napkelet* így látta: „bár játéka nemzeti színpadunkon még kissé feszes és modoros, de tiszta csengő hangja s felfogási s előadási képessége hivatottságáról tőn bizonyságot ..." (okt. 23.). Két nap múlva újabb alkalom, Czakó Zsigmond *Végrendelet* című drámájában gróf Táray Béla szerepe. A *Pesti Napló* szerint ehhez a szerephez az ép orgánum, a hibátlan kiejtés - ami Paulay sajátja - még nem elegendő: „bírnia kell mindenek előtt a mozdulatok azon könnyűdedségével, otthonosságával és fesztelenségével, mely a felső köröket annyira jellemzi . . . bírnia kell . . . az arcnak az érzelmek legfinomabb árnyalatát is visszatükröző fogékonyságával ..." A kritikus előtt feldereng Lendvay Márton feledhetetlen alakításának emléke ugyanebben a szerepben, és az összehasonlítás eredménye nem lehet kétséges: „Paulay úr nem látszott eléggé otthonosan a színpadon - legalább a nemzeti színpadon. Mozdulataiban, járásában, sőt öltözetében is volt valami gépies feszesség. Arca, ha szabad úgy szólni, bizonyos monoton »savanyú« kifejezést öltött. Hangja a fájdalmat csupán gépies modulatioval akarja kifejezni, mely ugyan a hang kerekdedségével fogva nem esetlen, de az átérzett fájdalom rezgését nélkülözvén szívekig és velőkig nem hat ..." *A Napkelet* is a jövőre bízza a döntést: „ .. ha már említett feszes játékát s modoros szavalatát el-hagyja, jó színész válhatik belőle ..." Minek folytassuk? A vidéken már is-mert, sőt népszerű színész a Nemzeti Színház deszkáin kudarcot vallott. A bal-siker oka nem a pillanatnyi indiszpozíció, hanem a főváros és a vidék között meglévő óriási színvonalkülönbségben keresendő.

1837 - a Pesti Színház (későbbi nevén Nemzeti Színház) megnyitása óta a legjobb színészi erők az egyetlen Kántornét kivéve - Pestre kerültek, a biztos egzisztenciát jelentő pesti színpad átrendezte a magyar színészet erőviszonyait. A vidék évtizedek múlva sem tudja kiheverni a veszteségeket. S a Nemzeti Színházban Paulay fellépése idején alakulóban van egy új játékstílus, és nem utolsósorban a nagy külföldi nevezetességek Ira Aldridge, Rachel, Ristori Adél - vendégjátéka nyomán egyre inkább egy természetességre törekvő játékstílus kezd kialakulni, amely elveti a patetikus deklamálást, a vidéken annyira konzervált szavalást. Paulayt azért bírálják Pesten, amiért vidéken annyi dicséretben részesült. A mérce - a színészi teljesítmény megítélésének mércéje - merőben más Pesten, mint vidéken vonhatta le a tanulságot Paulay, s mikor 1859 tavaszán egyezsége lejár Latabárnál, oda igyekszik, ahol színészi tudásának tökéletesítését leginkább remélheti: Havi opera- és drámatársaságához, Kolozsvárra. Kolozsvár színészetének élő legendája van. A Farkas utcai színház azonban csak külsőleg azonos egykori önmagával. 1827 óta - amióta az első (Déryné, Szerdahelyi József, Szilágyi Pál és mások által alkotott) magyar operatársaság elhagyta a várost - nincs állandó társulat. A bérlők sokszor nagyon is eltérő képességű társulataikkal csak a színészet folytonosságát biztosíthatták, a színvonal folytonosságát nem. A város történelmi levegője, a minden rétegéből verbuválódó színházszerető közönsége nagy vonzerő. Paulay 1859 tavaszán Havi társulatának átszervezése idején kerül Kolozsvárra néhány új taggal, köztük jövendő feleségével, Gvozdanovits Júliával. A drámában Gyulay Ferenc mellett rögtön a társulat erőssége lett, s az első fel-adat egy régóta dédelgetett álom: Romeo. A csonka évad végéig, nyárig még további két Shakespeare-szerep: Cassio az *Othellóban* és Horatio a *Hamletben.* A címszerepeket vendégként Egressy Gábor alakítja. Nyár: Nagyszeben és Brassó. Ez utóbbi helyen a közönség főként a háromszéki székelyekből áll, akik lelkesedése jelzi, hogy a modern színjátszásról nem sok fogalmuk lehet. A *Vasárnapi* Újságban (1859. szept. 4.) így lelkesednek: „Paulay szívből jött s szívhez szóló, minden álpátosztól ment

szónoklása elragadó hatást gyakorol ránk, s oly általános vala, főképp a vég-jelenetek által előidézett megindulás, hogy csupán könnyező szemekkel találkozánk, s szűnni nem akaró tapsok közt hagyók el a házat. Paulay úrban Egressynk méltó utódát jogosan véljük látni ..."

Hasznosan telik az 1859/60-as évad. Színdarabokat fordít és ajánl bemutatásra az igazgatónak. A szerepeiből legfontosabb a *Bánk bán* címszerepe. S bár Kolozsvár nem Pest, itt is történik egy s más. 1859 őszétől például Havi új típusú színházi lapot ad ki, *a Kolozsvári Színházi Közlöny* című műsorújságot, amely egy évvel előzi meg Egressy Gábor pesti hasonló jellegű vállalkozását. 1860 nyarán Havi társulatával az anyagilag balsikerű bukaresti vendégjátékára készül - Paulay jövendőbelijével vissza Kassára, Latabár Endre társulatához. 1860. július 31-én Debrecenben Csató Pál *Megházasodtam* című darabjában adták jutalomjátékukat, stílszerűen, ugyan-is aznap házasodtak össze.

Ungvár, Miskolc, Kolozsvár - az újabb állomások. 1861-ben Kolozsváron Follinus János az igazgató. 1862-ben a kolozsvári *Korunk* elégedetlenül teszi szóvá: „Minden kétségen kívül a provincia - sőt még a budai színházat sem kivéve - Follinus úr dráma társasága a legjobb, a legerősebb; s mi mégis abban a kellemetlen helyzetben vagyunk, hogy a legjobb akaratunk mellett sem bírunk annyira menni, hogy nyugodt lelkiismerettel el bírjuk mondani, mióta e rovatot kezeljük: láttunk egy kifogás nélküli előadást ... Van a társaságnak jó character-színésze, van jó szerelmese, van jó apa, intricusa, van comicusa is. Mije nincs tehát? Nincs elég pontos rendezője. Ha végignézünk a drámai előadásokon, majdnem mindenikben a legbotrányosabb hibákra bukkanunk: elkésések, a függöny leeresztése idő előtt, sőt még az is megtörténik, hogy az elő-adás alatt a súgókönyv elvesz s a függönyt kénytelenek felvonás köz lebocsátani . . ." Nem túlságosan biztató a kép, de a kritikai szembenézés a tisztulás jele. Ekkoriban Paulay továbbra is rendezőként is szerepel, teendőiről, eb-béli hatásköréről nemigen árulkodnak a fennmaradt anyagok. Színészi munkája viszont ismételten megmérettetik. 1863 elején már egyre többen és egyre ingerültebben teszik szóvá a Shakespeare-darabok teljes hiányát a Follinus-éra idején. *A Korunk* 1863. február 4-i szá

mában elégtétellel nyugtázzák, hogy a közönség óhajára végre láthatnak újra Shakespeare-darabot, méghozzá a *Hamlet*. „A címszerepet Paulay úr adta, ki e szerepet már hosszú évektől tanulmányozza, s mint önérzetes művész, nem elégedett meg szerepe instruktioival, hanem átnézve a nagy költő legjelesebb commentátorait, s ezek felfogása nyomán haladva, igyekezett nem csak előadni, de lelket is önteni Hamletbe .. . Megvallva, hogy előre tudva ezeket, sokkal több követelés és igénnyel mentünk színházba, mint máskor ..." A kritikus úgy találta, hogy Paulay egykedvűen fogadta színészbarátjának előadását, hiányzott az arcjáték olyankor, ami-kor Paulay szerepe szerint hallgatott, de nagyon szép volt a jelenete Ophéliával (3. felvonás, 7. jelenet); hatásos volt Polonius legyilkolása és anyjával való szembesülése ... „szóval Paulay úr ez estve Hamletben oly próbát tett le, mely míg egy részről tanúskodott tanulmánya és szorgalma mellett, más részről igazolta hivatottságát Shakespeare darabokra is ..."

1863 augusztusa: öt évvel az első próbálkozás után újabb lehetőség a Nemzeti Színház deszkáin. Kitűzött darab *a Hamlet*, Paulayval a címszerepben - a királynő: a felesége. A tapintatosabb *Színházi Látcső* című lapot idézzük: „Paulay tegnapelőtt *Hamletben* köztetszéssel játszá a címszerepet. Meleg hang-ja, szép kifejezési képessége s kellő fel-fogása van. Hogy Hamletje nem volt egész természetes, miután e szerep teljes ábrázolásra hosszú évek tanulmánya kell . . . Egyes részleteket ma is meg-lepő sikerrel játszott, s meggyőzött, hogy művészete hivatott tehetség, kinek jövője van. Örvendenünk kell, hogy a vidéknek ily jó művésze van, ki mindenesetre díszére válnék a nemzeti szín-háznak is ..." Gyulai Pál ízekre szedi az előadást, Paulay alakításával együtt, s végső szentenciája eléggé egyértelmű: „egyenesen kimondjuk, hogy a címszerep nem sikerült Paulaynak . . ." de hozzáfűzi: „Azonban, midőn Paulay Hamletjét nem méltányoljuk, örömest méltányoljuk tehetségét, mely könnyebb, hozzávaló szerepekben bizonyára még inkább ki fog tűnni . . ." A következő próbatét: *Bánk bán* - címszerep. *Színházi Látcső:* „Paulayék tetszésben része-sültek, kivált a negyedik felvonás nagy jelenetében . . ." Gyulai Pál: „A cím-szerep csaknem úgy felül van Paulay erején, mint a Hamlet . . ." - summáz-

hatjuk röviden Gyulai részletesen ki-fejtett véleményét. i 863-ban a Paulay házaspár ötször lépett a pesti közönség elé - különböző szerepekben. A bemutatkozás a fentiek ellenére sem eredménytelen, és Paulayéknak sikerül az, ami minden vidéki színész vágya: be-jutni a Nemzeti Színház megszentelt falai közé: szeptember 1-től a társulat szerződött tagjai.

Több mint egy évtized vidéken töltött idő után végre a Nemzeti Színház-ban, ahol ekkoriban Szerdahelyi Kálmán, Feleki Miklós, Szigeti József játsszák a férfi főszerepeket. Prielle Kornélia, Felekyné Munkácsi Flóra, Fáncsy Ilka a női főszerepek leggyakoribb tulajdonosai. Paulayék: sokszor, sokféle szerepben, de örökösen a második vonalban. Egy sóhaj Kolozsvárról 1864-ben, a *Fővárosi Lapok* hasábjain: „Minden előadás után visszakívánják a Paulay párt, kik nélkül a nemzeti szín-ház - a bírálatok után ítélve - el lehetne, míg Kolozsváron valódi szükség volna rájuk ..."

Paulay pesti színészi pozíciója tulajdonképpen visszatükrözi a fővárosi erőviszonyokat. Az eltemetett színészi álmokért egy ideig a nyári, „szűnideji" vidéki vendégszereplések kárpótolják őt. A vidéken színlaposztóként, súgó-ként, titkárként, fordítóként, rendező-ként, színészként töltött évek most kezdenek kamatozni. A sokszor, sok helyen megjósolt fényes jövő nem színészként, hanem rendezőként, majd a Nemzeti Színház igazgatójaként érlelődik, s az idő is neki kedvez: amikor végleg Pestre kerül - pályájából még harmincegy év van hátra. Elegendő idő arra, hogy a következő évtizedekben az ország legfontosabb színházának egyik legjelentősebb rendezőjeként, majd igazgatója-ként írja be nevét a magyar színháztörténetbe. A vidéken töltött évek és a hosszas színészi gyakorlat nélkül aligha írhatta volna Paulayról Újházi Ede: „Világos fő, nagy tudás, irodalmi műveltség, nagy szeretet a színház iránt, igazságos bánásmód, szerénység, ezek voltak fő tulajdonságai ..."

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Judit Szántó:

Ce qui suit est rarement mieux

Tante Máli, puisé d'une façon inattendue dans l'héritage de l'auteur Milán Füst était la sensation de la saison précédente. Maintenant la Scène – le même théâtre où *Tante Máli* était créé – mit en avant une autre pièce inconnue de Füst mais cette *Mademoiselle Margit*, une pièce d'ambiance absolument inédite pour son époque, est pourtant moins puissante que son prédécesseur et son interprétation laisse elle aussi à désirer.

Katalin Szűcs:

La ballade du silence

La nouvelle pièce de l'auteur hongrois vivant en Roumanie, András Sütő, *Avent au Mont Hargita* ne fait pas partie des oeuvres les plus importantes de cette remarquable personnalité littéraire, pourtant sa place au répertoire du Théâtre National ne peut pas être contestée.

József Tamás Reményi:

« Enterré dans le bonheur »

Dans la mise en scène à la fois lucide et hypnotique de János Szikora au théâtre d'Eger *Csongor et Tünde*, la féerie romantique du XIX[ème] siècle du grand poète Mihály Vörösmarty révèle un aspect nouveau et pourtant vivement authentique: elle exprime la résignation qui suit la conflagration universelle.

Ildikó Csizner:

Au carrefour de trois chemins et demi

Le théâtre de Debrecen joue lui aussi *Csongor et Tünde*, dans une version quelque peu retouchée du metteur en scène László Gergely. La conception promet mais la réalité du spectacle trahit la lecture originale.

István Nánay:

Un « Scénario » compris de travers

Le Scénario d'István Örkény est un drame sur « l'inquisition moderne »; il interroge certains chapitres de notre histoire d'après 1945 et fustige les convictions détruisant la conviction authentique. Après la création au Théâtre de Comédie c'est maintenant le théâtre de Békéscsaba qui reprit la pièce, sans pouvoir en offrir une interprétation originale et valable.

Eszter Kiss:

« Les Troyennes » au Théâtre National

Les Troyennes, cette tragédie un peu trop liée à son âge s'est détachée de tout contexte historique dans la mise en scène de László Vámos. Sauf un pacifisme universel, le spectacle n'a aucun message qui nous touche plus personnellement.

Róbert Dévényi:

Électre, es-tu encore en colère?

La version qui tisse le Studio K autour du thème d'Électre devient, dans la mise en scène de Tamás Fodor, une expérience théâtrale d'une autonomie exceptionnelle. On a l'impression qu'au sein de cet ensemble le verbe peut naître et exister seulementdans une correlation étroite avec l'action.

Judit Csáki:

Quand le jour tombe

Vingt ans après la création en Hongrie qui eut lieu au même théâtre, le Théâtre Thália reprend *Le Crépuscule* d'Isaac Babel mais l'expérience de jadis ne revit pas: on assiste à une simple illustration du texte.

János Erdei:

La fête de la désolation

Les artistes du Théâtre de Comédie offrent « hors programme » la version pour deux personnages qu'a faite Andrzej Wajda de *L'Idiot* de Dostoïévski; les représentations ont lieu au Théâtre Skéné de l'Université Technique. Le spectacle retient l'attention surtout à cause de quelques minutes fulgurantes des deux acteurs, Géza Hegedűs D. et László Gálffi.

Tamás Tarján:

L'île n'est pas assez haute

La Tempête de Shakespeare à Kaposvár est devenu un spectacle sans éclat – cela pas au sens strict du terme, puisque les lumières sont d'une force plutôt stridente. Au lieu de brûler, les reflécteurs semblent attacher, comme le fait tout le spectacle qui finit par lasser le spectateur.

Péter P. Müller:

Le Hamlet de Göcsej

C'est en plein milieu rural, dans le village de Zalaszentlászló que le théâtre de Zalaegerszeg a présenté *Hamlet Paysan*, la tragicomédie du Yougoslave Ivo Bresan. Dans sa mise en scène Béla Merő a souligné surtout la valeur actuelle des rapports publics et privés déployés dans le texte.

I. N.:

La rencontre des théâtres de mouvement

Au domaine du théâtre, la capitale hongroise reçoit hélas trop peu de visites d'importance véritable. Voici une des raisons de la portée de cette rencontre des théâtres de mouvement que le Théâtre Skéné a organisé en octobre 1985. C'est certainement l'Odin Teatret d'Eugenio Barba qui y a emporté le prix de l'excellence mais les deux ensembles polonais, le théâtre de danse japonais et les spectacles de la commedia dell'arte venus de l'Italie ont eux aussi retenu à juste titre l'attention du public.

János Regős:

« Ce théâtre ne peut pas courir aux armes! »

Au cours de la rencontre internationale des théâtres de mouvement l'Odin Teatret a présenté deux spectacles: *L'Évangile d'Oxyrincus* et *Mariage avec Dieu*. Après les représentations, Eugenio Barba a accordé un interview assez long sur vidéo dont nous publions ici une version abrégée.

Mária Bonifert:

Ce n'est pas le Broadway

Dans cet interview Mario Delgado Vasquez, animateur de l'ensemble Cuatrotablas du Pérou explique son art poétique personnel et l'activité de son groupe mais esquisse, en plus, l'ambiance sociale et spirituelle du théâtre péruvien très peu familier pour le public hongrois.

Irén Kiss:

Forum ouvert à Egervár

A Egervár, dans la vicinité de Zalaegerszeg, de jeunes auteurs, professionnels du théâtre, dramaturges et critiques ont organisé en décembre 1985 des entretiens de plusieurs jours au sujet des rapports entre les théâtres et la jeune dramaturgie hongroise. L'auteur Irén Kiss commente ici certaines prises de positions qui se sont manifestées au cours de ces entretiens.

András Nagy:

Egervár, les 3, 4, 5 et 6 décembre

Un autre jeune auteur résume, lui aussi, ses impressions des entretiens d'Egervár. La manifestation de tant d'intentions nobles, déterminations fructueuses et partialités sympathiques était, selon lui, une expérience très plaisante mais de l'autre côté il fallait aussi se rendre compte de ces réalités bien autrement pesantes qui obligent les théâtres à garder leur rigueur présente.

Sándor Enyedi:

En marche vers le Théâtre National

Il y a 150 ans qu'est né Ede Paulay, directeur légendaire du Théâtre National. L'étude historique que nous publions se fonde sur les récensions plus ou moins inconnues de l'époque pour retracer le chemin de Paulay acteur, une expérience qui était la première étape de sa carrière.

Ára: 30,– Ft