Irónia

Még egy állandó jellemzője van Halász előadásainak, és ez az előző hárommal ellentétben a *Hatalom...* előadás-sorozatában sokkal nagyobb mértékben érvényesül, mint előtte bármi-kor - ez pedig az irónia, pontosabban fogalmazva minden egyes állítás, jelenet és konfliktus idézőjelbe helyezése vagy zárójelezése, epochéja. Ennek egyik formája, hogy az előadás végén a drámai feszültséget egy közhelyesen mindennapi jelenettel oldják fel. Ez legmarkánsabban az *Önbizalom* végén jelenik meg, ahol az éppen kialakuló konfliktus kedélyes kólázásba és chipsevésbe fullad. Hasonló eszközzel él Halász a Nó-színház *a* Palócföldön című produkcióban; itt a főszereplő, az egyetlen magyar remete a darab végén bekapcsolja a tévét, és Zefirelli *Názáreti* Jézusának bevezető képsorát nézi a közönséggel együtt. *A Széchenyi-kabaré* pedig Szécsi Pál érzelmes sanzonjával zárul.

Az előadások idézőjelbe helyezésének másik fontos eszköze a színházi előadás reflexiója. Halász félóránként a néző arcába vágja, hogy amit lát, az csak színház. Ez a mentalitás meghatározóvá vált a XX. század második felének drámai művészeteiben. A színházban Brecht, a filmben Godard különböző elidegenítési effektusokkal tudatosan zökkenteti ki a nézőt abból az illúzióból, hogy amit lát, az maga a valóság. Ez a tendencia az utóbbi harminc évben a filmművészetben különösen fontossá vált; sorra születtek azok az elidegenítő jellegű művek, amelyek mélyen összefüggenek az alkotás folyamatának reflexiójával. Közülük is talán legszélsőségesebbek Philippe Garrel filmjei, amelyek leginkább munkakópiára hasonlítanak; ő benne hagyja filmjeiben a csapó képét, a felvételt indító „tessék!" és a felvételt záró „ennyi!" hangját is.

Az önreflektív szándék Halász szinte minden darabjában megjelenik; a legdirektebb formában talán A hatos című előadásban, amelynek elején felkészíti a nézőket arra, hogy a mai előadás valószínűleg nem lesz túl magas színvonalú, majd a végén közli a közönséggel: valóban nem lett az.

Halász iróniájában az a legfontosabb, hogy nem ismer tabukat. Bármilyen tárgyhoz közeledik, alapmentalitása csaknem mindig az irónia. Ez olyannyira fontos tényezője előadásainak, hogyha nincs jelen az irónia, az idézőjel - mint a *Levendel* László *halálára* (szeptember 12.) egyes részeiben vagy a *Lőrinc* barátban -, nem is működik igazán a produkció.

A sok rövid jelenetből építkező forma iróniával párosulva természetes módon vonzotta a kabaréműfajt, amely az előadás-sorozatot a leginkább jellemezte. Ez korábban sem állt távol Halász alkatától, hiszen már az Universitas Együttesben is leginkább komikus szerepeket játszott. Azonban a kabaréformának egy másik forrása is van, mégpedig a kaposvári színészklub, amelynek szellemiségét Lukáts Andor képviselte a társulatban. Egész jeleneteket vettek át innen, például *a Széchenyi-kabaré* gúlajelenetét, amely-ben öt színész törülközőkkel bejön, pózt vesz fel, gúlát alkot, majd Lukáts el. Valaki utánaszól: Hova mész, Lukáts? A Széchenyibe. Ugyanaz a játék még egyszer: Hova mész, Széchenyi? A Lukácsba. Harmadszor: Hova mész, Andor? Zuhanyozni.

A kabaré kifejezést kicsit pontosítani kell: inkább egy adott téma ironikus körbejárásáról van szó, szabad asszociáció alapján. Mi jut eszembe Széchenyiről *(Széchenyi-kabaré),* a paprika ólmozásáról *(A paprikáskrumpli* örök, szeptember 26.), a zálogházról *(Mit érdemel* az a *bűnös...),* a halálról és a lopásról (október 13.) vagy a repülésről (Repülősó)? De a sok rövid, vicces epizódból való építkezés akkor is meghatározó, amikor nem szabad asszociáció köti össze a jeleneteket, hanem valamilyen történet.

Az ilyen sokjelenetes szerkezet és a „mindennap más darab" magában rejti annak veszélyét, hogy egy-egy jól sikerült epizódot több előadásban is felhasználjanak. Halászék nemigen tettek ilyet; de ha egy korábbi motívum újra feltűnt darabjukban, az az előzőnek nem puszta ismétlése, hanem leginkább parafrázisa volt. Olyannyi-ra, hogy egyes jelenteket nem is lehetett teljes mértékben megérteni a korábbi *Hatalom...* elő-adások ismerete nélkül. Az járt jól, aki rendszeresen nézte a Halász-színházat.

Az előadás-sorozat legnagyobb érdeme, hogy a nem tradicionális, kísérleti színjátszást - amelyet eddig csak viszonylag periferikus stúdiószínpadokon lehetett látni - behozta a Katona József Színházba. Erre a felfrissítésre a hivatásos színjátszásnak nagy szüksége van.

KOVÁCS DEZSŐ

KÜLVÁROSI PÉLDÁZAT

BERTOLT BRECHT: JÓ EMBERT KERESÜNK

A lánynak nagy, erőteljes nőszemélynek kell lennie - írja Brecht Munkanaplójában, Stockholmban 1939 pünkösdjén. - a városnak nagy, poros, lakhatatlan városnak kell lennie, a hátrány: a túl sok cselekmény, nincs hely a kitérők és a kerülő utak számára, így minden túlzottan racionalizált, dramatikus taylorizmus, mellesleg a kínaizálás veszélye is legyőzendő. egy kínai külvárosra gondolok cementgyárakkal stb. itt még akadnak istenek és már vannak repülők." *(Európa, 1983.* 34. o. Fordította *Eörsi István)*

Szecsuán „félig európai fővárosát", ahol „embert ember kizsákmányol", hiába is keresnénk az Új Színház előadásában. Ács János rendezése a brechti példázat színterét Kínából az újsütetű vadkeleti nyerskapitalizmus világába helyezte át. Marlborós cigarettakartonokkal megpakoltan távozik a trafikból az állástalan pilóta, vörös taréjos punkfrizurát visel a befogadott nyolctagú család fia. Semmi kétség: itt és most vagyunk, valahol (Kelet-)Európában.

A szereplők elveszítették tulajdonneveiket az előadásban: Sen Téből Jó Ember, Sui Tából Rossz Ember lett, Jang Szunból Pilóta, Su Fu úrból szimpla Borbély. De nemcsak ennyi rendezői-dramaturgi beavatkozás érhető tetten az előadásban: némiképp kurtítottak a szövegen, songokat helyeztek át; szabadszájúan nyers, jassznyelvi eredetű szövegdarabkákat illesztettek Nemes Nagy Ágnes fordításába (a dalokat Eörsi István fordította); s a dráma leghangsúlyosabb helyén, a zárójelenetben a rendező elhagyta a „Tisztelt közönség, csak semmi harag" - kezdetű epilógust.

Ács beavatkozása a brechti drámatestbe határozott rendezői koncepciót sejtet. Az előadás a Vízárus dalával kezdődik: a széksorok közé ékelt kifutón Szarvas József mackós mozgású, ártatlan tekintetű Vízárusa arról énekel fájdalmasan, milyen nehéz, hiábavaló mesterség az övé. A játék élére emelt prológus előrevetíti a darabbeli küzdelem céltalanságát, értelmetlenségét, az elmaradó epilógus pedig nem ad cselekvésre buzdító feloldozást a nézőnek. Szarvas Vízárusa a hátán cipeli lajtját, mint valami hátizsákot, amelyből kacskaringózó csöveken át jut el a víz az oldalához erősített csapba. Egy eleven ember dalol Ács színpadán, akiből két lábon járó instrumentumot formált a rárótt társadalmi szerep. Nagyjából mindent tudunk róla, mire megjelennek az istenek aranyszálakkal kevert háncsszoknyában, meztelen felsőtestükön virágfüzérrel, arcukon rikító törzsi pingálásokkal. Három tétován tekintgető, derűsen mosolygó marslakó érkezik, törzsi gúnyába öltözötten, hogy küldeté-

sük szerint jó embert keressenek. Három eltévedt emberi lény érkezik közénk, valahonnan a természeti népek vidékéről, s rácsodálkozik világunk furcsaságaira.

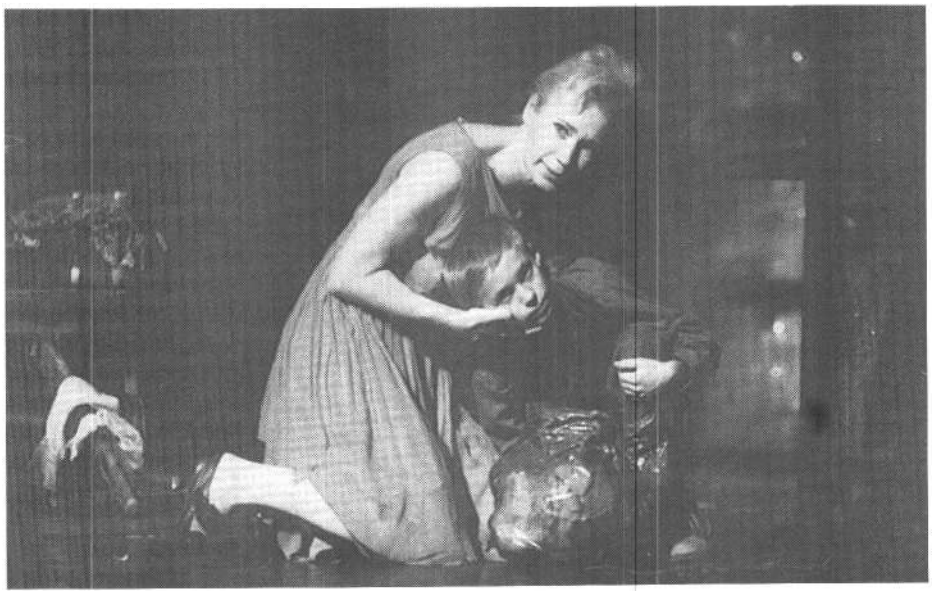
Ács hatalmas, öblös térbe helyezi a játékot. Menczel Róbert díszlettervező a színpadnyílást határoló oldalfalakig tágítja ki a játékteret, úgyhogy láthatóvá válnak a színpadot körbefogó vastraverzek, -csövek, kábelek. Hátul, magasan függőhíd szeli át a teret (itt jelenik majd meg az isteneket éjszakára befogadó utcalány), a színpad közepén ipari vasút sínpályája ér véget, oldalt rusztikus pillérek támasztják a csupasz, magas, fekete falakat, vörös, kontúros ellenfénnyel megvilágítva. Sivár, lepusztult, városszéli ipari tájat látunk, amelybe később vasúti vagont tolnak be; a lenyitható oldalú, ormótlan tákolmány lesz a lány dohányosbódéja.

A térszerkezet változásai játékszervező elemként működnek: a hatalmas tér kis darabját hasítja ki a lány pici trafikja, amelybe tömegek zsúfolódnak; tenyérnyi élettérért folyik élethalálharcuk, míg a bódén kívül hatalmas, üres tér nyújtózik. A bírósági jelenetben a magasságában is tágas színpad összezsugorodik, mélyre engedett neoncsövek hideg fénye jelöli ki a tér szűkösségét; az esküvői epizódot előbb a vasfüggöny ajtórésén, a lány optikájából látjuk, s csak aztán leszünk részesei a bacchanáliának.

Tizenkét éve a milánói Piccolo Teatro vendég-játékán Giorgio Strehler úgy tágította ki nevezetes *Szecsuáni jólélek* rendezésének játékterét, hogy áttetszővé fényesítette a színpadot, s felragyogó ellenfényekkel lebegővé, artisztikussá és szinte határok nélkülivé tette a játékot. Ács (és Menczel) színpadán minden pontosan körülhatárolt, nyersen naturális és kézzelfoghatóan föld-közeli, a lány vasúti vagonba telepített trafikja, az istenek kézi hajtású sínautója, a dohánygyár-tulajdonos biliárdszalonja.

Ács rendezése kényesen egyensúlyoz irónia és líra határvidékén. Távol áll tőle a brechti elidegenítés szikársága, keménysége, élessége, előadása inkább játékosan groteszk vagy gyöngéden érzelmes. Rendezése némiképp fölerősíti a Brecht-mű meseszerűen csodás mozzanatait, csökkentve ezáltal a társadalmi elemzés keménységét. A rendező (s a jelmeztervező Csík György) nem húz álarcokat, maszkokat a szereplőkre, mindenki a saját arcát adja a játékhoz, még a Rossz Emberré átvedlő jóságos utcalány is. (Udvaros nagybácsija időnként felhajtja sötét szemüvegének lencséit, s így szemléli közelről a Vízárus tekintetét - talán azért, hogy felfedje igazi lényét?)

Ács istenei mesei fogantatású, játékosan átváltozó figurák: gyermek istenek s picit bamba felnőttek; könyökvédős, írógépcsattogtató, telefonáló hivatalnok istenekként sínautóznak elő, neoncső glória virít fejükön a sötétben; ballonka-

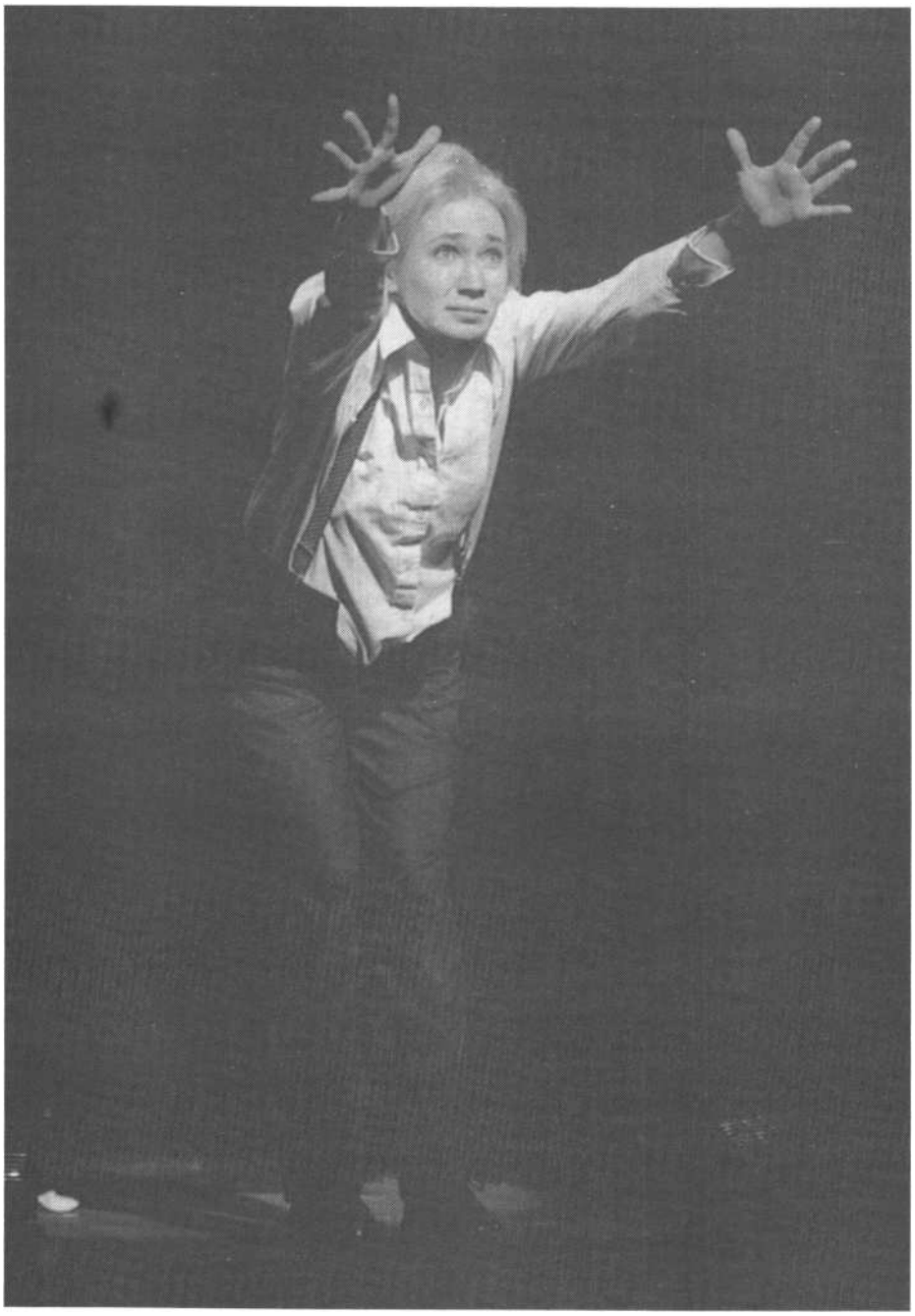


Udvaros Dorottya (Jó Ember)

bátos, utcai járókelő istenek, végül taláros-parókás bíró istenségek, akik alaposan megszeppenve hátrálnak vissza a felhők közé, magára hagyva egyetlen, meglelt jó emberüket. Nem „fejlődnek", nem fáradnak el útjuk során, s pajkos cinkossággal távoznak, a kétségbeesett lányra hagyva a konfliktus feloldását: hogyan maradhat életben az, aki jó?

Ács rendezésének sajátossága, hogy lényegében stilizáció és elidegenítés nélkül, a színészek ensemble-munkájára támaszkodva fogalmazza színpadra a brechti példázatot: az Új Színház társulata máris roppant erőpróbán mérheti meg színészi erejét, felkészültségét. Az elő-adás centrumában Udvaros Dorottya Jó Emberből Rosszá átvedlő figurája áll. Csík György egy-szerű, piros ruhába öltöztette a „külvárosok angyalát", aki már a játék legelején sem rámenősen strichelő kurva, hanem megszeppent, naiv, szeretetéhes kültelki leányzó. Udvaros utcalánya gyermeki örömmel kapkodja össze, szorongatja s számolgatja az istenektől kapott gyűrött papír-pénzt. Könnyen kihasználható, sokat tűrő teremtés, kevéssel beéri, de sokat akar adni környezetének. A Pilótának elég megsimítania az arcát, s ő máris fülig szerelmes lesz bele. Csak lassan döbben rá, hogy mindenki kihasználja, erőt kell vennie magán, hogy Rosszá, nagybácsivá tudjon átváltozni.

Udvaros Dorottya (Rossz Ember) és Széles László (Pilóta)



„Segítség!" ***(Fábián József felvételei)***

Udvaros figurájának többszöri átlényegülése az előadás legkidolgozottabb pillanatai közé tartozik. Mielőtt öltönyösen-nyakkendősen, a Rossz megtestesítőjeként megjelenne, alig észlelhető, fájdalmas sírást hallunk, majd a nézőtér végéből, a kifutón előlépked a villogó vakszemüveges, fekete kalapos férfi, hogy rendet tegyen a lezüllesztett trafikban s unokahúga dolgai közt. Darabosan, marionettszerűen jár, fogai közt gyufaszálat harapva, sziszegve, erőszakoltan torz torokhangon beszél. Udvaros mindvégig plasztikusan érzékelteti: erőszakot kell tennie magán, hogy a lényétől idegen, kíméletlenül kemény férfialakkal azonosulni tudjon. Az önmagára rótt erőszak formálja bábuvá: a Jó nem akar Rosszá válni, szenved a fölvett szereptől, miközben pontosan tudja, hogy igazi lénye, jósága csak e riasztó mimikrivel őrizhető meg. Úgy kell hát gonosszá lenni a külvilág szemében, hogy közben önmaga számára szüntelenül meghagy-ja a visszavonulás lehetőségét. Udvaros kidolgozott gesztusaival, testtartásával, végtagjainak szeszélyesen széttartó mozgatásával roppant árnyaltan, pszichológiailag is hitelesen jeleníti meg a Rossz figurájának lényegi belső ambivalenciáját; terhessége tudatára ébredt utcalányként pedig megejtő lírával, megrendítően játssza el a gyermekét elringató, gyermekével játszadozó anyát.

Bár a premieren némi ritmuszavar mutatkozott, s csak a második felvonásban mutatta meg igazi erejét és színeit a játék, szinte mindvégig erőteljes színészi alakításokat vonultatott fel az előadás. Szarvas Vízárusa szereposztási telitalálat; annyi kópésággal és riadt szomorúsággal, naiv bájjal és egykedvű fájdalommal formálja meg figuráját, hogy elhisszük neki: nemcsak az istenektől fél mesterkedései miatt, hanem főképp az emberektől; az aszálytól, az esőtől, a rendőrtől, a borbélytól, s egyáltalán, mindenkitől. Lázár Kati lógó szvetteres, elnyűtt Özvegyasszonya gyorsan rájön a nagybácsi rejtélyére, élénk szemvillanásokkal és ironikus gesztusokkal kommentálja a figura alakváltozásait; Takács Kati macskanadrágos, pöttyös bundás, hosszú szipkás Háztulajdonosnője remekül karikírozott madame-figura; Schlanger András bensőségesen megnyerő modorú, mosolygósan dörzsölt főisten; Széles László szenvedélyesen vagány pilóta és korbácsos főnök. Csomós Mari nyárspolgári anyatigrisként küzd a fia boldogulásáért; Papp Zoltán kimérten précieux Borbély; Prókai Annamária erőtől kicsattanó, groteszkké elrajzolt terhes nő.

Ács nem tolakszik rendezőként előtérbe az előadásban, hagyja, hogy a színészek töltsék meg élettel a játékot. Látványában is precízen kidolgozott előadása leginkább azzal lep meg, hogy mintha nem törekedne a brechti társadalmi analízis kőkemény végigvitelére, inkább groteszkjátékokba, iróniába oldja a példázatot. „Segítség!" - kiáltja Udvaros Jó Embere az előadás végén, miután alkudott az istenekkel egy sort arról, hányszor jöhet el havonta a nagy-bácsi. A főisten derűsen mosolyogva húzza fel maga mögött a hidat; az égbe szálló istenek sietve elbúcsúznak Jó Emberüktől.

Brecht Szecsuánijának közönséget megszólító színésze így beszél az epiólógusban: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj, / Mert kell jó végnek lenni, kell, muszáj!"

Ács Brecthtjében nincs jó vég, mert nem lehet jó vég. Csak a gyötrő kérdés marad bennünk: keressük-e a megoldást, „tisztelt közönség"?

Bertolt Brecht: Jó embert keresünk (Új Színház) Fordította: Nemes Nagy Ágnes. *Dalok:* Eörsi István. Zene: Paul Dessau. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Csík György. Mozgás: Juhász Anikó. *Zenei vezető:* Márta István. *Dramaturg:* Forgách András, Vörös Róbert. Rendezőasszisztens: Szabó Sipos Márta, Thuróczy Katalin. *Rendező:* Ács János.

Szereplők: Udvaros Dorottya, Szarvas József m. v.,

Schlanger András, Fazekas István, Magyar Attila, Széles László, Csomós Mari, Papp Zoltán, Takács Katalin, Lázár Kati, Falvay Klára m. v., Kristóf Tibor, Kamarás Iván f. h., Hajdu István f. h., Prókai Annamária, Kisfalvi Krisztina, Peczkay Endre, Vékony Zoltán, Schneider Zoltán, Koós Olga, Köves Ernő, Kisfalussy Bálint, Sztarenki Pál, Várhegyi Teréz, Mihályfi Balázs, Szabó Márta, Márta István, Nemessányi Éva.

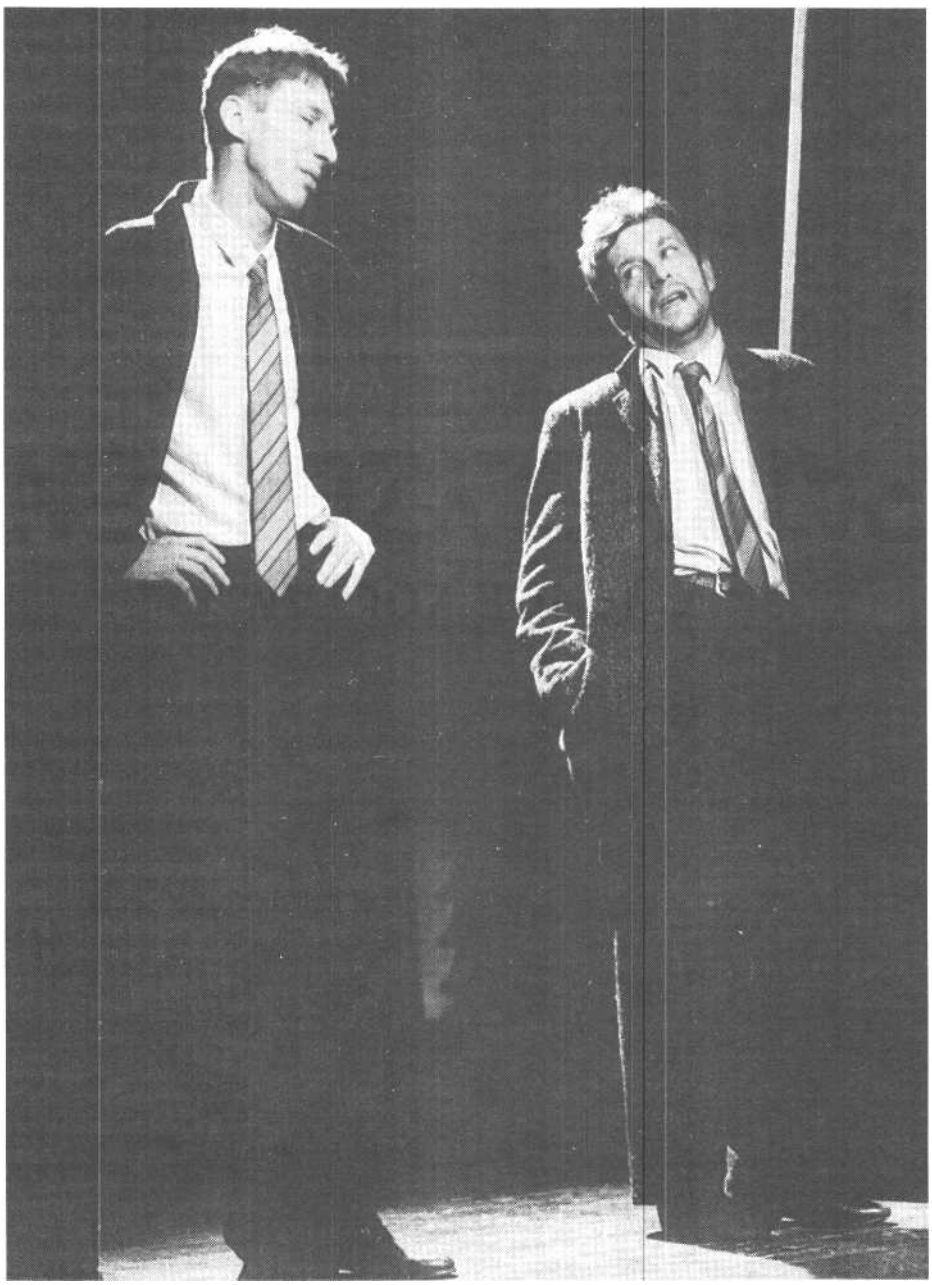
SZŰCS KATALIN

ROS ÉS GUIL

STOPPARD: ROSENCRANTZ ES GUILDENSTERN HALOTT

Ha nem kénytelen az egyéb elfoglaltságot választó címszereplő miatta *Hamletet* levenni műsoráról a Katona József Színház, akár tematikus bérletet hirdethetett volna három előadására, oly szorosan függ össze (a bemutatók sorrendjében) a dán királyfi története, a Ma este *improvizálunk* és a Rosencrantz és *Guildenstern halott* -- mint világ- és művészetszemléleti problémafelvetés. Tom Stoppard Shakespeare-fonákja és az alapmű között az összefüggés nyilvánvaló, s a gazdaságossági szempontokon túl is sokatmondó az ötlet, amellyel az előbbit rendező Máté Gábor (az utóbbi Claudiusa) formailag is hangsúlyozza ezt, amikor Khell Csörsz Hamlet-terébe helyezi a darabot, és számos más ponton is idézi Zsámbéki Gábor rendezését, utalva a történet azonosságára s megteremtve az önreflexió konkrétságát. Ám, hogy mi a látszat, mi a való és mindennek felismerésében mennyi a művészet, a színház szerepe - e kérdéskör színi tárgyalásához markáns hozzászólás Ascher Tamás Pirandello rendezése is (amelyben Máté Gábor történetesen a rendezőt alakítja). Amolyan művészetfilozófiai, színházelméleti szemeszter kerekedhetett volna mindebből, meghalási mesterkurzussal Haumann (Ma este *improvizálunk)* és Végvári (Rosencrantz...) professzor urak előadásában, gyakorlati foglalkozásként, demonstrációs jelleggel pedig Halász Péter színházával kiegészítve. Mert valamilyen módon mindegyik produkció egyben önmeghatározási kísérlet is (volt): a színház helyének értelmezése a világban, s a világ értelmezésének lehetősége a szín-házban.

Utóbbi némileg aggályos, már ha a világ, adott esetben a Dániának nevezett börtön Rosencrantz és Guildenstern, két jelentéktelennek mondható mellékalak szemszögéből láttatik, mi-ként Stoppard Hamlet-parafrázisában. Nem mintha objektíve, a történések szintjén nem ugyanarról a drámai valóságról volna szó, mint Shakespeare-nél,, hanem mert a nézőpont a drámán belülre került, s ezzel megszűnt a rálátás lehetősége. „Olyan, mintha néző volnék" - fészkelődik a lelátók egyikére elégedett mosollyal Tóth József Rosencrantza, ám ez a perspektíva most nem nyújtja a nézőnek azt a kettősséget, amit egykor a Hamletet szemlélőnek; azazhogy részese is lenne á játéknak meg nem is. Hiszen ott az udvartartás részét képező statisztaként, de mégis kívülállva azért átláthatta azt, amit a szereplők nem: a helyzetüket és viszonyaikat s az ezekben tükröződő valóságot, világképet, amely nem azonos az ő primér valóságukkal. Rosencrantz és Guildenstern, a be nem avatott



Bán János (Guil) és Tóth József (Ros)