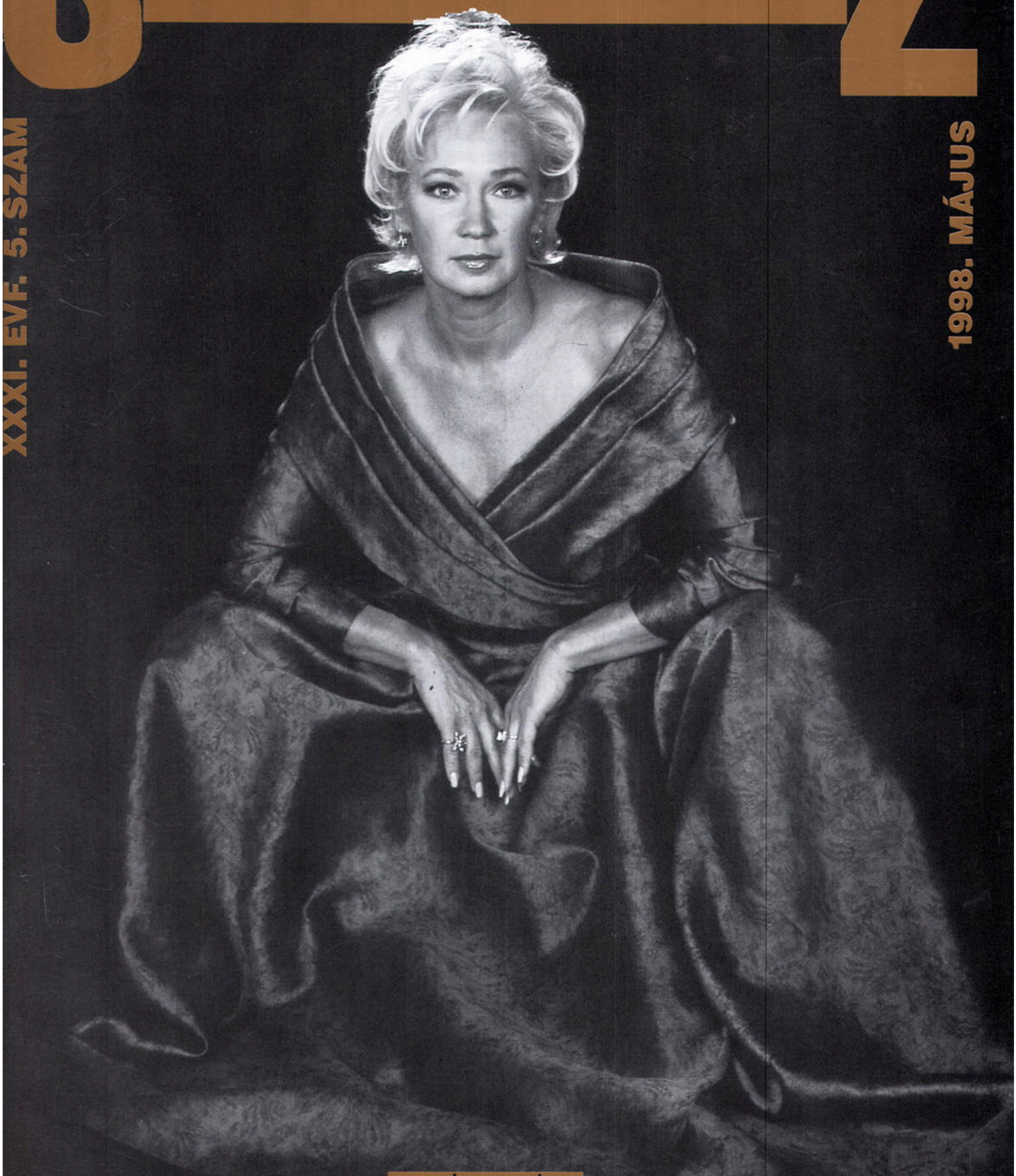
SZÍNHÁZ

XXXI. ÉVF. 5. SZÁM

1998. MÁJUS



SZTÁRFOTÓ 1.

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Csáki Judit: EZ EGY KRITIKAI SZÁM 1

KRITIKAI TÜKÖR
Kovács Dezső:
NE HISZTERIZÁLJUK MOSZKVÁT! 2
(Bulgakov: Rettegett Iván Vasziljevics)
Radics Viktória: JÁTÉK HÍJÁN A SZÍN 4
(Deák Ferenc: Fojtás)
Zappe László:
ALKOHOL, ELMEBAJ, KULTÚRA 7
(Két kaposvári bemutató)
Szántó Judit:
A LÉLEKTAN ÁRTALMAIRÓL 10
(Leszkov-Kiss Csaba: Kisvárosi Lady Macbeth)
Forgách András: HÁROM SZÍN 13
(Miroslav Krleža: Agónia)
Csáki Judit: AZ ERŐTELJ 17
(Arthur Miller: A salemi boszorkányok)
Koltai Tamás: AUGUST *É S* SELMA 19
(Két Enquist-dráma)
Lajos Sándor: LORCA *É S* „BORCA" 21
(Federico García Lorca: Don Cristobal és Donna Rosita tragikomédiája)
Liszka Tamás: ÖTÖDIK K. UND K. 24
(Lajos Sándor: Szűrővizsgálat)
Bíró Béla: PIM, PIM PÁRÉ 26
(Moliére: Don Juan)
Marik Noémi:
(A) REVIZOR GYEREKCIPŐBEN 29
(Gogol-bemutató)
Sándor L. István: BRECHT ITT, WEILL OTT 30
(Két Koldusopera-előadás)

INTERJÚ
Róna Katalin: KAROSSZÉK A MAGASBAN 36
(Beszélgetés Léner Péterrel)

VILÁGSZÍNHÁZ
Lajos Sándor: SZÍNHÁZI CAPRICCIO 39
(Divadlo '97 - Plzeň)

KÖNYVEK
Gajdó Tamás:
PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK 44
(Szirtes Ádám: Életünk, életem!; Szigethy Gábor: Tündérkirálynő)
Margitházi Beja: KRITIKUS KRITIZÁL 45
(Tarján Tamás: Zivatar a publikumnak)

SZABADPOLC
Fodor Géza: BEVEZETŐ 46
Siemke Böhnisch:
VALÓSZERŰSÉG A SZÍNHÁZBAN 46
(A hitelesség elméletéhez)

Orosz drámák Kaposvárott (7. oldal)

Kisvárosi Lady Macbeth a Kamrában (10. oldal)

Interjú Léner Péterrel (36. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1998. MÁJUS

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Hamvai Kornél:
MÁRTON PARTJELZŐ FÁZIK

A címlapon: Udvaros Dorottya (Sárközi Marianna felvétele)
A hátsó borítón: Kulka János a Radnóti Színház Agónia című előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)
A borítókat Kemény György tervezte

EZ EGY KRITIKAI SZÁM

Amikor életem első kritikáját megírtam - egy könyvről szólt -, valaki azt kérdezte tőlem: miért szegődöm olyan pályára, ahol ki vagyok szolgáltatva a „tárgynak"? Mi lesz, ha csupa rossz könyvet írnak ezen-túl? Egy-egy nehezebb színházi széria alatt és után eszembe szokott jutni ez a tipikusan laikus kérdés. Aztán mindig jön egy jó előadás. Mindez azért jutott megint eszembe, mert ez a mostani olyan lapszám, amely a szokásosnál nagyobb mértékben „ki van szolgáltatva a tárgynak". Ebben a lapszámban ugyanis viszonylag sok kritika van. Több, mint amennyit „normálisan" közölni szoktunk. Ami engem illet, örülök ennek - már csak azért is, mert a nagyon rugalmasan gyakorolt belső szerkesztőségi munkamegosztás szerint az én dolgom a kritikák megszervezése, begyűjtése, részben szerkesztése is; aztán az én dolgom az is, hogy elviseljem, amikor a lap végső összeállításakor úgy potyognak ki a kritikák a lapból, hogy az embernek sírhatnékja támad. „Majd a legközelebbi számban..."

Az ember persze hasadt lelkű: a februári - Brechttel foglalkozó - szám összeállításakor éppenséggel azt sajnáltam, hogy nem lehet tele az egész újság Brechttel, mert - többek között - néhány kritikát is bele kell „taposni".

A szokásos hétfői értekezleten mindig megosztjuk egymással a lapra vonatkozó híreinket és tippjeinket; innen lehetett tudni például, hogy egyetlen színházi előadás szünetében egyazon lapszámra utalva egyazon szerkesztőnk két szakmabelitől két tanácsot kapott: több kritikát kell közölni, mert, úgymond, a szakmát ez érdekli; kevesebb kritikát kell közölni, mert a szakmát más - és itt felsorolás jön - érdekli. Egyéb tanácsokat is szoktunk kapni: semmi értelme ezeknek a kritikának álcázott tíz-tizenöt oldalas tanulmányoknak, a kutya sem olvassa el őket, meg amúgy is unalmasak. Vagy ellenkezőleg: semmi értelmük ezeknek a glosszaterjedelmű, háromnégy-öt oldalas kritikaszerűségeknek, szubjektívak is, rosszak is, és a rövidség okán még felületesek is.

Akad, aki azt szeretné, hogy „mindenről" írjunk; mások meg azt, hogy csak az arra érdemesekről - azt meg döntsük el mi, miről érdemes. Illetve, hangzik a folytatás, minden színházról évadonként legalább kétszer, de a Katonáról vagy a „régi" Újról meg persze Kaposvárról mindig. Vagy: na, éppen ezekről inkább soha, úgyis mindenki róluk ír.

Es böngészi az ember a színházi műsort, mert töri a fejét: melyik előadásról is kellene íratni. Egyre kevesebbről - sóhajthatnánk fel -, hiszen nyugodt lelkiismerettel hallgathatunk azokról a produkciókról, amelyek a „színházról" hallgatnak, és csak a kasszáról, a közönségigényről, a szórakoztatóipari szolgáltatásról szólnak. Mert az megér egy misét, ha végigsöpör az országon az új magyar „dzsungel könyve", de egy futó imát sem ér meg a járványos vacak musical, vacak operett és vacak hakni. Papírról kibökhetők azok a produkciók, amelyek valódi kritikát igényelhet-nek - és van színház, amelyik egy egész évadban nem hozakodik elő ilyennel.

Mégsem mindig nyugodt a lelkiismeretünk, mert előfordul, hogy másért hallgatunk. Tévedésből, elszervezésből, rossz ritmusérzékből lemaradunk valamiről; lemarad a szerző, a szerkesztő, a lap. Rohanás, kapálódzás, egyéb munkák-ez azonban nem magyarázat, nem is mentség.

Mindez eddig csak a házunk, még csak nem is a házunk tája. Ott ugyanis már kiveszőfélben a színikritika; van egy kifejezetten ilyen profilú havilap - a Criticai Lapok -, van azután egy hetilap, az ES meg egy havi, a Kritika, amely még közöl színikritikát, és két napilap, amelyik úgymond... Es újabban - ez jó - van néhány lap (köztük az Ellenfény), amelyik a színházzal vagy annak valamelyik részével foglalkozik, kritikák formájában is.

Es -- bár nem szeretnék szerénytelennek látszani -. itt vagyunk mi ezzel a réges-régi, megállapodott, kőkorszaki „elméleti és kritikai szakfolyóirattal", amelynek a maga negyvennyolc oldalán annyi mindennel kellene foglalkoznia, hogy az már képtelenség, tehát lavírozunk a kompromisszumok között. Mert nem akarunk engedni abból, hogy megmutassuk, mi van a színház (és tágabban a művészet) körül az elmélet terén. Abból sem, hogy rendszeresen bővítsük a magunk és olvasóink ilyen irányú tájékozottságát. Továbbá abból sem, hogy megmutassuk: milyen környezetben él ma a színház, milyen a hétköznapi „kontextusa". Abból sem, hogy teret adjunk színháztörténeti írásoknak, külföldi előadásokról szóló beszámolóknak, világszínházi tendenciákról szóló tanulmányoknak. Abból sem, hogy figyelemmel kísérjük a színházi tárgyú könyvek kiadását, színészek, színházi szakemberek pályáját, a fesztiválokat, a találkozókat, a pályázatokat, a konferenciákat. Ja, és a színházakban folyó munkát, azaz az előadásokat, mert e sorok írójának bizony nem lankadó ambíciója, hogy olyan lap szerkesztésében vegyen részt, melyből a messzi jövőben majd kitetszik, mit is csináltunk egykor a színházban...

Mielőtt végképp olyanná válnék ez az írás, mintha valamely alapítványhoz beadott pályázat vonatkozó - pénzkérő - részéhez készülne indoklásként, a „mit"-ről a „hogyan"-ra kanyarodnék.

Mert erről is meghallgatunk mindenkit; azt is, aki azt tanácsolja, hogy hagyjuk abba a fiatalokkal folyó „kísérletezgetést", és azt is, aki inkább azt, hogy adjuk át már nekik a terepet. Rendszeres olvasóink tudják: a szerkesztés mindkét lehetőséget kipróbálta.

De színikritikus nem terem minden bokorban, nem képződik egyetlen egyetemen, főiskolán sem - a lapoknál nevelődik, ha ugyan. Próbálkozásaink, munkálkodásunk e téren folyamatos: kollégáink a különféle tanfolyamokon, egyetemi kurzusokon lámpással kutatnak kritikustanoncok után. Úgy gondolom, átlagosztályzatunk e téren nem rosszabb, mint a tárgyé, amelyről írunk; más kérdés, hogy ezzel az eredménnyel sem mi, sem a színházi emberek - olvasóink - nem igazán elégedettek.

Egy-egy olyanszámból, amelyet mi magunk „kritikainak" szoktunk nevezni, több is, más is kiderül azért, mint az, hogy egy-egy szerzőnknek mi a véleménye egy-egy előadásról. Ebben a számban majdnem a véletlen szerkesztette össze a kaposvári „blokkot"; és erről eszébe jut az embernek, hogy egy évvel ezelőtt a Katonának volt egy ilyen „fekete-színházi" évadja. Vagy: a következő szám kritikai rovatába több Csehov-előadás is bekerül majd; ilyenkor a szerkesztés nem valamely színház, hanem valamely író interpretációit kívánja összehasonlítás tárgyává tenni. Többnyire ugyanígy foglalkozunk a gyerekszínházzal, a zenéssel, a szórakoztatóval - „blokkosítva", hogy önmagán túlmutathasson.

Ülünk, nézzük, írjuk, szerkesztjük. Elégedetlenek vagyunk. Időnként a saját munkánkkal is. Veszekszünk, vitatkozunk. Ötleteket dobunk föl, lelkesedünk, és ha bírjuk szusszal - jó lapszám születik. Emlegetjük a Halász Péter-számot meg rögtön a legelejéről a Lulusat. Próbáljuk kideríteni, mitől voltakezek jók, mit kellene csinálnunk, hogy megint ilyenek szülessenek. Rendelünk írásokat és visszaadunk. Elbúcsúzunk egy-egy szerzőtől. Vagy éppen: leadunk egy-egy nem igazán jó írást, mert amiről és akikről szól, megérdemlik a kritikai figyelmet. Ilyenek a kompromisszumaink.

Évad vége közeleg, a nyári számokat állítjuk össze, és ezeken a szokásos hétfőkön ismét egyre több szó esik arról, mit kellene a jövő évadban másképp csinálni. Megint változtatni fogunk.

Csáki Judit

KOVÁCS DEZSŐ

NE HISZTERIZÁLJUK MOSZKVÁT!

BULGAKOV: RETTEGETT IVÁN VASZILJEVICS

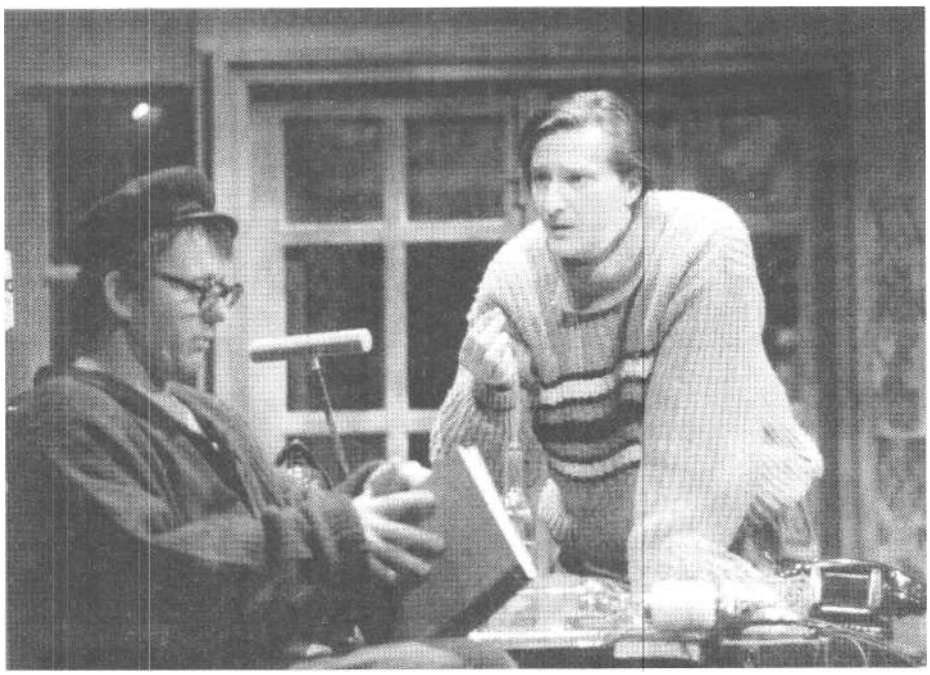
Bulgakov, ha élne, bizonyára némi derűvel szemlélné Mohácsi Jánosnak és alkotótársainak munkálkodását az *Iván, a Rettentő* szövegével. Talán még csettintene is az (át)szabászati műveletekhez, és azt mondaná: „mologyec". Mohácsi és színészei kitűnően beszélik Bulgakov nyelvét. Tudnak „bulgakovul" jelenetet írni, olyannyira, hogy a kaposvári *Rettegett Iván Vasziljevics* előadásának szöveg-könyvét nyugodtan lehetne forgalmazni ismeret-len Bulgakov-kéziratként vagy apokrif szövegvariánsként. A Kaposvárott játszott változat nyelvileg is harmonikusan simul Elbert János ma is eleven fordításának textusához.

A klasszikus és kevésbé klasszikus szövegeket profimód átíró-átdolgozó rendező - némi eufemizmussal szólva - ezúttal sem ragaszkodott rigorózusan a megrendezett mű betűihez. Ám annál jobban Bulgakov szelleméhez. Élesre hegyezte az eredeti mű dialógusait. Kortársi érzékenységűre hangolta a játékot szabadszájúan szellemes és viharzóan nyers szövegek beültetésével. Elbert János fordítását, úgy vélem, nemigen kezdte ki az idő, ám Mohácsi úgy fordította „tovább" Bulgakovot, hogy a mű nyelvi rétegeibe beemelte a mai ifjabb értelmiségi (yuppie? MaNcs-os? Parti Nagy Lajoson edzett?) rétegnyelvét, szlengjének laza szófordulatait. Mindez egyáltalán nem idegen a bulgakovi dráma groteszk-ironikus hangvételétől, különös tekintettel *az Iván, a* Rettentő egynémely figurájára, például a dörzsölt tolvaj Miloszlavszkijra. De Mohácsi némiképp átszabta a jelenetek sorrendjét, sőt vadonatúj jeleneteket írt a darabba, amelyek - nem győzöm hangsúlyozni - szervesen illeszkednek a bulgakovi dramaturgiába és világképbe. (A rendezői változatot - jóval a bemutató után, amikor már többé-kevésbé kialakul a „végleges" szövegkönyv - természetesen ki kellene adni, és nemcsak a Szinházi Intézet archívumának meg az utókornak, hanem mindazoknak, akiket érdekel a Bulgakov-művek színházi sorsa, a kaposvári színház, Mohácsi János rendezői működése stb. Egyáltalán: kellenének szövegkiadások meg nyomtatott rendezői műhelytanulmányok és kommentárok, bár ez most nem tartozik szorosan a tárgyhoz.)

Kocsis Pál (Tyimofejev) és Szarvas József (Iván cár)

Bulgakovnál azzal kezdődik a dráma, hogy Tyimofejev polgártárs az időgépét bütyköli egy moszkvai bérház valahányadik emeletének valahányas lakrészében; Zinocska, a felesége éppen hazajön, hogy elmesélje, megcsalta egy filmrendezővel, akivel a Kaukázusba utazik forgatni, s aki majd lakást kap a filmgyártól, ha ugyan nem hazudik. Mohácsinál először egy moszkvai bérház elevenedik meg a színpadon, a maga totális zűrzavarával, kiabáló, feleselő szomszédokkal, NKVD-szimpatizáns házmesterrel, vallásos révületbe zuhant csendes őrültekkel, cincogó-nyekergő zenészekkel, akkurátus gázóra-leolvasóval, lepusztult és kikapós elvtársnőkkel, akik cekkeres, loncsos hajú proletárasszonyok helyett mozicsillagok szeretnének lenni, amilyen Zinaida Mihajlovna. A vezetékes közrádióból szüntelenül recseg az ukáz: azonnal folytatják a *Rettegett Iván* című nagyopera közvetítését a Nagy Színházból, a házmesterné az urát keresi, miként a házmesterre van szüksége Spak polgártársnak is, akinek a lakását kipakolták éppen, a szomszédok kifejezett gyönyörűségére.

A feltaláló időgépe csak a gazdagon megmintázott háttér és környezet megjelenítése után lép működésbe, hogy csattogva, zakatolva, füstölve és szikrázva átröpítse Rettegett Iván cárt a Bannaja ulica 10-be, s a derék moszkvai házmestert és ezermester betörő útitársát, Miloszlavszkijt pedig 1581-be, a cári palotába. Mohácsi szakszerű precizitással mozgatja a tömeget: viháncolva élés hullámzik, zajong és civódik az újságpapírral kitapétázott század eleji bérkaszárnya moszkvai sokadalma, mindenki a helyén, az asszonyok hangosan pletykálkodnak, a lányok kurválkodnak, a gyerekek sivalkodnak, jöhet az



Szarvas József (Bunsa) és Kocsis Pál (Simara-fotók)

áramszünet, a gázóra-leolvasó zseblámpával jár körbe leolvasni, zubogni kezd a rég elzárt vízcsapból a víz, gyerekek papírrepülőket hajigálnak az emeletről, a zsöllyében ülő iskolások nagy örömére.

Mohácsi mindvégig csúfondáros groteszk-ben tartja a játékot, a bulgakovi szarkasztikus iróniát a végletekig fokozza, feszes tempót diktál a hallatlanul mulatságos előadásnak, s jó érzék-kel aknázza ki a darab időutazásos játékaiban rejlő, duplafenekűen groteszk szituációkat. Bulgakovnál a sztálini Moszkvába csöppent, megszeppent és felbőszült cár groteszk csetlése-botlása, randalírozása, az „új világ" egynémely sajátosságára való rácsodálkozása szolgált mélységesen történetfilozófiai fogantatású irónia forrásául. Mohácsi a totális hatalom bornírt helyi reprezentánsának, a házmesternek a szerepjátszásában mutatja meg a cári önkény ragadós és kiirthatatlan továbbélését a sztálini kurzusban. A házmester és a korabeli Moszkvába varázsolt cár Bulgakovnál is és Mohácsinál is egy és ugyanazon személy: Iván Vasziljevics Bunsa, a derék besúgó házmester. Mohácsi azonban fölerősíti a házmesteri jellemvonásokat: a cár ormótlan csetlés-botlására rávetül Bunsa sunyi akkurátussága, míg a cári Moszkvába röpített házmester a trónteremben is megmarad ügyefogyott, pitiáner kishivatalnoknak, szüntelenül érzékeltetve, hogy szerepet játszik. A komédiai alaphelyzet persze tovább bonyolódik, mikor a valódi cárt, rejtegetni próbálván, átöltöztetik civilbe, Bunsa slampos öltözékébe, s immár a cári kellékek nélkül kell megmaradnia istentől felkent uralkodónak. Ugyanez a „kifordított" komédiai szituáció zajlik le akkor is, amikor a cári Moszkvába röptetett valóságos házmester próbálja meg el-játszani cári palástba csomagolva, hogy ő minden oroszok cárja, Rettegett Ivánja. Útitársa, a minden hájjal megkent Miloszlavszkij nem vélet-lenül ugratja, hogy mégse nevezhetik már „Beszari Ivánnak".

Az előadásban persze mindez nem „direkt-ben" játszódik le, hanem a játék és az irónia sokszoros tükörrendszerében: „Térdre, főbérlő, térdre, Isten akaratából házmestereddel beszélsz" - mennydörgi a középkori cári trónon vacogó gügye házmester az írnokká vedlett Miloszlavszkijnak, amikor zavaros agyában környezete inspirációjára földereng a „cár atyuska" isteni eredetű hatalmának méltósága. Egy hatalmi gőgtől megrészegült vice, egy fölkapaszkodott pojáca próbálja meg a maga szintjén imitálni - miközben retteg a váratlan szerepben -, hogy milyen is lehet cárként uralkodni, alattvalóknak parancsolni. Amikor magas egyházi küldöttség érkezik látogatóba, a pátriárka megkéri a cárt, fordítaná már felé fényességes orcáját. Szarvas József házmestere éppen magába zuhanva gubbaszt a trónon - ám ekkor lassan föleszmél, s óvatosan megfordul, megtekintendő, kik is jöttek hozzá tisztelegni.

Mohácsi virgonc blődlit, áltörténelmi kabarét és némi didaxist is engedélyez színészeinek, különösen a cári Moszkvában játszódó jelenetekben. „Gyorsan húzzál ki innen a francba" - hadarja Kelemen József Miloszlavszkija Fegyának, a hajlongó cári írnoknak, miközben éppen lerabolja a cár atyuskának hódoló küldöttségek ékszereit. A középkori várfalak között a házmester-cár és a tolvaj-udvaronc dévaj és vad játékba fog: a derék házmester, Bunsa a lakókönyv után kapkod, miközben toporzékolva haza akar menni, ám mivel a környezete igazi cárnak nézi, megkukultan is végig kell játszania szerepét. A kópé Miloszlavszkij nem győzi rugdosni, terrorizálni, csak hogy valami életet leheljen belé. Ordít vele, és hülyét csinál belőle, ugráltatja, ráncigálja, mint egy bábut. „ül a cár!", rikkantja neki, ahogy jól nevelt házikutyának szokás. Ám a „mű"-cár sem marad adósa: uralkodhatnékja támad, móresre tanítja a fejére nőtt, pattogó szolgát. A hosszú és gyöngyöző kacajokat fakasztó jelenetsor egy pontján Fegya, a cári írnok nem találja írószerszámát, mire Miloszlavszkij gyorsan a kezébe nyomja csillogó golyóstollát, a megdöbbent szolga száján pedig kiszalad az önkéntelen sóhaj: „Mely ördögi lúd az, mely bévül hordja tollában a téntát!" De ugyanilyen vérbően humoros és harsányan groteszk példának okáért azaz epizód is, amikor a moszkvai lakásba csöppent „valódi" cárt Jakin, a gigerli filmrendező szerepet próbáló színésznek véli, s nyomban szerződtetni akarja, mígnem az álcárnak nézett Rettegett Iván majdnem ledöfi nagyon is valóságos tőrével.

Mohácsi és színészei lubickolnak az efféle szituációkban, kitartják, a végletekig fokozzák, dupla fenekű komédiává és történetfilozófiai fintorokkal tűzdelt vad bohózattá tágítják a groteszk alaphelyzeteket: azonosulnak figurájukkal, és eltávolodnak tőle, boldogan belebújnak az (ál)történelmi gúnyába, de szüntelenül elővillogtatják a palást alól civil ruhájukat. A címszereplő Szarvas József eszményi házmesternek és ideális cárnak bizonyul a mackós járású, akkurátus Bunsa, illetve a megszeppenten hadonászó Iván Vasziljevics szerepében. Ügybuzgón bigott spicli és felkapaszkodott, gőgös despota: az elnyomó rendszer alapköve és szimbóluma, az új világ hiteles leképezője és leghűségesebb önkéntese. A cári Moszkvába csöppenve Szarvas finom eszközökkel játssza el, ahogy rárakódott szerepének sztereotípiái brutálisan szétfoszlanak, s marionettbábbá fokozzák le személyiségét. Semmiben nem marad el tőle Kelemen József kópéságában is vadul komédiázó Miloszlavszkija. Gyors beszédű, fürge észjárású zsebmetsző: intellektuális fölénye birtokában úgy hadar, mintha csak azért lenne oly sietős a dolga, hogy ellenfeleit minél jobban megkopaszthassa. Tiszteletre méltó, öntudatos polgártárs, aki idejekorán fölismerte, mitől döglik a légy a proletárdiktatúrában. Megvédi a dolgozó nép vagyonát a dolgozó néptől, de retrográd történelmi környezetben is feltalálja magát, és talpára esik, mint a macska. Kelemen az előadás ceremóniamestereként vezényli a játékot, humora, gyilkosan szarkasztikus iróniája

adja meg az előadás alaphangját. Tyimofejev feltaláló kikapós hitveseként Varga Zsuzsa rikító ruhában, sárga svájcisapkával a fején maga a megtestesült szocialista mozisztár; naiv és hebrencs, aki a lelke mélyén megmaradt lestrapált moszkvai főbérlőnek. Jakin filmrendező polgártárs szerepében Znamenák István visszafogott iróniával adja a kissé ütődött, hepciásan fontoskodó funkcit, Tóth Géza cári írnoka ritmusos gimnasztikáival, Spak szomszéd (Lugosi György) jól szabott stréberségével, Bodor Erzsébet házmesternéja kofálkodó vehemenciájával kelt figyelmet.

Khell Zsolt főként az emeletes bérkaszárnya miliőjének megteremtésében, valamint a csattogózakatoló időgép megkomponálásában remekelt: nemcsak a színpadon füstöl és villog az ördögi masina, hanem körbe a karzatokról az egész színházteret bejátssza, villogó fényeffektusok, szembe vágó vakító reflektorcsóvák (világítás: Bányai Tamás) figyelmeztetnek bennünket, hogy mi is „utazunk", előre s vissza az időben. A játék végén kiszáll az NKVD (KGB?), és mindenkit letartóztat, aki csak ott lézeng a Bannaja utca 10-ben. A biztonság kedvéért néhányszor elforgatják az ellenséges szerkezet karját, őrült száguldozás kezdődik az időben, az ókori szfinxektől a Jurassic park őslényeiig megjelennek és riogatnak az egyes korok rekvizítumai, mígnem a végképp elszédülő időutazók a zsöllyében helyet foglaló közönséget kezdik vizsgálgatni a színpad előteréből, Bunsa házmester pedig kinyögi: „Lehet, hogy nem tudom, mi van, de valahol: vagyunk."

Mohácsi és csapata ezúttal is remekelt az összjáték profi megszervezésével, a produkció dinamizmusával, a színészi játék kidolgozott alaposságával. Csak az előadás arányai billentek meg kissé ezúttal: a villogó-csattogó masinéria újra meg újra gerjesztett működése néha már magáról a játékról terelte el a figyelmet. Bár ezt meg - a premier utáni második előadáson legalábbis - rettentően élvezték a nézőtér nagy részét megtöltő visongó iskolások. Így ők aztán biztosan ott utaztak Tyimofejev mérnök időgépén.

Mihail Bulgakov. Rettegett Iván Vasziljevics (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Időutazás két bánatos felvonásban. Elbert János fordítása és történelmi tények alapján.
Díszlet: Khell Zsolt. *Jelmez: Szűcs* Edit. *Világítás:* Bányai Tamás. *Zene:* Faragó Béla. *Rendező:* Mohácsi János.
Szereplők: Szarvas József, Bodor Erzsébet, Kelemen József, Kocsis Pál, Varga Zsuzsa, Lugosi György, Znamenák István, Tóth Géza, Lecső Péter, Serf Egyed. *Valamint:* Antal Tamás, Baksa Imre, Ébl Helga, Fábián Zsolt, Hatvani Mónika, Horváth Zita, Kiss István, Kolompár Margit, Lestyán Luca, Marosi István, Megyes Melinda, Némedi Árpád, Szentgyörgyi István, Szigethy Brigitta, Szula László, Szvath Tamás, Tóth Ildikó, Tóth Richárd, Végh Zsolt.

RADICS VIKTÓRIA

JÁTÉK HÍJÁN A SZÍN

DEÁK FERENC: FOJTÁS

Az „Éc, péc, kapuléc"- meg az „Antanténusz"-féle kiszámolók nyelvi leleményessége és humora pezsdítően hat a játék izgalmára, a virtuóz viccesség azonban le-hetetlenné teszi, hogy túlságosan nekibőszüljön a fogó, a hunyó, a bújó vagy a menekülő; ezek a kis prológusok úgy adják meg a hangot, hogy egyből létrejön a beleélés meg a distancia, a komolyság meg a humor kettősségének izgalmas játékhangulata. A gyerekjátékok többnyire nem válnak le- vagy elszámolássá; a szerepek cserélődnek, percenként kibuggyan a nevetés, a gyerek mesterien keveri a képzelet- és a valóságszférákat, átjár (átszaladgál) egyikből a másikba, és ha netán elbizonytalanodva igazi könnyekre fakad, vagy valóban odavág, néhány pillanat múlva visszatalál a megfelelő „ontikus szintre", és a kényes epizód a játék sava-borsává válik - mert máskülönben vége a játéknak.

Azért jutottak eszembe a kiszámolók, mert Deák Ferenc történelmi színjátékában azt „számolják ki" a szereplők, hogy ki a forradalmár, és ki a spicli, ki az áldozat, és ki a gyilkos, ki a bűnös, és ki a bűntelen, ki a megmentő, és ki az áruló. Mindenkire sor kerül szinte minden szerepben. A színjáték azonban, amely a műsorfüzet szerint „történelmi groteszk" - felnőttjáték -, a színpadon ízetlen elszámolássá és leszámolássá fajul. Műveli ezt mindenki mindenkivel, akaratlanul és szántszándékkal, teljesen humortalanul, legföljebb cinikusan. A játék nemhogy kialszik - be sem indul. Prológus helyett puskalövés adja meg a startjelet, de a darab nehezen áll a lábára, s később is nélkülözi a kellő ritmust, dinamikát. Nyelve vagy üresen kong, vagy hanyagul trágár. Összezavarodik benne, hogy ki a fogó, és ki a hunyó, ki menekül, ki bújik, és ki üldöz; mindenkire minden rosszat ráfognak, és rá is bizonyítanak, mindent fölhánytorgatnak, mindenkit lelepleznek- de vicc nélkül. Végül rosszkedvű tanácstalansággal ér véget a „cirkusz", „operett", „kabaré", ahogy a színmű, nagyvonalú közhelyekkel, önmagát jellemzi. Világosan annyi derül ki, hogy a közönség unja a leszámolós történelmi szemléletet, és unja az ilyen erkölcsi elszámolósdit.

Deák Ferenc (1938) sokoldalú újvidéki értelmiségi-művész, „folyóiratok, lapok műszaki szerkesztője, illusztrátora, újságíró, grafikus, keramikus, dramaturg és diplomata", aki, mint a műsorfüzetben olvasható: „bár ír verset, elbeszélést és regényt - igazi műfajának a drámát és a filmforgatókönyvet tekinti." *Fojtás* című színműve 1996-ban második díjat nyert a kaposvári Csiky Gergely Színház 1956-os drámapályázatán. Mint Gerold László kritikája (SZÍNHÁZ, 1997.7.) hírül adta, 1995-ös keltezésű, *Határtal*anul című drámája is történelmi témájú, mégpedig a történelem friss hajtásával, a szerb nacionalizmussal foglalkozik - azzal számol el publicisztikus éllel.

A Fojtás 1956 őszén játszódik a Bácskában, Bácsszőlős faluban. Az egész első felvonás, sőt még a második első fele is azzal telik el, hogy az író csikorgó dramaturgiai fortélyokkal összehozza egy bácskai módosparaszti tisztaszobába a magyarországi és jugoszláviai (magyar, szerb, bunyevác) szereplőket, parasztot, katonát, tanárt, hivatalnokot, tudóst, művészt, csendőrt-rendőrt, menyecskét és kurvát... Ez a folyamat igen hosszadalmas, kellemetlen, és sok valószerűtlen magyarázkodással jár. Azon túl, hogy a nézőknek el kell magyarázni a rokoni és baráti összekötő szálakat, a helybéliek számára ráadásul olyan információkat is be kell csempészni a drámaszövegbe, amelyeket a vajdaságiak maguktól is tudnának: hogy mi az a bunyevác (bácskai és vajdasági horvát), milyen volt a politikai helyzet Jugoszláviában az ötvenes években (antisztálinizmus, „emberarcú" szocializmus etc.), mit jelent az, hogy udbás, kos-os (jugoszláv állambiztonsági „munkatárs"), milyen volt a vidék nemzetiségi összetétele, és hogyan alakultak a nemzetiségi viszonyok, mi az, hogy „Goli otok" (Titóék által sztálinisták és hithű kommunisták „átnevelésére" kialakított büntetőtábor egy adriai szigeten) stb. Az efféle tájékoztató jellegű és dramaturgiai magyarázkodások, melyek nélkül a szüzsé nem lenne érthető, végigvonulnak az egész drámaszövegen. Mondani sem kell, hogy a néző fejében, ha nagyon figyel, feléből-harmadából összeáll talán a történet, e feuilleton-silabizálás miatt azonban nem tud be-kapcsolódni a voltaképpeni drámába, ha pedig a drámaiságra összpontosít, akkor nem érti, hogy mi történik.

Dramaturgia és drámaiság üti egymást, ideológiai és pszichikai közlendők igyekeznek mindenáron összekapaszkodni, a szegény színészek

pedig ebben a „fojtásban" kísérelnek meg mocorogni. A rendező (Babarczy László) megpróbál kompromisszumot kötni, megértetni is, átéltetni is, közölni is, láttatni is egy kicsit - menteni, ami menthető. Igazi groteszk játékot ebből a szövegből, a szöveg adta játéktérben csinálni lehetetlen, ahhoz mondvacsinált a történet, silány a humor, gyöngék a dialógusok, erőtlenül realisztikus-feuilletonisztikus a képi réteg, és erőltetett a szimbolika.

Ráadásul a cselekménynek nincs játéklendülete. Amikor ketten beszélgetnek, a többi színész bénán ücsörögni vagy ácsorogni kényszerül. A karakterek lélektanilag megoldatlanok. A rendező itt-ott groteszk irányba tolná az előadást, a színészeknek viszont nincs lehetőségük erre, köti őket a reálisnak mutatkozni akaró családi és történelmi-politikai színtér, a szociális-néprajzi determináció meg a népiesen „baszottéletezős", „apádvalagázós" (bácskai káromkodásvariációk) nyelv. É. Kiss Piroska és Cselényi Nóra nép-rajzi hitelességre és korhűségre törekvő díszletet, jelmezeket készített. Meg kell adni, hogy a színészek is mindent megtesznek azért, hogy hiteles, hús-vér embereket hozzanak létre az összetákolt alakokból.

Hunyadkürti György az elmagyarosodott bunyevác házigazda szerepében a körülményekhez alkalmazkodni (muszáj, amit muszáj) és az embereken segíteni (szintén: muszáj, amit muszáj) egyként igyekvő derék parasztgazdát formálja meg, aki végül kis híján meghal (muszáj, amit muszáj), de a hatóság „heccből" életben hagyja. Nem „meg-ússza" a véres játékot, hanem olyan, mint némelyik bot: meg-hajlítani lehet, de eltörni nem. Hunyadkürti a legnagyobb ízléssel és pontos mértéktudattal jeleníti meg ezt a szikár paraszt-gazda-figurát, az antihőst, a túl-élőt (muszáj, amit muszáj). Nem ő a főszereplő, a darab sajnos el-elejti ezt a szálat; a színészi teljesítmény mindenesetre kiváló.

A főszereplő Szarvas József, ő játssza a magyarországi forradalomból Bácskába menekült dörzsölt férfit, akiről kiderül, hogy '41-ben véres kezű csend-őr, a Rákosi-érában piszkos föl-jelentő, besúgó, a forradalom alatt pedig ávós volt. Az első felvonásban még nem tudni, hogy az 56-os forradalomban mely táborban harcolt. A múltja fokozatosan göngyölődik fel, mint valami „átvilágításon". Deák Ferencet láthatólag az ,,átvilágítások" inspirálták, nagy hatást gyakorolva történelemszemléletére és erkölcsi elképzeléseire. Az utóbbiakról a darab nem árul el többet, mint hogy többé-kevésbé mindenki romlott és züllött. Szarvas József realista módon, erőteljesen ábrázolja egy átlagférfi átlagon felül korrupt figuráját; sikerül rokonszenvet ébresztenie maga iránt, ami szerepformálási telitalálat. Igazán hiteles módon mutatja meg az ilyen emberek idegeiben bujkáló és ki-kirobbanó erőszakos hajlandóságot, a veszélyesen visszafogott gátlástalanságot. Sablonfigurából így mégiscsak eleven és lélektanilag hitelesített férfialak jött létre a színpadon. E részleges hitelesség Szarvas lélekjelen-létének, tehetségének és intenzív munkájának köszönhető, de a szövegre, a darabra nem sugározhatott ki. Szépen kifejezte a színész a lelkiismeret meg a züllöttség benső színjátékát is, amelyben az utóbbi tényező az erősebb, és egy pillanat alatt kitekeri az előbbi nyakát.

A második főszereplőnek, Csernák Árpádnak koravén, megtört embert kellett volna eljátszania, ez azonban már fizikailag sem sikerülhetett. Ráadásul a szerep igencsak erőszakoltan van összefércelve: el kell hinnünk, hogy az alak fiatal korában teológiát és bölcsészetet tanult Strasbourg-ban, aztán gyakorló marxista-leninista forradalmár lett, később iskolaigazgató Szabadkán, majd „gyakorló fegyenc", aki megjárta Goli otokot, a hírhedt jugoszláv lágert, ahol embertömegeket kínoztak halálra az ,.emberarcú szocializmus" hőskorában, és követ törettek a volt forradalmárokkal. A szerző világmegváltó szándékú, hősies értelmiségit mutat be, aki az „átnevelés" után inkább a tébolyt választotta, semhogy beletörődjék ifjúkori eszméinek kudarcába, őrülete azonban nem akadályozta meg abban, hogy közben besúgóvá váljék. Csernák Árpádnak koros, megviselt és elhülyült exforradalmárt kellett volna eljátszania, egy szánalmas, művelt őrültet, akinek közben van annyi esze, hogy besúgóként összejátsszon a hatalommal (vagy a hatalomnak van annyi esze, hogy bekerítse szegényt), egy perverz, nyomorult értelmiségi figurát. Hogy valaki egyszerre legyen szenilis és vad, primitív és okos, a legműveltebb és a leghülyébb, a legszelídebb és a leggyilkosabb, ezt Csernák Árpád nem tudta eljátszani, ha ugyan lehet lélektani logikája az ilyen esetnek. A színész pszichikus regresszió helyett totojázást, őrület helyett bárgyúságot, majd primitív gyilkos indulat helyett disznóvágást mutatott be. Az ő szerepformálása hajazott leginkább a groteszkre, ámde igencsak erőtlenül. A színészi tehetetlenség azonban elsősorban a szerepből következett. Az író itt a történelmi kronológiából zanzásított egy sorsot, életutat és jelzésszerű nyelvet mellékelve hozzá.

Spindler Béla (Jusztin), Hunyadkürti György (Tumbász) és Kocsis Pál **(Vucsity)**

E szerepbe épült bele azaz ízléstelen és ostoba jelenet is, mely úgy tönkretette a darabot, hogy a csőd a nézőtéren is szinte tapintható volt. Szimbolikus jelenetről lett volna szó, perverzió formájában. A történelem perverzitása, amint személyes perverzióban csúcsosodik ki - ilyes-mi lehetett a szemléleti alapja annak az epizód-nak, amelyben az említett figura fehér „Veronika-kendővel" letakart arccal egy disznóólő fateknőben fekszik, és azt követeli, hogy törmelékkövet lapátoljanak rá. A szimbolikát csak az sejtheti, aki tud a jugoszláviai kőtörőszigetről és annak körülményeiről, lélektanilag azonban a helyzet mindenképp teljesen zavaros és hiteltelen. Ez a ma zochista, perverz rítus ilyen formában, a család és az összegyűltek előtt előadva drámailag érthetetlen és ízléstelen, pszichológiailag pedig humbug. A közönség számára kínos pillanatok voltak ezek.

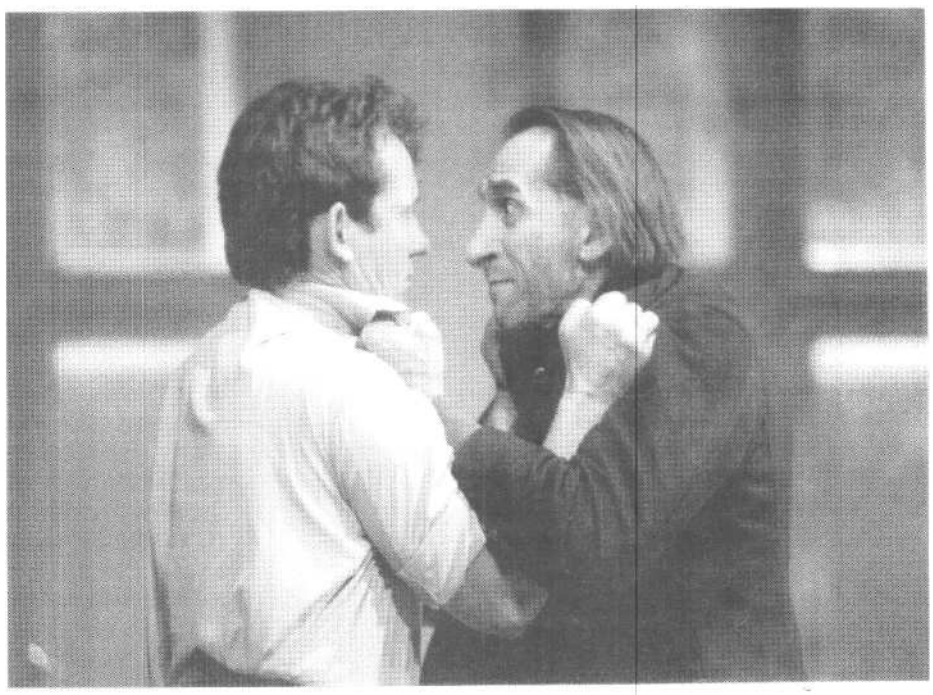
A lányok, asszonyok csak kiszolgáló szerepet játszottak a darabban. Csonka Ibolya az említett őrült feleségeként a jóravaló, sokat szenvedett, egyszerű asszonyt játszotta. aki negyvenöt évesen teherbe esik a lánya apósától. Amit tehetett, következetesen, jól csinálta, humor nélkül, sótlanul, szerényen; többre nem volt lehetősége. De nem is érdemes hosszan taglalni, hogy a színésznők, Lestyán Luca a magyarországi liba, Horváth Zita a bácskai szépség, Szigethy Brigitta az alkoholista prostituált szerepében hogyan próbáltak életet lehelni a női mellékszerepekbe; nem rajtuk múlott, hogy kiemelkedő női alakítás ezúttal nem született, ámde az ő érdemük, hogy volt némi élet és egy-egy színfolt a színpadon.

A fentebb említett jeleneten kívül a második felvonásból még egy szimbólumnak kellett volna kikerekednie. Bácsszőlősre, a bunyevác gazdához szökött egy magyar biológus is, akit Spindler Béla, a jó komikus játszott. A szemüveges, naiv tudósa kaucsuktartalmú gumipitypanggal kísérletezett (mint a műsorfüzetből kiderül, ez is történelmi tény; a történelem, a füzetben közölt száraz adatok tanúsága szerint, groteszkebb, minta színpadon e „történelmi groteszk"); Bácsszőlősön aztán rászabadulnak a nyomozók, és fontos akták helyett ezt a gazocskát találják a bőröndjében. Ártatlansága azonban egyáltalán nem szolgál mentségéül - ellenkezőleg. Még rosszabbul jár, mintha igazi veszélyes ember lett volna - őt is elviszik a gaz nyomozók. Ez a metaforikus tartalmakat fölvillantó kis szál sehogy sem vált a dráma szerves részévé, úgy foszlott szét, mint valami gyenge, kissé módosult változatban (gyapot, narancs, strucc) már sokszor hallott vicc.

A legnagyobb, jó méteres szimbólum a Kossuth-címer. A cselekmény szerint ezt egy egyetemista srác (Tóth Géza) hozza át a hátán a határon, mint Krisztus a keresztjét (pontosan így: a két széttárt karjára kötözve). Hogy miért? Mert ő festette, és nem volt szíve otthagyni, egyszerűen csak azért. Erre aztán nagyon fölmérgednek a jugó nyomozók, és fölgyújtják a címert, ami lángoló sárkányként emelkedik a magasba, mint azt a hátsó színfal ablakán keresztül volt szerencsénk látni. Nem kívánom firtatni ennek az epizódnak a szimbolikus tartalmait. Mint egy Europlakát, akkora volt az a címer, és nem kevésbé rikító. Hogy mi ebben a groteszk vagy a tragikus? Azaz igazság, hogy inkább ostobaságnak tűnt az egész. (Mellesleg a szóban forgó művészpalánta tulajdonképpen nem a címer áthozatala miatt jött, hanem a maga közügyében járt; fülön akarta csípni a főszereplőt, a magyar ávóst, aki kiskorában megölte a szüleit, és ő azóta a nyomában jár. Végül le is leplezte, mielőtt a szerbek őt magát elhurcolták, az ávóst pedig az őrült bácskai magyar prédájául hagyták volna. Igy fonják-fonogatják a drámaírói párkák a szálakat Budapesttől Bácskáig.)

A két bőrkabátos nyomozót játszó Nyáry Oszkárnak és Kocsis Pálnak szerbesen kedélyes, egyúttal vérengző és iszonyúan ravasz pasaso-

Szarvas József (Targoncás) és Tóth Géza (Címeres)



Szarvas József és Hunyadkürti György (Simarafotó)

kat kellett alakítaniuk. Kocsis Pál egy-egy pillanatra nagy hangulatot tudott csapni, azt hiszem, remekelt szerény szerepében.

A darab minden figurája, lett légyen férfi vagy nő, magyar vagy jugó, tudatosan vagy tudattalanul, többé-kevésbé romlott, züllött vagy korrupt; e tekintetben a különbségek csak fokozatiak. Mindenki mindenkit „véletlenül" vagy szántszándékkal beköpött, elárult, ki- és/vagy eladott, kijátszott, „kibaszott vele" - mint mondogatták -, mint ahogy minden forradalomnak, minden eszménének úgyszintén ez a „kibaszás", nőknek a „megbaszás" lett a sorsa (ez a szó és néhány változata volt a darab leggyakrabban előforduló kifejezése). Csak a kurva ártatlan, meg a Címeres, de végül őket is bekerítette és rászedte a hatalom. Az 56-os címerfestő srácot infantilizmusa és bosszúszomja juttatja a szerb hatóság markába, amely aztán ravaszul kihasználja. A magyar címer és a kereszt fura „összejátszását" és fölgyújtását-föllángolását nem érzem jó metaforának; nem tűnt se groteszknek, se tragikusnak, csak a semmit rágta szájba, és a gondolati homályt foglalta ideologikus keretbe. A szovjetek és a jugoszlávok közötti korrupcióra a műsorfüzet kitér ugyan, a külpolitikai szálak összebogozódását én azonban a darab tükrében nem értettem meg. Hogy a fogók és a hunyók piszkos fölnőttjátéka zajlik, ugyanakkor mindenki menekül és sandít, az történelmi és etikai szemléletnek így, félgroteszken, félrealistán, véleményem szerint, meglehetősen alpári; leginkább a dramaturgiai rozogaság és a dráma nyelvezete árulkodott szellemi erőtlenségről.

A nézők időnként sustorogtak, unatkoztak, a bukás hangulata végig a levegőben lógott. De a közönség illedelmes, kedveli, megtapsolja a maga valóban jó színészeit. Egyébként is, a művészet már rég nem kelt benne sem látomást, sem indulatokat. A függöny a második taps után lement; az emberek mintegy lekapcsolják a tévét, láttak már jobbat is, rosszabbat is. Nem mindegy? „Uncsi" volt, az tagadhatatlan, de legalább megfordultak egy kulturált helyen, a szünetben találkoztak valakivel - a színház iránt teljes a közöny, 56-ot meg inkább hagyjuk.

Deák Ferenc: Fojtás (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Díszlet: É. Kiss Piroska. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Dramaturg*: Keszthelyi Kinga. *Zene:* Hevesi András. *Segédrendező:* Hornung Gábor, Hollósi Katalin. *Rendező:* Babarczy László.
Szereplők: Csernák Árpád, Csonka Ibolya, Kelemen József, Végh Zsolt, Horváth Zita, Tóth Géza, Spindler Béla, Lestyán Luca, Szarvas József, Hunyadkürti György, Szigethy Brigitta, Nyári Oszkár, Kocsis Pál.

ZAPPE LÁSZLÓ

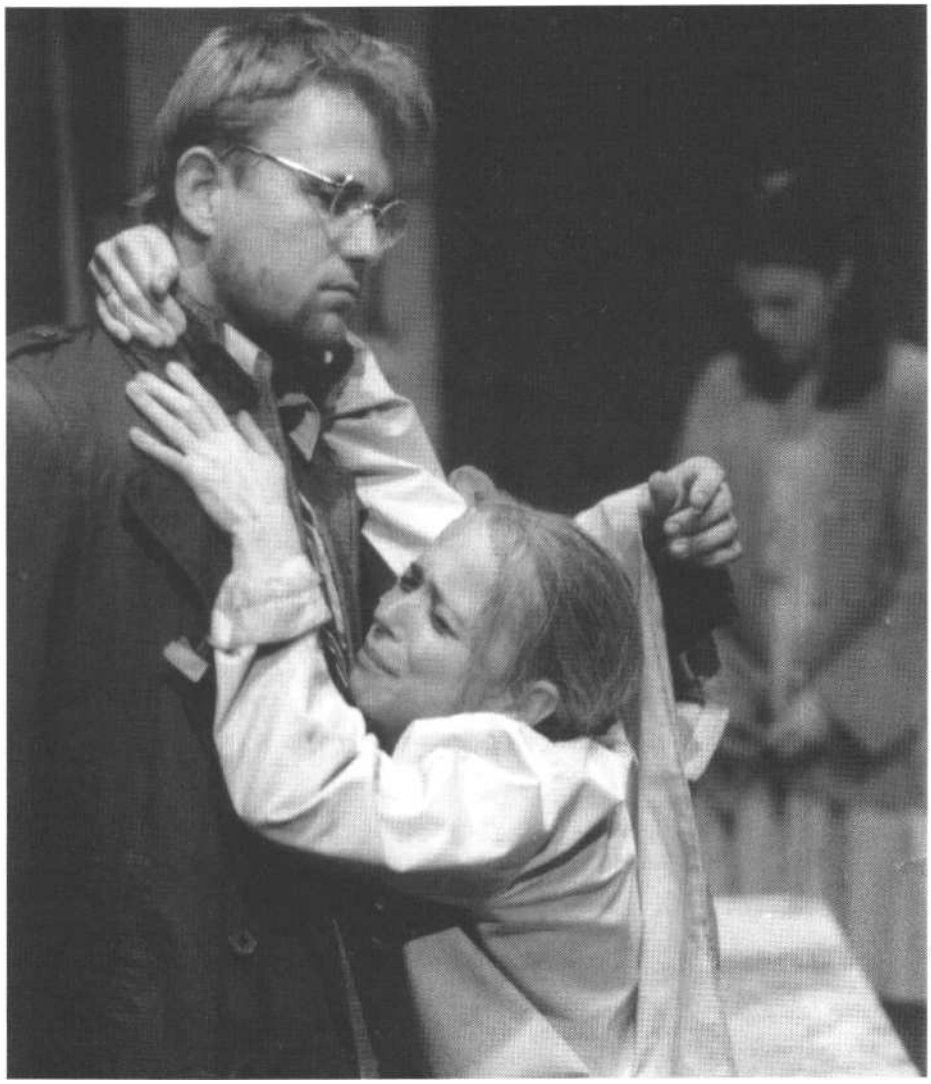
ALKOHOL, ELMEBAJ, KULTÚRA

KÉT KAPOSVÁRI BEMUTATÓ

Az ember nehezen szabadul a reflexeitől. Például attól, hogy egy újabb orosz színdarabot szovjetnek nézzen. Hogy valamiféle politikai szemszögből vizsgálja, értelmezze, élje át. Vagy legalábbis arra a politikai rendszerre vonatkoztassa, amelyet mi is megtapasztaltunk. Totalitárius rendszer, zsarnokság. önkény, kiszolgáltatottság, a demokrácia hiánya - ilyesmik jutnak az eszünkbe önkéntelenül is, ha mal vagy közelmúltbeli orosz művel találkozunk. Mintha az élet minden vonatkozása
– de kiváltképp nyomorúsága, borzalma, szörnyűsége - a politikai rendszerből folyna. Holott
– a darabok és előadások szempontjából persze mellesleg - éppen fordítva is lehetne: az sem kizárt, hogy a köznapi nyomorúság, az elmaradottság, az emberi kapcsolatokban mindennapos zsarnokság, önkény áll össze politikai rendszerré.

A mostani évadban ismét fölerősödött az orosz nyomorúság iránti érdeklődés - legalábbis azokban a színházakban, ahol igazi, a való élettel bensőségesebb kapcsolatban álló művészetre törekednek. És ez az érdeklődés már nem politikai irányultságú. A szovjet korszakban született *Walpurgis-éj* éppoly kevéssé, mint a későbbi *Murlin Murlo* vagy a múlt századi klasszikus, a *Kisvárosi Lady Macbeth.* A nyomorúság, a kiszolgáltatottság az alávetettség - amely legalább annyira szellemi, erkölcsi, mint amennyire anyagi természetű - ontológiainak, a lét, az emberi természetiz emberi viszonyok alapszerkezetéből következőnek tetszik ezekben az előadásokban. Ha egymás mellé tesszük a fejünkben az elmúlt hónapok néhány kaposvári és kamrabeli produkcióját, inkább a folytonosságot érezzük a preszovjet, a szovjet és a posztszovjet élet között, semmint a különbözőséget.

És aligha megkerülhető a kérdés: vajon mi közünk mindehhez, miután - legalábbis úgy hisszük - sikeresen magunk mögött hagytuk a bensőségesebb kapcsolatot ezzel a szovjet és orosz világgal? A kérdésben persze ismét a lét politikai megközelítése kísért. Az a feltételezés, hogy a meglehetős sebességgel zajló nyugati integráció hirtelen mindent megváltoztat, kiszabadít a kényszerű sorsközösségből, és gyökeres átalakulást hoz a legalapvetőbb, egyben legbanálisabb viszonyokban is.



Anger Zsolt (Alekszej), Csapó Virág (Inna) és Varga Zsuzsa (Olga) a Murlin Murlóban

A művészet azonban mintha nem akceptálná igazán e politikai fordulatot. Az új világban inkább a nyomort látja meg, semmint a demokráciát, a mind nagyobb szakadékot az egyes rétegek között s nem az általános föllendülést, a nyomorultak növekvő gazdasági kiszolgáltatottságát s nem állampolgári jogaik fokozódó védettségét. A valamiféle igazságot kereső művészet ma is az emberi nyomorúságról szól, mindössze azzal a hátránnyal, hogy nem tudja kiprovokálni a hatalmon lévők rosszallását, nem tudja áttörni közönyük falát. A mai *burzsoát* nem lehet *epatírozni,* mint lehetett a régit, vagy pláne lehetett az egykori pártvezetőket.

Murlin Murlo

Talán ezért is tűnik olykor kissé a maga levében fővőnek ez a mai nyomorművészet. Nyikolaj Koljada *Murlin Murlo* című darabja például csupa közhely. Egy álmodozó - vagy inkább csak aluszékony - leányzó éldegél valahol még a nagy orosz világnak is a legvégén, kiszolgáltatva egy brutális „nősember" szerelmi önkényének, amikor új albérlő érkezik, fővárosi - vagy csak annak hazudja magát - értelmiségi, és beindul az elvágyódás jól ismert mechanizmusa. Az ábrándozást olykor a durva szerető kiadós verései szakítják meg, és további bonyodalmakat kavar, hogy a címszereplő elvált alkoholista nővére ugyan-csak ráhajt a menekülés útját kínáló idegenre. A naturalista látleletet, életkeresztmetszetet azonban nemcsak lebegő költői vágyak, nemcsak az ostoba leány összevissza beszédei hivatottak megemelni, hanem képzelgései, látomásai is. A világvégéről vizionál, miközben a fiatalember s vele a remények elszállnak, az otromba szeretőnek viszont fia születik, és a darab végén önelégülten ünnepel, és berendezkedik a lány lakásában.

A lapos történetet csodás műgonddal jelenítik meg a kaposvári stúdió-előadásban. A két vendég, a rendező, Radoszlav Milenkovics és a díszletet tervező Borisz Makszimovics a nyomornaturalizmus igazi szakértőinek mutatkozik. Mindent tudni látszanak a kulturálatlanságról, a rossz ízlésről, egyaránt tájékozottak a fizikai és a szellemi alultápláltság fiziológiájában és külső megjelenési formáiban. S e téren a kaposváriaknak is jócskán vannak ismereteik és tapasztalataik. Cselényi Nóra ruhái - kivált ahogyan az alkoholista elvált asszonyt felöltözteti - tökéletesen egészítik ki a szociológiai képletet. A játszók között pedig ugyancsak remek partnerekre akad tak a vendégek, Csapó Virág és Szula László a részletező naturalizmust, a beleélő realizmust a tudományos demonstrátori távolságtartással pontos arányban elegyítve ábrázolja a kiégettséget, a kiüresedettséget, illetve az eleve tartalmatlannak, értelmetlennek született létezést.

Talán szükségképpen halványabb a másik kettős. Anger Zsoltnak a becsöppent idegen értelmiségi szerepében lényegében a katalizátort kell megjelenítenie, amely - mint tudjuk - nem igazán vagy csak átmenetileg vesz részt a folyamatokban; Varga Zsuzsának a címszerepben pedig olyan mélyebb vagy magasabb költői, jelképes, elvontabb tartalmakat kellene fölfedeznie, amelyeknek még a fölvillantásához sincs elég erő a szövegben, noha azt Spiró György fordította.

Koljada darabjának lényege a szellemi-erkölcsi nyomorúság, a kultúra, a költészet hiánya. Venyegyikt Jerofejev *Walpurgis-éje* viszont éppen a költészet, a kultúra túlhabzásáról szól. Illetve: az alapképlet nagyjából azonos, de az arányok lényegesen mások. Itt is - e sajátos pszichiátriai intézetben is - fogva tartja, megalázza, eltiporja az önkény a kultúrát, a költészetet, csak éppen nem egy vágyott, elábrándozott kulturáltságról van szó, hanem egyrészt a szövegbe gazdagon beleszőtt motívumkincsről, másrészt a szerző saját költői erejéről, amelyet Baka István fordítása nagyszerűen ad vissza magyarul. Szárnyai a szöveg, és röpködnek benne az asszociációk. Tizedét is elég fölismerni ahhoz, hogy a néző elzsonguljon. De egyet sem feltétlenül szükséges ahhoz, hogy együtt éljen az előadással. Legalábbis most Kaposváron.

Walpurgis-éj, avagy a kővendég léptei

Keszég László, akinek vizsgarendezése, a *rítus Andronicus* naturális borzalmaival híresült el, ezúttal, ebben a végtelen sok ocsmány látvá-

nyosságot kínáló darabban elsősorban a költészetet találta meg. Gothár Péter Katona-beli rendezésétől eltérően az intézet ridegsége, az ápoltak fizikai ocsmánysága szinte csak vázlatszerűen, jelzésképpen jelenik meg. Kolja mértékkel nyáladzik, Vitya hastömése és a fallikus szimbólumként is szereplő vécépumpa pedig inkább komikus, mint visszataszító. Valcz Gábor plafonig érő magas függönyfalakkal véteti körül a kórtermet, ahová két alacsony ajtón lehet bejutni. Paravánok bukkannak föl, amikor egy-egy jelenet az orvosi szobában játszódik. Egyforma vaságyak, szalmazsákok és Szűcs Edit kórházi egyenruhái szabják meg a látványt, illetve még a nők vastag sminkje árulkodik a külvilágban dúló rossz ízlésről.

A szörnyű kórteremben kibontakozó viszonyok, emberi kapcsolatok viszont fokozatosan bensőségessé válnak. Még a Walpurgis-éj, az alkoholban való nagy föloldódás, a végpusztulást előidéző ivászat előtt alakul át a szobaparancsnok önkénye atyáskodó gondoskodássá, a többiek részvétele a durva játékokban cinkos mókázássá.

A rendező szemlátomást gondosan tisztázta a sok szereplő bonyolult viszonyait és a szövevényes lelki történéseket is. No meg a mozgásokat - bár a vad táncok, a veszett ugrabugrálások pontos beállítása nyilván Lugosi Györgyöt is dicséri. Így aztán az alcímben is kiemelt kővendég léptei az előadás során jól követhetően közeled-nek. Hogy aztán a vég előtt elhaljanak. A szerel méért bosszút állni akaró Gurevics a tévedésből fogyasztott metilalkoholtól előbb pusztul el, mint hogy megérkezhetne a szerelmét bitorló ápolóhoz, Borenykához.

A kaposvári iskolához, hagyományhoz méltó a színészi játék. Kovács Zsolt száraz, fanyar átszellemültséggel jeleníti meg Gurevicset, a főhőst, az alkoholista költőt, a megnyomorított testet, a hatalmas bakugrásokkal röpködő szellemet, a belső függetlenséget, a konok és olthatatlan szenvedélyt. Egyfajta morált - ha úgy tetszik. A szobaparancsnokot Znamenák István bravúrosan alakítja át erőszakosan önkényeskedő vezéregyéniségből szabadságharcos kópévá, fekete humorú bohóccá. Pompásan kidolgozott epizódokat mutat be Tóth Béla, remek Karácsony Tamás, most is jól érvényesül Kósa Béla külseje, és a többi ápolt is méltó színészi kivitelben jelenik meg.

A darab megértéséhez, hatásához azonban nélkülözhetetlen Natali figurájának értelmezése és megjelenítése. Márton Eszter nemcsak igen jól használja ki testi adottságait, nemcsak a lomha, elomló - kissé szétfolyó - nőiséget hozza színre, hanem pontosan keveri a puszta kéjvágyat a finomabb érzelmességgel, a szentimentális libát az értelmiségi kékharisnyával, Bulgakov Margaritáját Moliére *Don* Juanjának könnyen csábuló és áruló nőalakjaival.

Halványabbak a fogvatartók, a kórház személyzete - ők talán kevésbé érdekelték a fiatal rendezőt. Csapó György a főorvost áruló értelmiséginek mutatja, aki olykor dühbe gurul e szereptől, Lecső Péter ápolója egyszerű melák, Urbanovics Krisztina harsány ordítozással, Német Mónika viszont folytonos vigyorgással pótolja a nővérek jelleméről hiányzó ismereteit.

Az alkohol, elmebaj és kultúra hármas nászának nagy Walpurgis-éjéhez azonban manapság nincs is nagyon szükség rájuk. Nem kell látványos külső erőszak, önkény, hatalmaskodás. Elég hozzá az élet, ahogy van.

Nyikolaj Koljada: Murlin Murlo (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Fordította: Spiró György. *Díszlet:* Borisz Makszimovics. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Segédrendező:* Váradi Szabolcs. *Rendező:* Radoszlav Milenkovics.
Szereplők: Varga 'Zsuzsa, Csapó Virág, Anger Zsolt, Szula László, Ébl Helga.

Venyegyikt Jerofeyev: Walpurgis-éj, avagy a kővendég léptei (kaposvári Csiky Gergely Színház):
Fordította: Baka István. *Díszlet:* Valcz Gábor. *Jelmez:* Szűcs Edit. Zene: "Márkos Albert. *Dramaturg:* Merényi Anna. *Segédrendező:* Váradi Szabolcs. *Rendező:* Keszég László.
Szereplők: Csapó György m. v., Márton Eszter, Német Mónika, Urbanovits Krisztina, Lecsó Péter, Kovács Zsolt, Znamenák István, Némedi Árpád, Tóth Béla, Dányi Krisztián, Karácsony Tamas, Nagy Viktor f. h., Lipics Zsolt, Kósa Béla, Fábián Zsolt, Tóth Richárd.

Jelenet a Walpurgis-éjből (Simarafotók)

SZÁNTÓ JUDIT

A LÉLEKTAN ÁRTALMAIRÓL

LESZKOV-KISS: KISVÁROSI LADY MACBETH

A kritikaírás egyik alapattitűdje - az én dolgozataimat mindenesetre ez határozza meg -, hogy az ember távozik a színházból egy formátlan alapbenyomással: tetszett-nem tetszett, s utána a papíron önmagát igyekszik immár formába öntött s lehetőleg tartalomban sem szűkölködő érvekkel meggyőzni arról, hogy az alapbenyomás jogosult volt.

A minap a Kamrából, Leszkov *Kisvárosi Lady* Macbethjének Kiss Csaba adaptálta és rendezte színpadi változata után, úgy jöttem el, hogy nagyon sok minden tetszett, sőt időnként fel is villanyozott, ám az egész mégis valami keserű kielégületlenséget hagyott bennem. Mintha valami nagy alkalom igazából elszalasztódott vagy elvétődött volna.

Mindenekelőtt Kiss Csaba mint adaptáló mestermunkát végzett, nem először. Nemcsak egyszerűen az epikus történet szálait, indáit és kacsait terelte drámai kévébe, hanem a műfajváltáshoz illően újra is gondolta. Mára nyitójelenet is lenyűgözött a drámai miliőteremtéssel: annak a kisszerűségében is eleven, zsibongó életnek a megteremtésével és benne főszereplők és epizodisták egy-egy vonásra és néhány fizikai cselekvésre redukált elegáns elhelyezésével, amely keretként fogja körül a hatalmas központi ágyon kuporgó egyetlen semmittevőt: a címszereplő, magányosan darvadozó fiatalasszonyt. A kis színpadon a puritán, de képzeletet mozgósító jelzések - a fojtogató szépségű ikonfalak, a leszkovi erkélyt helyettesítő vascsövek, az alvásra és hentergésre szolgáló falócák, a félelmetes bejöveteleket szolgáló hátsó lejtő, a szuggesztíven világítható üres hátsó színpadkivágás és a fantasztikus ágy, amelyből később a kényszermunkát szimbolizáló malom s végül a végső gyilkos öngyilkosságnak a leszkovi Volgát pótló színhelye lesz - ugyancsak Kiss Csaba és a tervező Csanádi Judit összehangolt leleményét dicsérik, a miliődrámához, különleges művészi paradoxonként, egyfajta jelzéses-utalásos naturalizmust teremtve.

Ezen túl - s itt viszont már az adaptáló és a rendező közös teljesítményéről van szó, ami egyáltalán nem következik szükségszerűen a személyi azonosságból - igen érdekesek és drámaian elgondoltak a mellékfigurák, elsősorban az Akszinya-Trifon szolgapár, akik közül a Leszkovnál is szereplő Akszinya sokkal nagyobb funkciót kap, Trifon pedig teljességgel Kiss Csaba leleménye- hullámzó, szeszélyes, de alapvetően komplikálatlan kapcsolatuk egyfajta shakespeare-i vagy vörösmartys második szerelmespárt állít kontrasztként a főpár mellé. Hosszan sorolhatnám még a további leleményeket, azt például, hogy az apa, Borisz Tyimofejevics (akit a színpadon számomra felfoghatatlan és eléggé fülsértő módon Borisz Izmajlovicsnak titulálnak, holott az Izmajlov ugyebár vezetékneve a családnak) a dráma központi magvához sokkal inkább szervülve igazi vén kandúrként, Akszinya gyermekének lehetséges apjaként jelenik meg; ehhez mérten a bűn mementója mégsem kísértetkandúr formájában bújik Katyerina és Szergej közé az ágyba, hanem az ugyancsak önálló leleményű komor fekete ruhás pap, Matvej atya képében jelenik meg. További felsorolás helyett már csak a kis Fegya alakját említeném, aki a kisregénnyel ellentétben kezdettől jelen van, sőt szervesen betagolódik a miliőbe, és élénk, kotnyeles kis lurkótól a saját megnövekedett szerepéről mit sem sejtő, végzetét azonban mindinkább megérző betegen át a szerencsétlen áldozatig hamisítatlan drámai ívű pályát jár be.

Ebbe a fantáziadúsan és kifogástalan drámai érzékkel átszabott keretbe kellene mármost beilleszkednie a lényegnek: Katyerina és Szergej szerelmének, a hármas gyilkosságnak, amelybe a kisvárosi Lady Macbethet az elemi erejű szenvedély sodorja, és végül a negyedik gyilkosságnak, amely immár egyszersmind öngyilkosság is. Es itt kezdődnek a problémák.

Mint köztudott, a családon belüli gyilkosságok lepleződnek le a leghamarabb, olyannyira, hogy nyomozásra jóformán szükség sincs, és ezzel együtt jár a szociológiai meghatározottság: az ilyen gyilkosságok elkövetői általában hátrányos helyzetű, primitív, divatos szóval „inarticulate", azaz önkifejezésre képtelen emberek, akik gyermek módjára képtelenek mérlegelni, számolni elemi erejű késztetéseik gátlástalan kiélésének következményeivel. Az ilyen figurák ábrázolására a riporttól és a szociográfiától az epika minden fajtáján át a filmig számos műfaj alkalmas; a dráma azonban nem igazán tartozik közéjük, legföljebb a dokumentumjáték, amilyen például Karinthy Ferenc valamikori *Ezer éve* volt (illetve az abszurd, amelynek éppen az „inarticulate" populáció a kedves közege, de meg is teremtette hozzá a marionettszerű típusvázlatok konvencióját). Hogy egy hasonló cselekményű regényt említsek: Zola *Thérése Raquinje* sem hozta kísértésbe az adaptálókat. Akár Thérésenek és szeretőjének, Laurent-nak a sorsa, Katyerináé és Szergejé is csupán a szó köznapi, azaz nem művészi értelmében drámai, jellemük nem az; tompult, elvonatkoztató, kívül helyezkedő gondolkodásra alkalmatlan ösztönlényük az első pillanattól adott, és csak állapotként, nem pedig fejlődésként, drámai pályaként jeleníthető meg. Maga Kiss Csaba beszél a - különben gyönyörű és színvonalas - műsorfüzetben arról, hogy „az ölés mindnyájunkban rejtőző szenvedélyek, vágyak végpontja", csak nem mind megyünk végig ezen az úton. Katyerina Lvovna azonban „csapdába kerül…". A kép akár freudi elszólás is lehetne: a csapda állatokat fog meg, az ember tisztességgel-tisztességtelenül, de kievickél belőle.

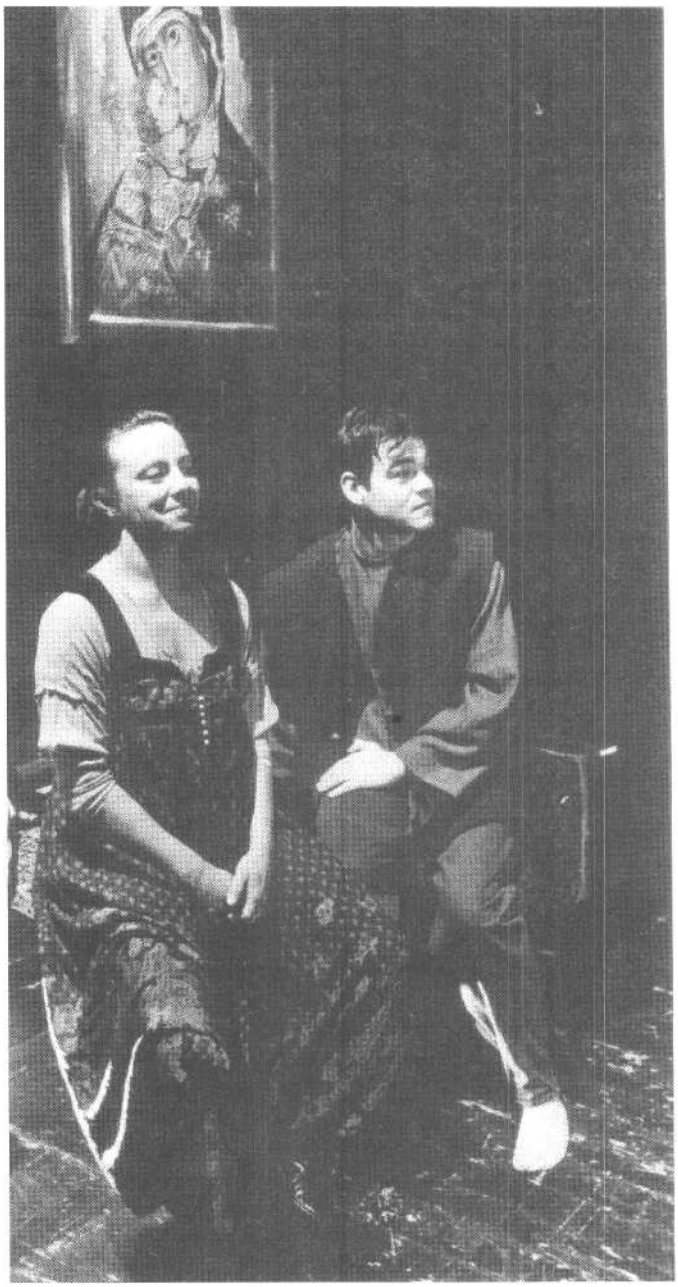
Mármost talán a modern színpadon, amely már annyi konvenciót megdöntött, és éppen egy Kiss Csabához hasonló, fiatal, kísérletező kedvű és erejű rendező esetében, még ez sem lenne leküzdhetetlen akadály, és a gondolati mag, ha szabad még ezt a szót használni, a mondanivaló meg is érné az erőfeszítést, hiszen az ilyen típusú ön- és közveszélyes ösztönlények léte és megsokasodása nemcsak áldozataikra, hanem az egész társadalomra átok, és jelenleg, például az elnyomorítással, valamint a tömegkultúra visszavételével és a tömegbódítás módszeres elterjesztésével, éppen módszeres szaporításuk folyik; ehhez azonban éppen a főszereplők esetében más stílust és - valószínűleg - más színészeket kellett volna választani. A lélektani realizmus itt látott kísérlete nem adekvát és egyszersmind megtévesztő stíluseszköz, mert önálló jelentőséggel ruházza fel, sőt a választás virtuális lehetőségével toldja meg az egyes mozzanatokat. Katyerina Lvovna például közvetlenül a gyilkosság előtt őszintének látszó kedveskedéssel bújik oda férjéhez, mintha még mérlegelne, vívódna, szánna, holott minderre alkatilag képtelen; Szergej pedig bonyolult nyomok garmadáját hinti el: tűnődhetünk, mennyire motiválja számítását az érzékiség, érzékiségét a számítás, mindkettőt a szolgalegény büszke sértettsége, a torz útra sikló lázadás, szóval már-már intellektuális profilja van a figurának, ami adott esetben egyszerűen nonszensz, merthogy nem erről van szó. A két főszereplő játéka mintegy tapogatózva igyekszik a nézőből érzelmiviszonyulás-kezdeményeket, együttérzést, megértést (a szónak nem intellektuális, hanem affektív értelmében), morális reflexiókat, netán beleélést, azonosulást kiváltani, holott ezt az élethelyzetet, ezeket a sorsokat csak elidegenedve, távolságot tartva lehet szemlélni; élményünknek brechti értelemben pusztán mű-

vészinek kellene maradnia, érzelmi viszonyunk pedig legföljebb az élethelyzetet közvetve megalapozó miliőhöz lehetne (mint ahogy van is, hiszen Kiss Csaba, mint arról már szóltam, drámaian jelenvalóvá és lüktetővé teszi ezt a miliőt).

Ha a *Kisvárosi Lady* Macbethből film készülne, pláne gazdag országban, hetekig készülnének a próbafelvételek, amelyek során - tisztesség ne essék szólván - szép fiatal állatokat, hímet és nősténytnek keresnének a főszerepekre - vonzóakat, izgalmasakat és szuggesztíven, monomániásan tompultaknak sejlőket; a monománia itt azt jelentené, hogy eredendő teljes ürességüket balszerencséjükre később egyetlen szenvedély töltheti ki, amelyet nem zavarnak gátlások, lelki árnyalatok, intellektuális rezdülések, mert ezek eleve is hiányoztak belőlük. Nos, nem hiszem, hogy a próbafelvételek alapján bárhol is Fullajtár Andreára esett volna a választás, mert a fiatal (s mellesleg meglepően érettnek látszó) színésznő gazdag érzelmi világot sejtető intellektuális alkat, aki aztán az előadáson sorra besétál a bonyolult lelki élet rajzának minden egyes kínálkozó csapdájába, anélkül, hogy a rendező visszatartaná. A Szergejt alakító Stohl András viszont a próbafelvételeken, lénye és mozgása erős fizikalitásálnál fogva, esetleg sikerrel esett volna át; az ő játékának félrevezető túlárnyalásáról inkább a rendező, esetleg a színészi beidegzettségek makacssága tehet.

Hogy mennyivel alkalmasabb közege lehetne ennek a történetnek a film, azt számomra meggyőzően bizonyítja egy premier plán, egyszersmind Fullajtár Andrea alakításának legszuggesztívebb pillanata: az, amikor dunyhával leborított, láthatatlan férje szeretkezik vele, s belőle

Szirtes Ági (Akszinya) és Elek Ferenc (Triton)



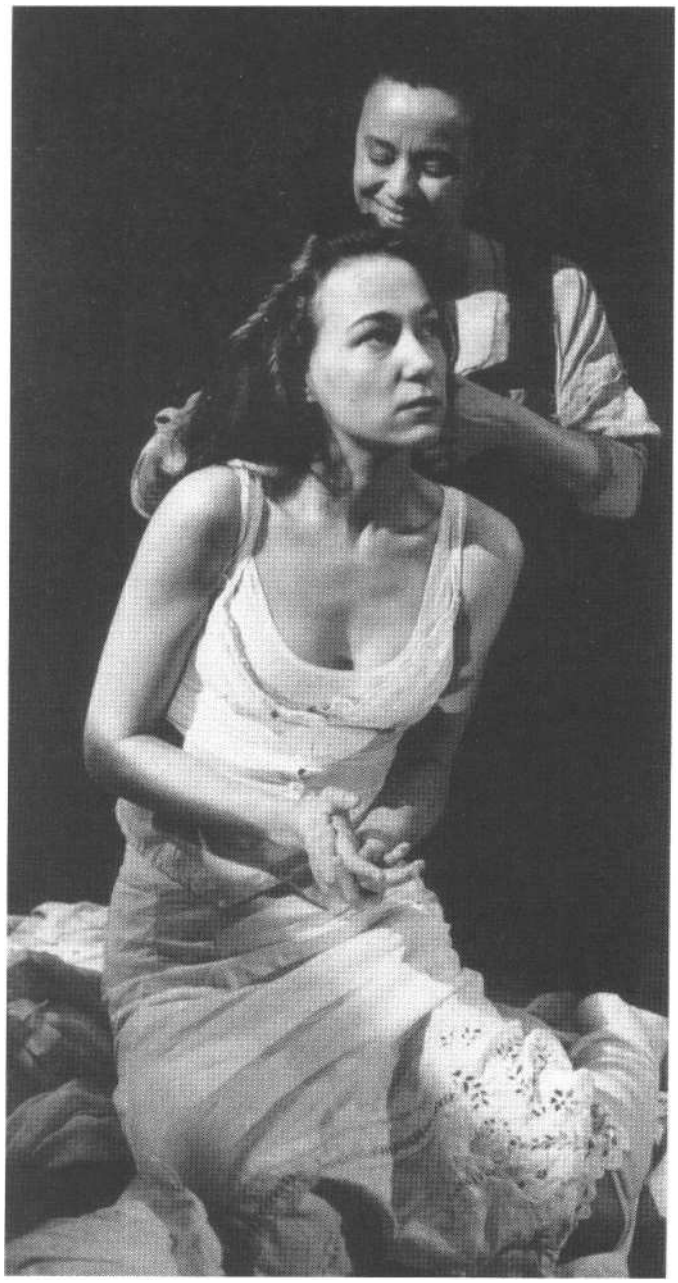
Lengyel Ferenc (Zinovij) és Fullajtár Andrea (Katyerina)

magából csak a pőre arc látszik. Felejthetetlen arc, groteszk és megrendítő: rémület, undor, értetlenség, kiszolgáltatottság, alázat s egyszersmind valami furcsa érzéki kíváncsiság egyszerre tükröződik rajta. Mint ahogy kiváltságos hosszú pillanata az előadásnak a körös-körül lármásan zsibongó, eleven élet keretében némán zajló, gyönyörűen megkoreografált szeretkezési szekvencia is Katyerina és Szergej között: ez az önfeledt, gátlástalan, vak mámor kettejük igazi közege.

A színészvezetés más tekintetben sem erőssége az előadásnak, pedig az adaptáció oly mesterien megágyaz a figuráknak, hogy az öt további szerepben öt epizódremeklés is születhetett volna, ám csak kettő születik: a már említett Szirtes Ági-Elek Ferenc szolgapárosé. Mindketten olyan sodró erővel hozzák az egyszerű ösztönlényt, hogy ezen belül még az érzelmi, sőt gondolati rezdüléseket is megengedhetik maguknak. Elek Ferenc bumfordi, saját horizontjával maradéktalanul elégedett béresébe még a humorérzék és az okoskodás is belefér, Szirtes Ági Akszinyája pedig akár egy színpadi őselem: csapong, hancúrozik, dévajkodik, sikongat, jajveszékel, ha úgy hozza a szituáció és a beidegzett reflexek, még erkölcsbíróként is fellép - kiéli magát, mert számára a létezés alapvetően nem okoz problémát. Esetében a szerepkettőzés is remekül beválik: Fiona, a fegyencnő, aki úgyszólván vállvonogatva fekszik le Szergejjel, hogy aztán minden átmenet nélkül felcsapjon a közreműködésével megcsalt Katyerina jólelkű szövetségesének, természetes folytatása az általa ábrázolt Akszinyának. Kovács Patrícia két alakítása közül a gyermek Fegyáé a figura mindhárom fázisában tökélete-

Fullajtár Andrea, Stohl András (Szergej) és Elek Ferenc

Fullajtár Andrea és Szirtes Ági (Koncz Zsuzsa felvételei)



sen stílusos, finom ellenpont a felnőtt gyilkosok és áldozatok világához, Szonyitkája azonban csak az áldozat Fegyát viszi tovább meglehetős sápadtan, az új figura hetyke, szomorú kis gőgjére nem marad idő vagy erő.

Horváth József fáradtnak látszik: Borisz (nem Izmajlovics)-ábrázolása konvencionális, előző alakítások ötlettelen summája, elöljáróként és fegyőrként pedig még halvány is. Lengyel Ferenccel kapcsolatban először adaptálói problémákat vetnék fel, amilyenek egyébként csak az ő figuráival kapcsolatban vetődtek fel bennem. Először érdekesnek találtam, hogy Leszkov idősecske, „barátságtalan, mogorva", szeretetlen Zinovij Boriszovicsával ellentétben Kiss Csaba gyengéd, szerelmes férjet talált ki, aki nemcsak az ágyban szenvedélyes, de éppily szenvedéllyel áll Katyerina pártjára apjával szemben; később azonban hiába kerestem indokát ennek a meglehetősen fontos változtatásnak, a motívum elhalt. Hasonlóképpen elvarratlan a Lengyelre bízott másik figura, Matvej atya funkciója is: mint már utaltam rá, mindkét gyilkosságot követő megjelenései szuggesztív, fenyegető külső erőt sejtetnek, egyszersmind belső hangok kivetülésére utalva, ám az atya szövegei semmitmondóak, Lengyel pedig ráadásul minden valóságos veszélyességet nélkülöző mumust játszik, folytatva Zinovij-alakításának puhány, gerinc nélküli alapgesztusát, amely ott egyébként az első jelenetekben helyénvaló. A gyilkossági jelenetben azonban vádjaiból éppúgy hiányzik az erő és a meggyőződés, mint pap- és fegyőr-inkarnációiból.

Nos, elég. Magamat meggyőztem homályos ellenérzéseim indokoltságáról. Egyszersmind nagyon is elképzelhetőnek tartom, hogy véleményemmel szemben alapos érvek hozhatók fel, egy azonban bizonyos: az első találkozás nyomán támadt hiányérzetet visszamenőleg azok sem hidalhatnák át.

P. S. Persze elvben én is tudnék vitatkozni magammal. Valóban létezik másfajta megközelítés; például az, amit a műsorfüzetben Sosztakovics, a leszkovi mű operává komponálója fejt ki, ilyeténképpen: „Mindazok, akik bírálják őt (mármint Katyerina Lvovnát), nagyjából azt mondják, aki bűnt követett el, az bűnös. De ez közmegegyezés, én pedig inkább az egyén iránt érdeklődöm. (...) Minden a helyzettől és az egyéntől függ. Lehetséges az események olyan fordulata, ahol a gyilkosság nem bűn. Nem lehet mindent azonos mértékkel megközelíteni."

Mondhatni: a zeneszerzőnek az a dolga, hogy megengedő legyen, hiszen ő a Scarpiáknak és a Sparafuciléknak is gyönyörű dallamokat kell hogy adjon. Annak azonban nem láttam jelét, hogy Kiss Csaba is így gondolkodott volna, én pedig a próza tekintetében végképp nem sokat tudok kezdeni ezzel a megközelítéssel.

Már Raszkolnyikov is hiába kísérletezett vele.

Kisvárosi Lady Macbeth. Nyikolaj Leszkov kisregényéből írta Kiss Csaba (Kamra)
Díszlet: Csanádi Judit m. v. *Jelmez:* Zeke Edit m. v. *Mozgás:* Bodor Johanna m. v. *Fény:* Pető József. *Hang:* Horváth József. *Zene:* Sáry László. *Rendező:* Kiss Csaba m. v.
Szereplők: Fullajtár Andrea f. h., Stohl András, Horváth József, Lengyel Ferenc, Szirtes Ági, Elek Ferenc f. h., Kovács Patrícia m. v.

FORGÁCH ANDRÁS

HÁROM SZÍN

MIROSLAV KRLEŽA: AGÓNIA

Bevallom, kicsit megzavarodtam az *Agónia* Radnóti színházbeli előadása után, mivel mintha egyszerre három síkon kellett volna figyelemmel kísérnem az előadást: volt először is a darab, utána jött a rendezés és végül a színészek, és mintha ez a három sík sehogy sem akart volna eggyé összeállni; ha egy pillanatra létrejött valamiféle egész, az a következő pillanatban már nem volt sehol. Maga az *Agónia* biztosan nem hibáztatható ezért, szerintem remekmű, nyelvi erejét, retorikáját, szerkesztésmódját tekintve páratlan, a század legnagyobb színpadi művei mellé kívánkozik: a megírt szereplők olyan plasztikusak, hogy szinte szagolni és tapintani lehet őket, majdnem az az érzése az embernek, hogy a színészek erős hátránnyal indulnak ennyire részletezett és kiérlelt ősképekkel szemben, hogy Krleza valójában túl nagy követelményt támaszt a játszókkal szemben, miközben maguk a megírt szerepek nyilvánvalóan hálás szerepek; olyan paradoxon ez, amelyre még visszatérek. Mindenesetre meglepett, hogy az előadás végére a figurák nem lettek bennem ősképekké, nem láttam olyan megoldásokat, amelyek túlmutattak volna egy 1998-as előadáson, amelyben három nagyon jó színész, mint három kamarazenész, érzékenyen végigblattolta a Krleža-partitúrát. Meglehet, a Krleža-mű belső (termékeny) paradoxonai is okozzák ezt, de az előadás végére nem volt olyan „Agónia-élményem", mint amilyen egy *Leonce* és *Léna* vagy *Walkür,* vagy Hamlet, vagy *Sirály* után lehetne. Ezt igazán sajnálom, figyelembe véve a kiinduló feltételeket: vagyis a művet és előadóit. És most, eltekintve az előadás nyilvánvaló problémáitól, nem tudom, hogy Krleža művének lehetséges-e ilyen előadása.

Mindenképp ide kívánkozik, hogy Krleža egy *átmeneti* (bár hosszú pillanatra véget nem érni akarónak tűnő) kor átmeneti alakjait írja meg, de olyan kulturális apparátussal, amilyent csak Ibsennél vagy Wedekindnél láthatunk: vagyis a korrajz tüneményesen pontos, szinte naturalisztikus, ugyanakkor komolyan próbára teszi az ember tényleges műveltségét: ahhoz hogy a „Makart-stílust'! vagy a „Canaletto-utánzatot", vagy egy Bartók-zongoradarab előadásmódjait, netán a „ Wedgewood" szót valójában értelmezni tudjuk, nem árt lexikonokban lapozgatni, legalább képzeletben („LAURA: Épp ma volt itt egy ilyen »méltóságos asszony«, aki már miniszternéként kezdte tanulni a Czernyt, és ma már Hoenről és Sauerről mond »egyéni« véleményt, milyen csapnivalóan rosszul játszottak! Már tudja, mi az a Wedgewood és mi az a XVI. Lajos! Te nem vagy kénytelen ilyen egyénekkel csevegni Wegwoodról és a D-dúr largóról!"); ugyanakkor a miliő mikroszkopikus rajzolatú, szociológiailag pontosnak tűnik, s mindeközben a beszédek energiája, az egyes szereplők közti konfliktusok természete hallatlanul expresszív (nyilvánvaló Strindberg-áthallásokkal): nagyon nagy írói teljesítmény, hogy Krleža egyetlen műbe összetudja préselni a nagy átmenet, a nagy felbomlás egész tágas tablóját, miközben nem feledkezik el az apró részletekről, és ez - tényleges anyagismerete mellett- csak azért lehetséges, mivel megtalálta a nyelv, ráadásul egyfajta *leíró* nyelv révén azt a stílust, amely ugyan minden ízében beszélt nyelv, égis tele van olyan gesztusokkal, melyek jellemeket és képeket egyaránt felidéznek. Egymás mellett álla nagy stikliket és pálfordulásokat maga mögött - és maga *előtt*- tudó fineszes jogász Križovec, ki olykor Tóth Árpád-i és baudelaire-i melankóliákat is tud imitálni, hogy szavai dallamával elzsongítson, viszont tényleg roppant olvasott, és tényleg tud zongorázni; itt van a lovakba szerelmes (igazán csodálatos leírást ad egy csikóról, nagyon vártam ezt a részt, és Kulka, aki pedig minden szavával olyan láttató, ezt a részt sajnos túlcizellálta), kártyabolond, bukott katonatiszt, Lenbach; és

végül a csehovi nőalakok illatát árasztó, kereskedővé lett tábornoklány, Laura: szavaik zsánerképszerű pontossággal, tökéletesen kifejezik azt a személyiséget, akinek a szájából éppen kibuknak, ugyanakkor epikus karakterük van, miáltal túlmutatnak az egyes szereplőkön, és egy nagyobb tabló részeivé válnak - nos, ezek a zseniálisan összeillesztett és szervesnek látszó heterogén anyagok, ha óvatlanul nyúl hozzájuk, könnyen szétmállanak az ember kezében: lesz belőlük részben kultúra, részben díszlet, részben melodráma.

A legnagyobb gondom, azonkívül, hogy a rendező túl nagy rutinnal nézte (inkább: nézegette) odalentről a színészeit, a díszlet (az első felvonás díszlete) és a zene (már ami a felhúzhatós gramofonról szól). Az előbbitől nem látom a színészeket, az utóbbi pedig szintetizátoros gépzene (akkor inkább ne szóljon gramofonról, fölváltva a gramofonzörejjel, végtelenítve). De a díszlet amúgy szedett-vedett (nem győzöm ismételni, hogy az első felvonásban, mert a másodikban történik némi korrekció, ha igazi élete nem támad is a térnek, javulnak a játszási feltételek, de továbbra sincs igazi kint és bent, ez csupán, sajnos, egy díszlet), és szedettvedettsége korrelál ugyan a Krleža által leírt színpadkép zsibvásárjellegével (ez végül is divatszalonnak álcázott vegyeskereskedés, ahol csempészett selymet és Canaletto-utánzatokat árusítanak), de öli a teret. Udvaros dobozokkal és szalagocskákkal vacakol egy zugban vagy egy asztal mögött, a kirakatban görnyed mesterkélten; Kulka hol a ronda kanapé meg kőkemény ottomán mögött álldogál, hol, nagy ritkán, előttük, általában a színészeket (az ötödik sor szélén ültem) félbevágva látom, deréktól fölfelé, egyszerre sohasem látom jól a hármat, ők pedig szűkösen vannak a térben, ülnek, álldogálnak, guggolnak, közben a szemembe vernek mindenféle reflektorok, a díszletfalak elhajolnak, a műanyagok pedig műanyagoznak. Nem véletlen, hogy az öngyilkosságok olyan hiteltelenek - nem a színészektől, hanem ettől a papírmasé díszletvilágtól, mely leginkább felnagyított maketthoz hasonlít, és amikor Udvaros többször is arra utal, hogy a személyzet meghallhatja őket, és hátramutat, egy színpadrés felé, ahonnan fény jön be, hát ott nincs az égvilágon senki se, csak a színpad hátulja talán; Szervét, ha jól emlékszem, egyszer bemosolyog abba a résbe, kifejezetten megsajnáltam, mert az arcán ugyanaz a semmi tükröződött, mint amilyen a tér ott. Rossz teret nem lehet jól világítani, hol elfújják a gyertyákat, hol meggyújtják, hol lehúzzák a redőnyöket, hol nem, semmi sem segít azon, hogy a tér, mint a vatta, felszívja, ahelyett, hogy támogatná a színészi jelenlétet. Bocsánat a kemény szavakért. Krleža klasszikus díszletleírásait tanítani lehetne, egy díszlettervező nyilván ugyanolyan nagy kihívásnak érzi őket (,,...az ajtóval szemközt hatalmas, arany, second empire trumeau látható, aranykeretes nagy tükörrel és hétkarú égő gyertyatartóval oly módon, hogy a tükörben visszaverődik az egész kárpitozott rózsaszín second empire plüssgarnitúra. A padlón hatalmas jegesmedve. A felvonás elején csak az állólámpa hamuszürke világa meg a gyertyák lángja ég, és ez a világítás a dús brokát ajtófüggönyökkel teátrálisan hat" stb. - tudja valaki, mi az a „trumeau"? Hátén megmondom: „3. [ablakok, ajtók között] álló tükör, faburkolat, faragott oszlop, oszlopul szolgáló szobor" - Eckhardt-szótár), mint a színészek a hallatlanul pontos karakterrajzokat a darab elején: „az ötvenhárom éves Lenbach... alezredesi figura, mozgásra és termetre még látszólag karcsú jelenség, mozgása rutinírozottan könnyed, paripazsírja ellenére is, hájasodása inkább a szesz, mint a jóltápláltság eredménye... Formálisan még tartja magát: egyenes tartással jár-kel, gesztikulál és beszél, de lelke mélyén már leszámolt mindennel, s holmi esetleges figurának tartja magát, aki fél lábbal inkább a sírban már, mint a zajló életben. Igazában kopaszodó, deres, alkoholtól puffadt maszkja ő ... a bonvivánnak... Kezei dekadensen finom, áttetsző úri kezek, gesztusai pedig hamisítatlan lovagra vallanak, látszik rajta, hogy született úr, ámde végzetszerűen - koldus és megrögzött alkoholista... Nyugtalan ziláltságából kitetszik az élet által valóban eltiport ember... Heves, tomboló rohamaiból rendszerint hirtelen csendesedik le... Laura Lenbach... hovatovább tragikusan tiszta lénnyé nemesedik, s belső remegésének feszültségében sajátságosan acéléles, már-már egy intellektuális és erkölcsi motor kísérteties hangjaként vibrál, s egy árnyalat, egy megállapítás zavaró hatása is elegendő ahhoz, hogy démoni rotációjából ezer szilánkká fröccsenjen szerteszét..." stb.

Szlávik István díszlete

Legalább a színészek, gondolja az ember megadóan, legalább a színészek. Es tényleg: itt mintha megszűnne a tudathasadás, az ember tudja, mit kap a pénzéért, három jó nevű színész, akinek már nem kell bebizonyítania, hogy létezik, hanem csupán virtuozitása segélyével megmutatni, hogy ezt is tudja... Csak az a bökkenő, hogy érzésem szerint ezúttal a három színész is három különböző színdarabban lépett föl, így hát az írásom elején jelzett skizofréniát sajnos nekik sem sikerült feloldaniuk: egyébként mindhárom színdarab jó színdarab, és megérné mindhármat megnézni: három különböző estén.

A legérettebb és Krležához talán legközelebb álló alakítás nyilvánvalóan Kulkáé. Paripazsírnak, hál' isten, nyoma sincs az alakján, de első megszólalásától kezdve érezhető, hogy *belül van, ez* a figura régi ismerőse (ha amaz öregebb is nála, és *máson* van is *túl,* mint ő), ez az otthonosság többek közt nyelvtudása miatt adatik meg neki, mert Krleža a fentieken túl még egy komoly akadályt állít a színészek elé, mint színes műugrató gátakat egy lovardában, és ezek bizony hibátlan ritmusérzékkel (és megfelelő kulturális referenciákkal) beiktatott oszt-rák-magyar, vagyis német prozódiadarabok, melyeken Udvaros és Szervét többször (hallatlan önfegyelemmel ugyan, de) elbotlik, vagyis le-le-ver egy-egy gerendát, és pontokat veszít, viszont Kulka hallatlan könnyedséggel veszi végig az egész pályát, szinte előre élvezi már, ahogyan, mint egy habfürdőbe, belemerülhet ebbe az oszt-rák-magyar pocsolyába, a kész szintaxisoknak ebbe a csodálatos tűzijátékába, ahol is egy lelki diszpozíció, a felháborodás vagy a kétségbeesés remek kontrapunktikus zenei alátámasztást kap, anélkül, hogy magát a totális közhelyet kellene kifejteni. Es a közönség mindig hálás neki a mutatványért, és nem igényli a fordítást sem. Udvarosnál, akinél kevés fegyelmezettebb és alázatosabb színészt ismerek, szinte látni, ahogyan már egy „magyar" résznél elkezd készülődni és mocorogni benne, hogy most, most kell kimondani, igen, megvan, túl vagyok rajta, Szervét viszont, aki világfit játszik, meglehetősen tartózkodóan és nagy-nagy (időnként túl nagy) rutinnal, német kiejtésén érezhető az angoltudása, egy abszolút kulcsmondatnál mond csődöt (szerintem egyébként ezt magyarul kellett volna mondania, mint ahogy Udvarost sem kellett volna erre a számára idegen terepre kényszeríteni, az előadás nem veszítene érvényéből, ha csak Kulka brillírozna): „Adieu, auf Nimmerwiedersehen, du teuere Leiche!", amikor a „Leiche", „hulla" szó ellágyul a szájában, és „laie" lesz belőle

Udvaros Dorottya és Kulka János

(nyilván egyetlen próbán sem verték rendesen a fejébe), de az egész mondat, ami a darab egyik legkeményebb mondata („ Ég veled, mindörökre, te drága hulla" - mondja Lenbach Križovec földidézésében *a nagytársaságijának,* amit éppen kivesz a szekrényből, hogy eladja), nem ér semmit sem. Egyébként Szervét többnyire jól oldja meg ezeket a nyelvi kitérőket, mert mindig elegendő időt hagy magának (ez az egyetlen gondom vele, hogy túl sok időt hagy magának, Križovec szövege, azén olvasatomban, nem annyira *andante, legato és sostenuto,* hanem sokkal inkább *spirituoso, vivace, accelerando* és *prestissimo,* ennek az embernek egyszerűen heveny gondolatömlései vannak, nem tud szabadulni a tárgyalótermek retorikai közegétől), de ugyanakkor (és ezt Laura mindvégig nagyon pontosan érzékeli és diagnosztizálja is) állandóan *leplez* valamit ezzel (elismerem, hogy lassú megfontoltsággal is lehet *leplezni,* ám ennek a szövegek szótorlódásai és váratlan bukfencei mondanak ellent: aki így gondolkozik, az nagyon gyorsan gondolkozik, az mindig gyorsabban gondolkozik az ellenfelénél), leplezi részben a hűtlenségét, részben hajdani magyarbérencségét (hiszen hőseink a felbomlott Osztrák-Magyar Monarchia horvát nemzetiségű tagjai), részben a mindezek mögött

ásító semmit. (A magyarbérencségre még visszatérek. Mármint arra, hogy ez nem derül ki. Kiderülhet egyáltalán? Erre még visszatérek.)

A másik kettő mentségére le kell szögeznünk, hogy Kulkának van a legkönnyebb dolga. Egyetlen erőteljes ív a szerepe, az első felvonás végén szíven lövi magát, egy zárt egység az egész, belátható, ráadásul a szervezetében jelzett alkoholmennyiség, kezében a félig szívott; szivar, amellyel lehamuzhatja magát, a szőnyeget és minden mást, valamint a lovaglópálca eleve adnak bi-zonyos folyamatos tartást a figurának. (Egyébként feltűnő, hogy az embernek feltűnnek a kellékek- Szervét állandóanelőveszi az ezüst cigarettatárcáját, és rágyújt, Udvaros szalagokkal, ollóval,dobozokkal bíbelődik, meg gramofonnal, és borogatás van a fején, egyébként nagyon jól van a borogatás a fején, nekem is megfájdult a fejem, miközben néztem, ahogy fekszik a szoba közepén levő ágyon, mint valami ravatalon: azonban feltűnő, hogy a kellékek időnként a színészet *helyett* vannak: ez is rendezői, illetve díszletprobléma, a sok ízléstelen tárgy között az ember pillantása tárgyról tárgyra verődik boldogtalanul.) Kulka már az első pillanatban láthatóan ittas. Nos, ez ellen nincs kifogásom, és nem mond ellent a szerepnek sem („idegesen és részegen" - kéri a szerző), csupán icipicit alálicitál annak a strindbergi izének, hogy egyenlőellenfelek állnak egymással szemben (halálos párviadalban). Legalább egyetlen töredék másodpercig el kell ezt hinnem, részben az előadás, részben a színésznő érdekében, akinek abból kell felépítenie szerepét, amivel szembetalálkozik. Udvarostól Kulka alakítása tulajdonképpen elvesz egy nagyon fontos lehetőséget (és Szervété is csak részben adja vissza): a fizikailag kívánatos, tehát nőiségében is megalázható személy megjelenítésének lehetőségét. Kulka viszonya feleségéhez mindvégig elég semleges (mosta metakommunikációra gondolok), még csak bele se villan (tudom, hogy nincs a szövegben erre utalás), hogy ez a nő nő. (Ez a Licike-féle hátsó történethez is kellene.) Ebből fakad az is - mivel Szervét is részben a szerepkonvencióból, részben személyes stílusa következtében elég tartózkodó -, hogy Udvarosnak egyetlen lehetősége van, ahol nőiségét kifejtheti, és ez a humor, illetve, ezt kompenzálandó, a tökéletes, passzív kiszolgáltatottság (illetve a lepke agyonverésének pillanatában a hisztéria). Akkor legjobb a színésznő, amikor a második részben azt jelzi, jellegzetesen komikus, finoman eltúlzott gesztusokkal, hogy a férfi, Križovec, ahelyett hogy mellé ülne, és meg-

Udvaros Dorottya és Szervét Tibor (Dr. Ivan Križovec) (Koncz Zsuzsa felvételei)

fogná a kezét, miközben ő félájultan az átéltektől az ágyon fekszik, csak beszél, beszél, vagy amikor az első részben közli Lenbachhal, hogy már hét óra van, és még mindig nem lőtte főbe magát. Ezek a pillanatok ülnek. De vissza Kulkára: nem abból látszik, hogy mennyit érett ez a színész az utóbbi időben, hogy belépése pillanatában magáénak tudhatja nézői szeretetteti figyelmét, hanem abból például, ahogy hirtelen mozdulatlanná dermed, egyetlen izom sem rándul az arcán, és hosszú ideig, vagy fél percig (de az ilyen fél percek órákkal is felérnek) nézi a feleségét, nekem félprofilban. Az ilyen mozdulatlanság, ha sikerül, a színészmesterség csúcsa szerintem. Minden ott van az arcán - mely természetesen egy hatalmas projekciós mező most, százötven ember számára (ha befférnek ennyien a Radnóti nézőterére): a fejében zakatoló gondolatok egyetlen rögeszmévé nőnek ebben a pillanatban, gyűlöleten, szereteten, kétségbeesésen túlról nézi az asszonyt, aki nem tud vagy nem akar rajta segíteni (persze tudja is, hogy rajta nem lehet segíteni). Hogy nem válik elég *súlyossá a* figura, az viszont részben Kulka hibája is, amennyiben amikor elmegy és visszajön, csak annyi változás történik, hogy még részegebb (ezt is a szerző kéri), és még agresszívabb (ez is a szöveg következménye), de *nem tart ott,* ahol tartania kell, ezt egy dühkitörés leplezi, és ez a dühkitörés (a leszbikus barátnők ellen), amilyen alaptalan és esetleges, olyannyira nem tartalmaz semmit Udvaros és Kulka tényleges vagy elképzelt viszonyából. Tudom, hogy szinte lehetetlent kérek számon, de mentségemre szolgáljon, hogy talán nem is én teszem, hanem a hiányérzetem. Krleža megteremtette Lenbach alezredest, és én azt várom, hogy Lenbach alezredes jelentsen nekem annyit, mint Jago vagy Liliom, vagy Versinyin. Valamiért ez nem történik meg - holott *olvasva* megtörtént bennem.

Meglehet, hogy Krleža, aki megteremtette ezt a helyzetet, inkább zenét írt, mint drámát. (Sőt: filmet. Gondoljunk egy csodálatos és megvalósíthatatlan instrukcióra: „az ajtócsukás pillanatában egy éjjeli lepke repül be, és keringeni kezd a láng körül.") Vagy esszéregényt inkább, mint drámát - és ezt abból gondolom, hogy működik az egészben - hiszen mára *Agónia* cím is, amely a hosszúra nyúlt, tulajdonképpen saját közegé-ben befejezhetetlen szenvedésre utal - a befejezhetetlenség XX. századi képlete, ez az elnyúló, véget-nem-érni akaró ezredvég, amelyben roppant és felfoghatatlan tragédiák hasítanak a különben minden szempontból a relativizálódás, a semlegesülés és globalizálódás felé tartó kontinuumban, ahol még a relativizálódás is képes relativizálódni, és a párját ritkítóan kegyetlen és irracionális nemzetgyilkosságok sorozata párhuzamosan működik az egyetemes emberi jogok mindenre, még a tengerekre és a még meg nem fogant magzatra is kiterjedő univerzumával. Pardon a nagy szavakért, de Krleža, aki művében a legnagyobb problémákkal foglalkozik (nagyon jól lehatárolt körben, nagy ökonómiával, s ez nem kis teljesítmény), előhívja ezeket az emberből.

Mindezért is sajnálatos, hogy a huszonegy óra negyven perces befejezés kedvéért, amit a színház előcsarnokába kitett tábláról is le lehet olvas-ni, a később a darabhoz toldott harmadik felvonásból egy meglehetősen kétes értékű farkincát tudtak csak odatoldani (Laura töredék monológjait, amelyek talán nem is annyira sikerültek Krležának, de azért van annyira színházi ember, hogy ezt a kicsit lila tematikus összefoglalást, hiszen Laura egy-egy tört mondatban sorba veszi a színdarab témáit és helyzeteit, egy másik ember némileg türelmetlen és értetlen jelenlétében, tehát *színházilag értelmezhetően* mondja el). Tudom, hogy a rendőrségi fogalmazóval való végtelen jelenet (de azért ne felejtsük el a darab címét) erősen megterhelte volna a közönség és a színháziak idegrendszerét. Križovec újból meg újból nekifog, és a rendőrségi fogalmazó újból meg újból válaszol, Križovec minden ékesszólását beveti, közben szürkül odakint, reggel lesz, Laura nem szólal meg nagyon sokáig, Križovec mindent, de mindent elmond, és itt nem is a leleplezés lényeges, hanem mint egy zenei mű-ben, a variációk fúgaszerű elnyújtása és ismétlése. Végül is nem észérvek győznek, hanem egy állásajánlat, és a szemünk előtt a teljes fizikai kimerültség határára érkezik két ember. Tudom, hogy Szervétnek az előadás során felvett ritmusában, ha ezt a felvonást meghúzták volna is, nem érne véget az este tizenegy óra előtt. De azt is tudom, hogy ha Szervét gyorsabb lenne, és kevésbé hinné el magának, hogy ő Szervét, akkor talán ezzel is meg tudnánk birkózni, és az előadás véget érne tíz óra húsz perckor (bár lehet, hogy ez már késő Budapesten).

Egyébként igazságtalan vagyok Szervéttel, egyszerűen azt a Molnár Ferenc-darabot, amelyben ő játszott aznap este, kevesebb érdeklődéssel néztem. Meg kell mondanom ugyanakkor, hogy briliánsan hazudott, csodálatosan ápolta a nőt, akitől, tudta, elmegy egy másik nőhöz, és minden szavának volt intellektuális fedezete (még azoknak is, amelyeknek nem volt, mert ezt hangsúlyaival hozni tudja). Olyan típusú alakítás az övé, amely inkább utólag hat, és visszagondolva rá telítődik jelentéssel. Ez vonzó dolog, ez alkalommal azonban, amikor nem egyszerűen egy általános tartást kellene közvetítenie (lásd: „szemét férfiak"), hanem a két háború közötti horvátországi elit egy olyan átmeneti figuráját kellene ábrázolnia, aki az európai kulturális dominancia a Balkánokon mindazonáltal vonzó alternatíváját a némileg bornírt magyar dominancia önkéntes kiszolgálásával valósította meg, és most, az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlásával olyan kulturális vákuumba került, melyben csak személyisége és integritása aláaknázásával tudja karrierjét megszakítatlanul folytatni - nos, könnyű belátni, hogy ez, így, ábrázolhatatlan. (De az nem szerencsés, ha-és itta rendezőt kell megint bírálnunk - igazából kísérlet sem történik erre.)

Pincér, fizetek. Volt egy Strindberg, egy Csehov és egy Molnár Ferenc, a Krleža viszont nem volt eléggé átsütve.

Miroslav Krleža: Agónia (Radnóti Színház)
Fordította: Dudás Kálmán. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Melis László. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Kulka János, Udvaros Dorottya m. v., Szervét Tibor, Martin Márta, Szabó Viktória f. h.

CSÁKI JUDIT

AZ ERŐTELJ

MILLER. A SALEMI BOSZORKÁNYOK

Miller-boomvan. *Az ügynök halála, Pillantás a hídról, A salemi boszorkányok*- mind a színen. Lehet, hogy tudja valaki, miért és iért most - én biztosan nem. Benne lenne a levegőben? De mi? Arthur Miller? Vagy ezek a jól-rosszabbul megcsinált darabok?

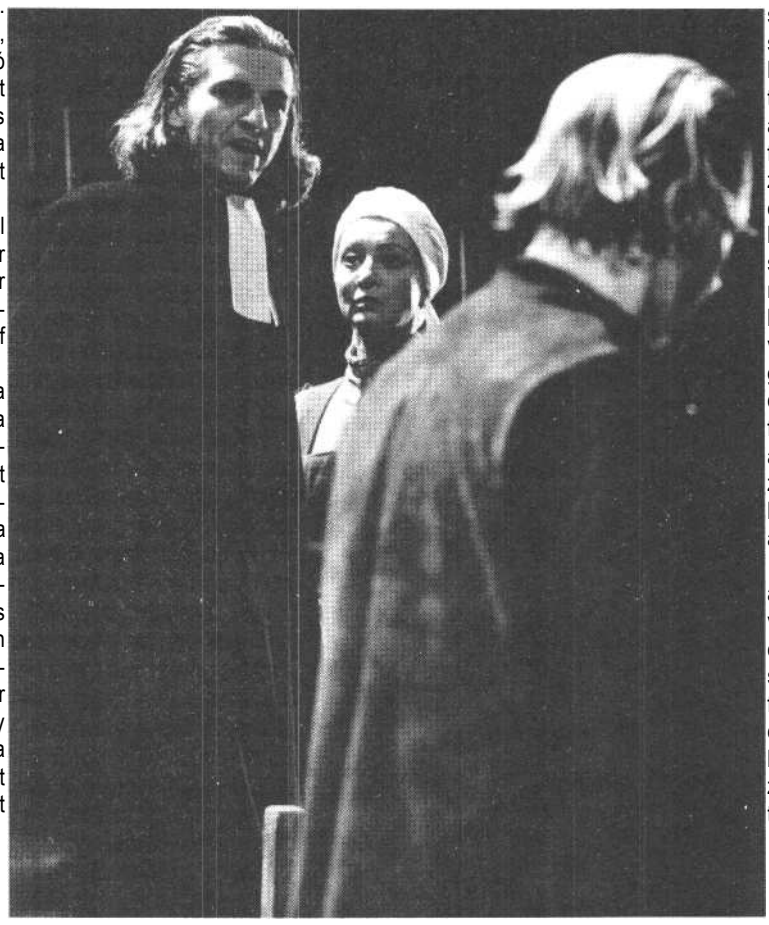
Nézzük például ezt A *salemi* boszorkányokat. Amióta csak színházba járok, nem láttam ebből jó előadást, el is könyveltem magamban: ez afféle „lóláb"-dráma. Melynek erényeit olvasva szépen elősorolja az ember, de színházban leginkább fészkelődik a didaxis láttán és hallatán a morális „lóláb" túlméretezettsége, a fekete-fehér - na jó, emblematikus - alakok kiszámítható története miatt. Aztán mégis láttam egyetlenegy jót, azt, amelyiket Mohácsi János rendezett; az tényleg felkavaró és emlékezetes volt, nem lehet elfelejteni például benne azt a rettenetes tömeget, mi is része voltunk. Ennek az eredeti művet alaposan, „Mohácsi-módra" szét-cincáló előadásnak sem az üzenete volt revelatív, hanem a meg-formálás hatásossága. Éppen a Vígszínházban láttam egyébként azt a kaposvári előadást.

De még abból az előadásból sem véső dött belém a Proctor házaspár és főleg John Proctor drámája-tehát az, amiről a mostani vígszínházi előadás, Rudolf Péter rendezése elsősorban szól.

Miller darabja szinte felkínálja a rendezőnek: válasszon. Vagy a tömegpszichózis működésének bemutatását, a „mindenkiből lehet áldozat" könnyen látványossá, az-az teátrálissá tehető igazságát állítja az előadás centrumába, vagy a Proctor-szálat, amely kissé - valóban csak kissé - bonyolultabb és életszagúbb, tehát a színházban gondolkodni is szerető ember számára érdekesebb. Arthur Miller persze annál jobb író, semhogy ezt a választást rákényszerítené a rendezőkre. Lehet a kettőt együtt is; az egyikkel mintegy a másikat oldva-segítve-aztán lesz, ami lesz.

Rudolf Péter döntött. Őt a Proctor-probléma érdekli. Ez elsősorban abból vehető észre, hogy a másik lehetőség mennyire hidegen hagyja: itt nincsenek is salemiek. Sem a manipulációt befolyásoló, illetve elszenvedő tömeg, sem a manipulációt „önvédelemből" elindító boszorkánycsinálók. Ez utóbbiak szerepében lézeng ugyan néhány csitri a hatalmas játéktérben, afféle vásott kölyköknek látszanak; azt hinné az ember, ha Parris tiszteletes mindjárt a darab legelején két jókora pofont lekeverne az ájult Bettykének, nem lenne boszorkánypör - igaz, darab sem.

Alföldi Róbert (Ha/e tiszteletes), Pap Vera (Elizabeth Proctor) és Hegedűs D. Géza (John Proctor)



De mivel Parris tiszteletes egyetlen pofont sem ad Bettynek, mégiscsak megszerveződik a bakfiskör, feltűnik Abigail, vele a darab újabb problematikus pontja. Ugyan Abigail is csitri, de „romlott" csitri, sugallja Miller, és fogadja el habozás nélkül Rudolf Péter. Belátom, helyenként a szöveg egyszerű elmondása is nehézségekbe ütközik, ha nem ezt teszi. De nem a szöveg, hanem az 1998-ban bemutatott vígszínházi előadás környezetét tekintve hitelesnek mégsem vehetjük ezt a csábítási történetet, melyben a makulátlan jellemű Proctor mindössze áldozat. Akárha nemi erőszak tétetett volna...

Abigail, akit Gryllus Dorka engedelmesen romlottnak játszik, így pusztán egyetlen ecsetvonás Proctor jellemrajzán. Első felvonásbéli közös jelenetükből mindössze az a (nemcsak ma, hanem mindig is) képtelen verzió látszik kibontakozni, amelyre fentebb utaltam. Es mellesleg: alakul a szent szintén nem túl vonzó portréja Proctor feleségétől is - holott ő még fel sem tűnt a színen.

(Szerintem pedig lehetne érdekes is ez a Proctor-ügy. Kicsit előreszaladok ugyan, de már-is felvetem: mi van, ha az az egyetlen szerelmes éjszaka nem egy vacak kis nő ármánykodása, hanem két ember akár némi érzelemmel is színezett összeborulása volt? Mi van, ha Proctor nemcsak „csábul", hanem vállal-ja is a „csábulást"? Mi van, ha nem egy tökéletes, bár szexuális temperamentumát a szülés utáni betegség következtében - ezt is mennyire túlmagyarázza Miller! - átmenetileg elvesztett asszony férje ő, hanem egy gondokkal zsúfolt, kissé kihűlt házasság egyik felelőse, aki, bár teste-lelke legmélyét ragadja meg a fiatal, sodró leány, meggondolva a meggondolandókat, marad a feleség és a gyerekek mellett? Mi van, ha kevésbé egysíkú? Akkor, gondolom, az van, hogy átgondolandó az erkölcsi dilemma, átfogalmazandó az áldozatvállalás - akkor az egy maibb, talán igazabb, közelibb, halkabb és alighanem kevésbé hatásos előadás.)

Mert hozzá kell tennem, hogy ez a gondolatilag meglehetősen visszafogott kezdés formailag igen erőteljes. A Vígszínház óriási színpadát- mely ebben az első felvonásban Parris tiszteletes egyik kicsi (padlás?)szobájának hivatott helyet adni - ügyes alakzatokkal igyekezett perspektivikus térré formálni Horgas Péter,

Hawthorne bíró (Kautzky József) és a boszorkányok (Koncz Zsuzsa felvételei)

még valamelyest le is szűkítette. Arról azután már végképp nem ő tehet, hogy egy kamaradarab intim jelenetei lötyögnek ebben a térben, vagy jobb elöl vagy középen, legfeljebb bal elöl. Az *erőtelj* azonban már ekkor is tagadhatatlanul süt az előadásból, főként a hangerő és kisebb részben a szöveg szünet nélküli gesztikus illusztrációja révén. Kétségtelen, hogy mindenkiről azonnal, színre lépése pillanatában tudhatni: jó ember-e vagy rossz. Es az is kétségtelen, hogy ezt az utolsó sorban is tudhatni. Es ez tud hatni.

Rudolf rendezésének célja ugyanis ez: hasson. Egyszerűen, erősen és lehengerlően menjen át a rivaldán. Ennek jegyében nem kerülnek kérdőjelek a darab mellé, az alakok mellé; és ennek jegyében válik egyvonalúvá a produkció.

Azt az egy vonalat viszont Hegedűs D. Géza húzza. Aki annyi mindent és mindenkit tud eljátszani - és mindennek az ellenkezőjét is -, hogy ez a Proctor már-már veszélyesen könnyű neki. A felvetett fej, elszánt tekintet, határozott hanghordozás, gyakori kiabálás, ellentmondást nem tűrő, lehengerlő mozgás segítségével könnyen formái teljesnek látszó alakot a színész, ráadásul szüntelenül jelzi az esélyét annak a bizonyos másik, bonyolultabb értelmezésnek is. De ha példabeszéd, akkor az: Hegedűs D. Géza abban is remekel. Úgy teszi oda ezt a már-már képtelenül tökéletes, morálisan felsőbbrendű embert, hogy az nagyot csapódik a nézőtér hátsó falán.

A második felvonás életképe ennek az „odatétetnek" a jegyében zajlik. A fokozatok, a részletek megmutatása - és a majdnem-szent feleség színre léptetése. Akinek ezt a majdnem-szentségét csak úgy tudja eljátszani Pap Vera, hogy minden életet, erőt, természetességet kivon belőle, fehérre sápasztja, lelassítja. Ettől a nőtől egy normális pasas két perc után a falra mászik, mondhatnám rosszmájúan, de ebben az előadásban ez nem igaz, mert messziről és erőteljesen ez is hatásos. A tézist és a didaxist megfelelően érvényesíti.

Mielőtt bárki arra a következtetésre jutna, hogy ez A *salemi boszorkányok* tehát egy sima, úgynevezett hagyományos előadás, gyorsan ideírom, hogy igen, de mégsem. Hagyományos annyiban, amennyiben a már nem is olyan közeli múltban rengeteg példázatos dráma példázatos előadását vezették elő nagyon hasonló módon, leegyszerűsítve, vázlatosan és erőteljesen, a tanítás, még inkább a nevelés leplezetlen céljából; és nem hagyományos akkor, ha a magyar színház legerősebb hagyományának nem ezt, hanem például a lélektani realizmust tartjuk, amelyet szeretnék erősen megkülönböztetni ettől a másik, a romantikához sokkal közelebb eső emberábrázolástól. Fekete-fehér, igen-nem.

A harmadik felvonás szépen és hatásosan halad a vágányán - ami engem illet, a Danforth bírósági elnököt játszó Lukács Sándorra figyeltem leginkább. Ő is olyasmit játszott, amit jó néhányszor láthattunk már tő-le: cinikus, ironikus és gátlástalan alakot, de Hegedűs D. Géza mellett ebben a felvonásban ő is tolta át az előadást a rivaldán, ő is az *erőtelj* része volt, és ez pedig a hatás része volt. Danforthnak teljesen mindegy - játszotta Lukács-, hogy elítél-e valakit vagy sem; de bármelyiket teszi is, teljes belső meggyőződéssel teszi. Hát ez a figura legalább ismerős, a maga egy tömbből faragott romlottságában visszatérő felszólaló a parlamenti ülésteremben.

Tétje, az mégis van a dráma utolsó perceinek. Ugyan minden korábbi mozzanatnak szögesen ellentmond, de Hegedűs D. Géza mégis azt hiteti el velünk: Proctor valódi dilemma előtt áll. Abban a jelenet-ben, amely a gyermeki és naiv Johannát juttatja eszünkbe, a hamis vallomást fontolgatva, Hegedűs mégis-mégis véleményezi, hogy egy tételt kell illusztrálnia, nevezetesen: a becsület fontosabb az életnél. Nem tagadom, hogy erre a magasztos gondolatra rengeteg történelmi fordulat és még több komoly tragédia visszhangzik, a maga mindennapi banalitásában mégiscsak megvizsgálandó, ha tetszik, korunkból következően rákérdezendő: milyen becsület, milyen élet, milyen áron, minek?

Nekem tetszett még a Hale tiszteletest játszó Alföldi Róbert. Kevesebbet kiabált, mint a többiek, és némán is magára tudta vonni a tekintetem. Összekulcsolt keze kisebb térben lehetne puszta manír - itt ez is az erőteljesség része volt. Vívódása, belső lelki tusája és ezek láttatása a nézőtér nagyságához - és az előadás hangvételéhez - igazodott.

Megint készült tehát egy *Salemi...,* amely méltó módon elégíti ki a színházba járó, kerekded mesére kíváncsi közönséget. Hogy pontosan mikor készült, milyen helyzet inspirálta, miben is éltem, amikor láttam - ezeket fogom biztosan elfelejteni, mert az előadás minderről hallgat.

Arthur Miller: A salemi boszorkányok (Vígszínház)
Fordította: Hubay Miklós. *Díszlet:* Horgas Péter. *Jelmez:* Füzér Annamária. *Mozgás:* Horgas Ádám. *Rendező* Rudolf Péter.
Szereplők: Vallai Péter, Pozsgay Réka, Kéri Kitty, Gryllus Dorka f. h., Balázsovits Edit, Pápai Erika, Gesztesi Károly, Liptai Claudia, Majsai-Nyilas Tünde, Hegedűs D. Géza, Barta Mária, Kölgyesi György, Szoboszlay Sándor, Alföldi Róbert, Pap Vera, Fonyó József, Anger Zsolt, Kautzky József, Lukács Sándor, Tanai Bella, Kőmíves Sándor.

KOLTAI TAMÁS

AUGUST ÉS SELMA

KÉT ENQUIST-DRÁMA

A színműíró Per Olov Enquist az írók írója, legalábbis abban az értelemben, hogy belőlük meríti a témáit. Kitüntetettjei a skandináv irodalom jelesei, legtöbbször svéd honfitársai, például August Strindberg, akiről első és mindeddig legtöbbet játszott drámáját, *A tribádok éjszakáját* írta. A bemutató, amely annak idején, csaknem negyed százada a nagy hírű stockholmi Királyi Drámai Színházban, a Dramatenben zajlott le, kisebbfajta botrányt kavart, mivel némelyek a nemzeti klasszikus iránti tiszteletlenséggel vádolták meg Enquistet. A darab csakhamar jelentős nemzetközi karriert futott be, itthonról három professzionalista, ha nem is egyenletes színvonalú előadására emlékszem. A szerző későbbi, Andersenről szóló színművét *(A földigiliszták életéből)* szintén műsorra tűzték Magyarországon, jóval csekélyebb sikerrel. A további Enquist-művek közül a Nobel-díjas Knut Hamsun Hitler-szimpátiáját firtató forgatókönyvét az Európa Kiadó jelentette meg, a Thália Társaság pedig egy nappal a stockholmi bemutató után vitte színre *Képcsinálók* című új darabját, amely egy másik No-beldíjas író, Selma Lagerlöf „titkát" kutatja.

A titok azért került idézőjelbe, mert Enquist általában nem valami mély értelmű, az írói létélmény vagy világlátás lényegéhez tartozó motívumot tár föl kitüntetett áldozatával kapcsolatban, ha-nem afféle tetszetős banalitást, ami akár igaz is lehet, még magyarázatot is adhat az életmű bizonyos karakteres jelenségeire, de csak a felszínen, a kommercializálható közhelyek szférájában. A Strindberg-dráma esetében ilyen az író közismert nőgyűlöletének egyfajta kompenzációs kényszerként való beállítása, amely kétségbe vont férfiasságának, kisebbrendűségi komplexusának ellensúlyozására hivatott. Ezért lesz Enquist Strindbergje férfiúi potenciájával, *noch dazu* hímtagjának méreteivel kérkedő, intellektuális macho, aki házassági kudarca fölötti kétségbeesését és dühét a nőemancipációs mozgalomra önti. Erre irányuló nézeteinek kifejtésére kiváló alkalom *Az erősebb* című egyfelvonásos próbája; a monodrámában Strindberg válófélben lévő felesége, a színésznő Siri von Essen mellett a másik, néma szerepet a kiábrándult asszonnyal életközösségre lépő, leszbikus „dán tribád", Marie Caroline David játssza. A létező - 1889-ben megbukott - Strindberg-egyfelvonásos, amelyben a két nő a távol levő férfiért vetekszik egymással, jól használható drámai terep a szerzőnek mint hisztérikus debatternek a bemutatására, aki művészként és férjként maga is elkeseredett harcot vív, hogy feleségét visszaszerezze.

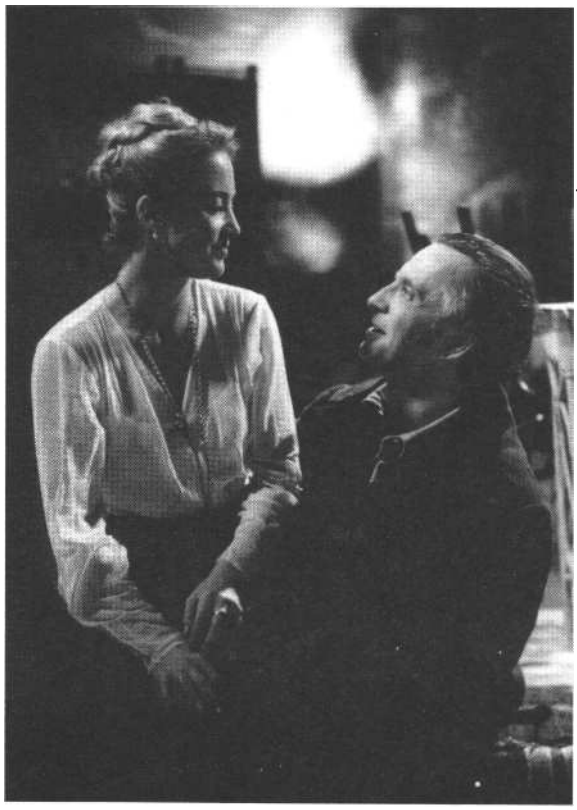
Enquist kétségkívül kiaknázza a lehetőséget a megcélzott polgári intellektuális közönség érdeklődésének fölkeltésére, legyen szó akár a provokált konzervatívok lúdbőrös ellenszenvéről, akár a nyárspolgári kárörvendők sznob kielégülésé-

Für Anikó (Siri von Essen-Strindberg) és Bíró Krisztina (Marie Caroline David) A tribádok éjszakájában

ről. A *tribádok éjszakája* más értelemben is dupla fenekű darab. Fölszínes olvasata megfelel egy teátrálisan hatásos előadás kritériumainak, az irodalmilag olvasott, színházilag kiművelt közönség kifinomult bulvárigényeinek. Elemző, szubtextuális értelmezése ennél bonyolultabb, mondhatni, bergmani rétegeket is kibonthat belőle, amelyek túlmutatnak mind a hálószobatitkokon, mind a „klasszikusgyalázáson", és a művész létélményébe, az alkotó önemésztő kommunikációs zavaraiba engednek bepillantást. (Nem tekinthető véletlennek nevezett mester, Ingmar Bergman *máskülönben* meglepő elkötelezettsége az Enquist-művek iránt.)

Kolos István] rendezése a Madách Színház stúdiójában igényes bulvárelőadás, a dörzsöltebb, félművelt polgár érzékeinek kielégítésére. Nem a színházi átlagközönségének szól, azt elijesztené Enquistnek az intimitást mégiscsak intellektualizáltan, ráadásul verbális obszcenitással kiteregető módszere; ezért sem kerülhetett az alsó középosztály silányabb ízlését kiszolgáló kamaraszínházba. (Színvonalas színházi környezetben A *tribádok éjszakája* vagy a művészszínházak, vagy a polgári sznob elitszínházak műsordarabja, de semmiképp sem a Szomszédok vagy a Firiderikusz-show közönségéé.) A Madách Színház megengedő direkciója nyilván arra a havonta néhány tucatnyira rúgó ad hoc közönségre számít, amely megfelelő asszociációs rendszer birtokában van egy Mahler-motívum, egy Brandes-utalás vagy a *Júlia kisasszony* elhelyezése tekintetében, és esetleg élvezetet talál egy színházi próbán fölmondott monológ metakommunikatív lehetőségében.

Kolos rendezése mindenesetre bízik ebben a virtuális esélyben, főleg a hiperteatralitás varázsában. Az előadást a fölfokozott színháziasság jellemzi. Horesnyi Balázs megkapó zsúfoltsággal idézi elénk a koppenhágai Dagmar Szín-ház színpadterét, rivaldáját és az előkészítetlen próbára szertehagyott kulisszákat. Ebben az intim térben az a jól szabott; színes, extrovertált színjátszás folyik, amely a jelenlegi magyar játékkultúra állapotánál tagadhatatlanul magasabb színvonalat képvisel, de természeténél fogva inkább a technikájával, mint elemzői mélységeivel kérkedik. A magyar színészétre állítólag jellemző, sokat emlegetett intenzitás (amely, valljuk be, általában külső, szakmai eszközökkel előállított s az ablakba kitett intenzitást jelent) itt virágjában mutatkozik. Mácsai Pál hatalmas mesterségbeli fölénnyel, lehengerlő színészi intellektus birtokában vezeti be Strindberget, akiben David kisasszony szerint egy érzékeny kis nő



Für Anikó és Mácsai Pál (Strindberg) (Németh Juli felvételei)

lakik. Mácsai Strindbergje kaján, gunyoros, narcisztikus és mértéken fölül durva, sőt agresszív, viszont kevésbé látni benne azt a másik, „elveszett", komplexusos embert, akinek gyöngeségeit kompenzálja. Ettől az alakítás rendkívül látványos ugyan, szinte szemkápráztató, de egyúttal árnyalatlan is, mondhatnám, túlságosan „leleplező". Szinte karikatúrát csinál Strindbergből, noha talán érdekesebb lenne „valahol" megértenie, azonosulnia lényének legbenső magjával, a tipegő - Enquist szerint - feminin alkattal, aki színműveibe öli elkeseredett nőgyűlöletét. A gyűlölet tárgya *A tribádok* éjszakájában a leszbikus barátnő, David kisasszony, míg felesége iránt Strindberg legalábbis ambivalens módon, imádattal és irtózattal viseltetik. Für Anikó gondosan kidolgozza Siri színésznői mivoltát - erős vágyát, hogy visszakerüljön a színpadra, a próbaszituáció rutinját a szereppéldányból olvasott szöveg variációival -, de nem éli meg az asszony kettős, érzelmi-érzéki, sőt zsigeri kiszolgáltatottságát. Más szóval kevés figyelmet fordít az emberi viszonyulásokra. Két szerepmonológjának ambivalenciája például homályban marad. Eredetileg mindkettő a visszájára fordított értelmezés metakommunikatív etűdje, amelyben azért fölsejlik a szöveg immanens szándéka is. Für Anikó előadásában az első monológ csak „kifelé", Strindbergnek szól, fullánkos iróniával (anélkül, hogy éreznénk a „papucsos" férjnek szánt áhítat strindbergi szövegalattiját), a második belefullad az önsajnáló könnyáradatba (anélkül, hogy kifejezésre jutna az eredetileg gyűlölködő szöveg átfordítása a barátnőre árasztott szerelmi vallomássá). A látványos összecsapások, dühkitörések, kergetőzések, hempergőzések mellől általában hiányzik a házaspár viszonyának ambivalensebb, bensőségesebb ábrázolása.

A David kisasszonyt játszó Bíró Krisztina szerepfölfogása inkább megfelel a belső intenzitás követelményének, kerüli a leszbikus alkoholista kommersz környezetben könnyen oldódó közhelyeit, de a személyiség még kiforratlan, túlságosan is önmagába zárkózik, anélkül, hogy a kitörési pontokon - amilyen például a nőemancipáció szüfrazsetti demonstrálása vagy az emlékezetes „grezi búcsúéjszaka" föl-idézése - teljes terjedelmében megmutatkozna. Szűcs Gábor is szűkíti a szerep lehetőségeit, amikor a csekély értelmű színész, Wiggo Schiwe csekélyértelműségét csaknem a paródiáig fokozza, de elhanyagolja a Strindberg ellenpontjaként állított primer (és primitív) maszkulinitást.

Ez a tetszetősen csillogó, lényegében „mélytelen" színházi este mégis sokszorosan fölülmúlja a Thália Társaság Enquist-bemutatóját, *a Képcsinálókat*. Mindenekelőtt föltűnő a két darab közötti fundamentális minőségi különbség. Az előadásból kihallható szövegnek nem akarván hinni, utólagos olvasással kényszerültem meggyőződni a legfrissebb Enquist-opusz laposságáról. (Kúnos László fordítása vétlen, elsősorban nem nyelvi lapályról van szó.) A szerző a tőle elvárt kiscserkészi demisztifikálást folytatja, ezúttal a nyolcvankét évet élt „márbackai mesemondónőről", Selma Lagerlöfről bizonyítja be, hogy passzív alkoholista, szűz, továbbá az italozásba belehalt, szeretve gyűlölt apjának emlékétől egész életére determinált, lelkifurdalásos híresség volt. Mindehhez *A halál kocsisa* című, 1912-ben újságfolytatásokban megjelent kolportázsregényt használja föl bizonyítékként, amelyből Victor Sjöström rendező a világ tíz legjobb filmje között emlegetett némafilmet készített.

Eltekintve attól, hogy a darab témája sokkal inkább belterjes „svéd ügy", mint a mégiscsak egy Strindbergről szóló *Tribádoké,* Enquistnek elképesztően kevés mondanivalója van Selma Lagerlöfről. A Nobel-díjas híresség, aki éppen a készülő film néhány muszterének megtekintésére érkezik a rendezőhöz és az operatőr Julius Jaenzonhoz, merő véletlenségből találkozik a felvágott nyelvű, fiatal színésznővel, Tora Tejével, Sjöström szeretőjével. Az elfogulatlan ifjú hölgy, aki először nem átallja az írónőt a csinos lányok színipályán való előrejutásának közismert közhelyeivel traktálni (lásd szereposztó dívány és hasonlók), csakhamar értésre adja, hogy nem hajlandó ájultan tisztelni a körülrajongott nemzeti ereklyét. Ehelyett szemtelenül belekotnyeleskedik az alkotáslélektan rejtelmeibe. Ennek során derül fény az élethazugságokba rejtett neuralgikus gócra, ti. a Lagerlöf papa idült alkoholizmusára, amit a szemtelenül szókimondó sztárocskától elbűvölt nagyasszony intim kettesben a hölgyike orrára is köt. A kölcsönös önvallomásból megtudhatjuk, hogy bizony a szegény Tora édesapja is az ital rabja volt, sőt a darab végén kiderül, hogy a rendező Sjöström szintén hasonlóan személyes okból érezte küldetésnek a filmváltozat elkészítését. Ha még negyedóráig a né-

Tőrőcsik Mari (Selma Lagerlöf) és Kubik Anna (Tora Teje) a Képcsinálókban (Ikládi László felvétele)

zőtéren kell maradnunk, valószínűleg az operatőr sem ússza meg, az ő apja is előkerül a szeszgőzös homályból, s a játék menthetetlenül komédiába fordul.

Lehet, hogy lovagiatlanul elironizálom a Lagerlöf-konfliktust és magát a művet, mentségemre szóljon, hogy az előadás nem segít komolyan venni a darabot. Csiszár Imre rendezése a Merlin Színházban afféle nyájas csevegőparti, amely semmiféle mélységet nem sejtet a dialógusok mögött. Olyan az egész, mint amikor kötéltáncosok nagy igyekezettel billegnek a padlóra fektetett kötélen. Törőcsik Mari fölényes rutinnal hozza az eleinte megközelíthetetlen irodalmi tekintélyt (szerencsére nekünk, magyaroknak nincs előképünk a járáshibás, elnehezült testű, a cselekmény idején hatvankét éves Lagerlöfről), viszont közel sem bolydul föl annyira az emlékeitől, amennyire egy derekas lélekboncoló drámában illene. A Sjöströmöt játszó Blaskó Péter és a Jaenzont alakító Bregyán Péter begyulladt férfi statiszták a női párviadalban, amit Toraként Kubik Annának kellene fölizzítania. Ő azonban alighanem tévedésből kapta meg a szerepet; a huszonhét éves, vonzóan krakéler üdvöske helyett, akinek egyenessége az ösztönösen igazmondó és igazságosztó művészpalánta naivan hamvas alkotói felelősségét hivatott képviselni, egy meglehetősen közönségesen okvetetlenkedő, legjobb esetben is évtizedes sikertelen pályáját dühösen kompenzáló szörnyeteget játszik, amitől a darabban kontemplált viszonyok végképp hiteltelenné és hazuggá válnak.

Az előadás legjobbja a némafilm, amit sajnálatosan ritka időközökben vetítenek. Persze a menetrend szerinti enquisti obszcenitások szüneteiben szó van arról is, hogy a művésznek át kell költenie az élet piszkos dolgait, és be kell vinnie magával a színpadra a világot. Ezen azért érdemes lenne elgondolkodni. Meg azon is, hogy Bergman a Dramatenben négy hónapig próbálta a darabot négy színészével, és közben még a színház igazgatóját sem engedte be. Tartok tőle, hogy Bergman tud valami lényegeset a világról, amit mi mindannyian, beleértve Enquistet is, nem tudunk - és azt föltehetően beleviszi az előadásba.

Engem az egészben egyedül Bergman titka érdekelne.

Per Olov Enquist: A tribádok éjszakája (Madách Színház)
Díszlet: Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet.
Rendező: Kolos István.
Szereplők: Mácsai Pál, Für Anikó, Bíró Krisztina, Szűcs Gábor.

Per Olov Enquist: Képcsinálók (Thália Társaság)
Fordította: Kúnos László. *Jelmez:* Szakács Györgyi.
Díszlettervező-rendező: Csiszár Imre.
Szereplők: Törőcsik Mari, Blaskó Péter, Kubik Anna, Bregyán Péter.

LAJOS SÁNDOR

LORCA ÉS „BORCA"

GARCÍA LORCA: DON CRISTOBAL ÉS DONNA ROSITA..

Az utcai hittérítők felfedezték maguknak a színházat. Iszonyatos kemény verseny van azok között, akik a járókelőktől akarnak valamit, és amikor már fokozhatatlannak bizonyult az Igét körítő esztrád, akkor jött a színház. Komoly fegyvertény. Látom, ahogy nagy kupac ember áll körül valamit Örs vezér terén, nem az aluljáróban, hanem kint a placcon. Az eső órák óta szemerkélt, most dönti el éppen, hogy mégiscsak esni akar, de az emberek csak állnak a teli bevásárlószatyraikkal. Nem véres baleset, hanem színház. A főbűnök a lehető legnaivabbul megtestesítve, mindegyikük hosszú láncon jár körbe-körbe. Középen ott vicsorog a fekete ruhás Gonosz, kezében futnak össze a láncok. Jön egy fehér ruhás, elszakítja a láncokat, falanxba szervezi a gyarlóságukból eszmélőket, és elsöprik a gonoszt. Az egyik szereplő felkap egy mikrofont, már kapjuk is a szokásos maszlagot. Fél perc alatt eltűnik mindenki: eszébe jut a hét végi bevásárlás, észreveszi, hogy esik az eső. De amíg színház volt, primitív ugyan, de szuggesztív, addig maga se tudta, miért, az ember ott ácsorgott az esőben.

Ez minden utcai-vásári spektákulum alapelve: megállítani, ott tartani a közönséget. Nem lehet hibázni, mert azonnal továbbsétál. Itt nem készítenek elő, nem illusztrálnak körül. Minden mondat poén. Minden mozdulat új bekezdés. Helyzet, jellem, történeti nem teremtődik, több száz éve készen van mindegyik. Teatralitásesszencia. Maga a színház, de nem öncélú, mert a commedia dell'arte (jelöljük a legreprezentatívabb változat nevével az ezerarcú műfajt) hosszú idő alatt ki-kristályosodott„ hagyományos arzenálja egyfajta katalógusa a világnak. Meg is ütközik rajta az ember, mikor látja, hogy bizony csak ilyen kevés alaptípus és élethelyzet van. Hogy a vágyfélék szinte fél kezemen megszámolhatók. A commedia dell'arte világmodell és színházmodell. (Szín-ház/eladó az egész viláág...) Az ősi forma laboratórium és tanműhely, kezdőknek és haladók-nak egyaránt hasznos lehet vele dolgozni.

A húszas évei legelején járó F. García Lorca első darabja naiv allegória volt a rovarok életéből, és mellesleg nagy bukás. Második darabjában az ifjú szerző, odahagyva az entomológiát, a spa-

Széles László (Currito) és Tóth József (Cocoliche)

Vasvári Emese (Donna Rosita)

nyol népi bábjáték világához fordul. Már ekkor megvannak a későbbi nagy tragédiák alapmotívumai, írják az elemzők, holott pont fordítva van. A későbbi tragédiák is olyan alaphelyzetekre épülnek, amelyeket a commedia dell'artéban lehet tisztán megfigyelni. Laboratórium és tanműhely. Persze García Lorca esetében külön jelentősége van a szülőföld, a népi hagyomány felé fordulásnak. Itt és most nekünk ez majdnem mindegy, couleur locale kérdése csak, hogy épp melyik hagyomány. Különben is a húszas évek Spanyolországában vagyunk, ahol nemcsak népiség van andalúziai, hanem kutya is, na meg diszkrét bájjal öldöklő angyal. A szürrealizmus nem hagyja érintetlenül García Lorcát, de bőven elbírja a commedia dell'arte alapszerkezet a szabad képzettársításokat, hiszen eredeti természetétől sem idegen a nekirugaszkodottan groteszk látásmód. Sőt a hagyományos komédia/a komédiáshagyomány képes felszívni a García Lorca-féle egyszerű, tiszta, kétkezi lírát is. A szürreál és a „csak tiszta forrásból" népdal egyaránt jól érvényesül a commedia dell'arte ütésálló és vízhatlan rendszere által. Erre kellhetett García Lorcának, a kezdő drámaírónak a commedia dell'arte: biztos alap, sorvezető, amelynek segítségével tanulni lehet szerkesztést, miegymást.

Mire kellett Kaszás Gergőnek, a kezdő rendezőnek a commedia dell'arte? A Bárka előadásában nyoma sincs annak, hogy bármi előzetes kifejeznivalója lett volna, amelyhez a biztos formát hívta segítségül, maradt tehát az a lehetőség, hogy tanulni akart. Leckeszerűen igyekszik megoldani minden jelenetet, külön-külön. Rájönni a nyitjára, megtölteni ötletekkel. Vizsgarendezés: kötelező gyakorlatként színre vinni egy komédiát. Kellemes kötelesség. Tehát tegyük fel, hogy nem várok autonóm világképet, semmi dupla csavart, csak a színpadi KRESZ ismeretét. Ez roppant egyszerűen mérhető: nevet-e a közönség. Tapasztalataim szerint nincsenek össznépi röhögések, szórványos a nevetés és gyakran erőltetett. Pedig tele van elmés ötletekkel az előadás, hogy ne mondjam, üde. Nagyon aranyos mindenki. Aranyoska. Visszatérve az utcai komédiásokra: ügyes ez a *Don* Cristobal-előadás, de a vásárban bizony én öt perc után továbbsétálnék a mézeskalácsoshoz vagy a tűznyelőhöz. Pontosan a nyers erő hiányzik, amely abból a kétségbeesésből ered, hogy jaj, csak el ne menjen a néző. A bárkások tudják, hogy maradunk, és nem átallják magánjellegű exhibicionizmussal súlyosbítani az estét.

Sokan dicsérik a díszletet. Azt ugye tudjuk, mikor szokták egy előadás díszletét dicsérni. De ettől függetlenül sem értem a lelkesedést. Merthogy nem eredeti (ha számít ez valamit), és csúnya is. Hogy lapozható leporelló legyen, ezt már (mint mindent a világon) régen feltalálták, és a Bárkában ráadásul elég sután működik a csikicsuki. García Lorcánál a naivitás hordoz valami esztétikai értéket, viszont az előadás díszlete a másodvonalbeli KGST-rajzfilmekre emlékeztet. Igazából ezekkel rokonítható az előadást jellemző alkotói attitűd: alábecsülöm a közönséget, és mindent lefordítok, megmagyarázok neki. Annak idején még a kicsinyítőképzőt is lefordították, nem mintha a Lolka és Bolka értelmesebb lenne, mint a Lolek és Bolek. Számunkra is így próbálja az előadás sokféle stílusból kölcsönvett elemekkel egyértelművé tenni az amúgy is egyértelmű helyzeteket.

Kaszás Gergő rendező (más alkalmakkor Csányi János direktor) kantori gesztussal végigsettenkedi-ólálkodja az előadást: vezényel, pakol, kommentál. Csányival valahogy elkerültük egymást, nekem kétszer is Kaszáshoz volt szerencsém. Bevallom, mára prológgal gyanút ébresztett bennem. Vannak a Kossuth rádiónak ezek az ezeréves mesefelvételei: kedves gyerekek, remélem, ágyban vagytok már. Most cinikus felnőtt vagyok, de gyerekként is iszonyodtam a negédességüktől. Na, pont ezen a hangon szólal meg Kaszás Gergő, és közben a melegbarna szemével olyan elnéző szeretettel néz rám, ahogy az értelmi fogyatékosokra szokás. A kezdeti gyanú beigazolódik, végtelenül gyermeteg, amit látunk. Meskete. Mindez ízlés kérdése is lehet. Az viszont nem, hogy komédiát látunk, és mégis

keveset lehet nevetni, annak ellenére, hogy elképesztő mennyiségű geget hordtak össze az előadás létrehozói. Ezeket vizsgálgatva sok minden megtudható arról a titokról, hogy min és mitől szokott nevetni az ember. Igazából a geg anatómiája szempontjából a legtanulságosabb a produkció.

Egyrészt nem lehet pontosan meghatározni, hogy mitől lesz humoros valami, másrészt meg már közhely, hogy a ritmustól, szerkesztéstől. A humor elengedhetetlen kelléke a ritmus: a poén megfelelő időzítése. A szerkesztés meg azért fontos, mert úgy tűnik, a dolgok csak egymás viszonylatában válnak nevetségessé. Ezért is veszélyes az előadás mellérendelő szerkesztése. Mintha minden jelenetnek külön álltak volna ne-ki, és pakolták egymás mellé a gegeket, ami belefért. Tovább kísért a gyerekkor: este a tábor-tűznél minden őrsnek elő kell adni valamit, és egész délután ontjuk a marhaságokat, de mindig csak belerakunk a jelenetbe, ki nem veszünk belőle semmit. Pedig még kicsik vagyunk, és nem is beszélt nekünk a táborvezető arról, hogy a mennyiség hogyan csap át minőségbe. Meg nem is csap át, sőt megzavar a bőség. Az előadás világa valami pußta-gulasch típusú műspanyolság, ehhez képest jön be a western-motívum.

Minden kritikus mint a papagáj hajtogatja, amíg csak le nem takarják egy lepedővel: koncepció, koncepció, koncepció, és közte néha: következetesség. Nem erről van szó. Tudomásul veszem az eklektikát. Nem elméletem van, csak hiányérzetem: és? Egy párhuzam: a hosszú idő után visszatérő hős, akit nem ismer fel senki, ennek ürügyén felidéződnek a *Volt egyszer egy Vadnyugat* híres képei, zenéje. Ez eddig egy ötlet, még az is lehet, hogy nagyon érdekes ötlet. Vissza is tér ugyan, de mindig csak ötlet marad, nem fejlődik. Pedig ilyenkor ki lehetne használni, hogy alkotóknak és befogadóknak (akiknek „leesett" az utalás) van egy „közös titkuk", ami melegágya a nevetésnek. Ezt teljesen figyelmen kívül hagyva az előadás különálló gegek sorozatából áll: felmutatja az ötletet, és rögtön el is ejti, új fonalat vesz fel. Így az egésznek van egy „ugye milyen vicces fiúk vagyunk"-mellékíze. Pedig a humor attól lehet erős, hogy komolyan veszi önmagát. Ha fatális-fanatikus módon megy a maga útján, ha elegáns természetességgel kapcsolódnak egymáshoz a leglehetetlenebb dolgok.

Viszont az előadás szereplői olyanok, mintha a tornász a gyakorlat minden eleme után megállna, ezzel kizökkentik a nézőt (meg az időt is). Ha pedig nem a fölösleges kiállások gyilkolják a poént, akkora hirtelen váltások miatt bekövetkező torlódás: még nem futotta ki magát a geg, és már érkezik a következő. A lányszoba erkélyének rácsa gumiból van, ez igen jó ötlet. A sóhajtozó lányka végighúzza rajta a kezét, szilárdnak érzékeltetve azt: eddig jeles, pontosan ez a beetetés kell ahhoz, hogy néhány jelenettel később nagyot szóljon maga a poén. A mindenre elszánt szerelmesnek a rács sem jelenthet akadályt, nekiugrik, letépi. Nem jut szerephez azonban a gumi rugalmassága, mert a szimpla letépésbe rögtön bevág a következő vicc: a hős ifjú észreveszi, hogy egyszerűen az ajtón is bemehet. Megállapíthattuk: ja, gumiból van a rács, lehet nevetni, de igazából nem született meg a tárgy funkciójának és anyagának ellentétén alapuló geg. Persze, ez nem ilyen tudományos dolog, közepes bohócok is zsigerből tudják.

Ahogy azt is, hogy magát a típust fölösleges eljátszani, az csak van. Derzsi Jánost nyilván szigorú szemöldöke és rekedt hangja miatt kérték fel Don Cristobal szerepére, fölösleges dúlnia-fúlnia oly nagyon, mert hamar unalmassá válik. A „fütykösforgató" állandó jelzővel ékeskedő Don Cristobal attribútuma, a fütykös eleve fallikus, ezt fölösleges még százszor kiemelni, pont az egyéb Irányokba mutató játékok lennének érdekesek rettenetes szerszámmal, az alapértelmezés megáll a maga lábán. Így van ez a commedia dell'arte valamennyi szereplőjével: típusuk, alkatuk adott, maga a testük a szerep, ezen túl kezdődik a színészi játék. Például Vasvári Emesének teljesen fölösleges eljátszani, hogy - bocsánat - trampli. Van egy alkata, egy, a színházban igen jól használható alkata, éppen attól kelne életre a figurája, hogy próbálna könnyed, pipiskedő lenni, ellene játszani testi alkatának. A legprimitívebb színház sem működik a fikció felvállalása nélkül, a privátkodás csak bágyasztja a nézőt. *A Don* Cristobalban ez főleg a Curritót játszó Széles Lászlónál kínos, szerintem maga se hiheti komolyan, hogy valóban humorosak pri-

Scherer Péteri (Figaro) és Derzsi János (Don Cristobal) (Koncz Zsuzsa felvételei)

vát majomkodásai, a valódi ügyetlenségéről nem is beszélve. Az előadásban főleg Szélesnek jutnak a némafilmekből ismerős, a mozgáskoordináció hiányából adódó poénok. Például felindultságból beszélgetés közben úgy ver össze valakit, hogy észre sem veszi. Ez a némafilmeket idézi, azzal a különbséggel, hogy Charlie Chaplin vagy Buster Keaton balett-táncoshoz, artistához méltó boszorkányos ügyességgel vitte véghez csetlés-botlásait, a Bárkában pedig erősen gyógypedagógiai jellegű a fizikai akciók végrehajtása. Például messze alulmarad a benne rejlő lehetőségeken az a „nem fér a hulla a koporsóba" klasszikus alapetűd, amelyben a részeg Cocolichét próbálja barátja egy pad alatt elhelyezni. Tóth József az elesett, kiszolgáltatott kisember rutinos ábrázolója, kicsit gyűrött már az arca a naiv fehérbohóc szerephez, de még ennek az éltes Cocolichének is tud megkapó pillanatokat adni néha. „Most sírok először igazán." Egészen különös, hogy lesz súlya ennek a banális mondatnak, ahogy ott hánykolódik az idétlenségek áradatában.

Szerkesztésből szintén jeles, ahogy erre a pillanatnyi elérzékenyülésre Scherer Péter fergeteges magánszáma következik. Hogy az ő poénjai többnyire ülnek, abból látszik a ritmus humorbéli fontossága. Scherer jó ritmusérzékkel komédiázik, ez azért is elengedhetetlen nála, mert van egy jelenete saját magával. Almomban két macska voltam és játszottam egymással. A két egymás melletti ajtóban (vagy azok ablakában) felváltva tűnik fel a borbély és a varga, a színfalak mögött tizedmásodpercek vannak a jelmezváltásra. A kiváló ötlet érdekessé és fontossá teszi az amúgy nem túl tartalmas jelenetet. Élmény a megvalósítás technikája, de ezen túlmutat annak a borzongató szürrealitása, ahogy a borbély hívja kifelé a vargát a műhelyéből, de mi tudjuk, hogy nem jöhet, hiszen kint áll. Márhogy ugyanaz a Scherer mint borbély. Vagy mégis? Merthogy annyira határozottan kopogtat. De meglepődnénk, ha tényleg kijönne...

García Lorcánál Cocoliche álma villanásnyi jelenés csak, a Bárka előadása terjedelmes látomássá fejleszti, ez a messze legérdekesebb, legminőségibb jelenet. A félmeztelen Rosita mint mindenki rimája triumfál, a menekülő Cocolichét minden feltépett ajtó mögött valami meglepetés várja, és a végén van egy gyöngyszem, amelynek szintén a két szomszédos ajtó a „főszereplője". Az egyiken ugyanolyan sebességgel húznak be egy fehér leplet, mint amilyennel a másikon Cocoliche húz ki egy feketét. Ez a technika. Valójában pedig a szemünk láttára változik át a menyasszonyi fátyol gyászfátyollá. García Lorcához méltó színpadi költészet. Az álomjelenet vagy a dupla szerep felvillantja annak lehetőségét, hogy García Lorca darabja fegyelmezett szürrealizmussal megvalósítva milyen erős hatású és sajátos minőségű színpadi eseménysor létrejöttének lehetőségét rejti magában. Ami megvalósult a Bárkában, az csak próbálgatása a színház esz-közeinek, vizsgarendezés. Alapfokú commedia dell'arte-vizsga, nem túl fényes érdemjeggyel. Mert csak hátsó szándék, belső akarat tudja a technikát is összefogottá tenni. Joggal jegyezte meg csalódott ismerősöm: fröccsöt csináltak a tüzes-nemes andalúziai vörösborból. Házmestert, hosszúlépést.

Federico García Lorca: Don Cristobal és Donna Rosita tragikomédiája (Bárka Színház)
Fordította: András László. *Díszlet:* Murányi Tünde, Valcz Gábor m. v. *Jelmez:* Papp János. *Zene:* Cseh Tamás. *Mozgás:* Stubnya Béla. *Fény:* Ferenczy Károly m. v. *Rendező:* Kaszás Gergő.
Szereplők: Vasvári Emese, Derzsi János, Tóth József, Széles László, Scherer Péter, Felhőfi Kiss László m. v., Kaszás Gergő/Csányi János, Csonka Szilvia, Dömötör Tamás, Hajduk Károly, Kovács Krisztián, Lóska Eszter, Lóska Máté.

LISZKA TAMÁS

ÖTÖDIK K. UND K.

LAJOS SÁNDOR: SZŰRŐVIZSGÁLAT

Szűrővizsgálatot játszanak a Mátyás utcában. A darab - mondja a színlap - Franz Kafka novellái alapján (pontosabban: azok ismeretében) készült, ami egyfajta életműszinopszist vagy parafrázist sejtet. A szín-ház azonban mást mond. A fenti előismeretek birtokában ugyanis, bevallom, bizonyos értelemben rosszabb színházi élményre számítottam. Nem mintha nem tartanám sokra a Stúdió K-t, vagy nem kedvelném Kafkát - sőt, éppen ezért készültem fel már jó előre egy lidércnyomással terhelt, gyötrelmes és katartikus estére. Arra, hogy viszontlátom a Kafka-szövegekből ismert kisemberek titokzatos seregét, melyet mintha valami soha nem látott szervezeti és működési szabályzat tartana össze, és amely a mindenhová bekúszó homályban ijesztőnek hat. Arra, hogy olyan drámát látok, amelyben ez az érzet feloldatlanul marad. Az előadásban mindez azonban nem - vagy csak részben - valósult meg.

Kezdés előtt a bejáratnál maga a direktor olvassa be szenvtelen hangon a színházjegyek sorszámát, és e ridegség hatására a nézők egy csapásra úgy érzik magukat, mintha ők is puszta sorszámok volnának egy ismeretlen fejlécet viselő várólistán. A Stúdió K barátságos színházi fészekből egyszeriben nyomasztó pincerendelővé változik, de már késő a menekülésre gondolni. A szigorú hang, ha másra nem is, legalább arra kényszeríti a nézőt, hogy belépjen a játékba, hogy felvegye a beteg vagy a kérelmező, vagy a vádlott-mindenképpen nyugtalanító-szerepét.

Miután a nézőtéri fények kialszanak, a játéktér még egy darabig - a szokásosnál mindenesetre hosszabb ideig - néptelen marad. A színészek a nézők között ülve, velük együtt várják, hogy valami történjen a békebeli miliőt idéző tárgyakkal telerakott színpadon. Aztán egyikük észbe kap, középre szalad, valamit megigazít az egyik kelléken, és visszaül, mintha csak feledékenységről vagy mulasztásról lett volna szó. Ezután egy másik színész ugyanezt teszi, és így tovább; fokozatosan elindul a játék.

A fenti prelűd találékony megoldás, pontosan vezeti elő a dráma legfontosabb elemét, a státus lebegtetésének kafkai trükkjét. A néző kezdettől fogva a teljes bizonytalanság állapotában van: „Ő most színházigazgató vagy bádoghangú hivatalnok? Es az iménti előjáték feledékenység vagy instrukció?" - kérdezgetheti magában, miközben megkönnyebbülve veszi tudomásul, hogy a fennhangon keresett sorszámú jegy nem nála, hanem bizonyos Josef K.-nál (Szabó Domokos) van. A zavar a szűrővizsgálat során azonban nem oldódik, hanem inkább fokozódik. Nem lehet tudni, hogy ki kinek a páciense, és hogy ki beteg egyáltalán. Azazhogy *lehet tudni,* ugyanis a később fokozatosan cinikussá váló előadásmód a kelleténél talán erősebben sugallja a választ: mindenki páciense mindenkinek, a betegek - egymás betegei.

A vizeletvizsgálatra való elméleti felkészítés során - ami, ha önmagában vesszük, inkább mulatságos - Ottla kisasszony (Csabai Judit) egyszerre, minden átmenet nélkül változik bizalmaskodó ápolónőből állandó szexuális zaklatásnak kitett, hisztérikus közalkalmazottá - mely fordulat, ha önmagában vesszük, inkább ijesztő. (Főképp azért, mert voltaképpen semmi sem utal arra, hogy Ottla kisasszony valaha is ápolónő lett volna.) Se K.-nak, se a nézőnek nincs fogalma arról, hogy miben is bűnös a főhős, ugyanakkor a hátsó szándék gyanúja visszavonhatatlanul felmerül, talán még magában K.-ban is.

A vizeletvizsgálat jelenete nem sokkal az előadás kezdete után zajlik. Ettől kezdve azonban egyre gyengül a dolgok kafkaisága, elvész az ambivalencia nyugtalanító érzete. Pedig épp ez a feszültség képezhetné a dráma gerincét; ha ez nincs meg, akkor az egész előadás menthetetlenül semmitmondóvá válik.

A rendező elől, úgy tűnik, fák takarják az erdőt; a státus említett lebegtetése a darab egészét tekintve nem valósul meg úgy, ahogyan az olyan részletekben, mint az előjáték vagy a fenti urológiai epizód, közvetlenül érzékelhető. Túl hamar dől el a kérdés, hogy a bizonytalan célú szűrővizsgálat összességében nevetséges vagy félelmetes-e. A szőrszálhasogató Hivatal, a mindenevő Ügymenet és a vesébe látó Adminisztráció csak akkor növekedhetne valóságos rémképpé, ha a nézőnek volna esélye komolyan venni fenyegető voltukat.

Nagy-Mihályi, a tartalékos hadnagy (Tzafetás Roland) tagadhatatlanul hordozza az agresszivitás és a türelmetlenség jegyeit. Nyers, rosszindulatú, arrogáns, néha kirobbanó, néha gunyoroskodó - mindenképpen veszélyes alak. Ám e vonások az előadásban közvetlenül a karakterből fakadnak, függetlenek a háttérben megbúvó apparátus milyenségétől. Épp ez utóbbinak, az apparátus személytelenségének kellene összetartó elemként működnie a rejtélyes intézmény tagjai között, amelynek kiismerhetetlen belső járatain, ha tetszik, szűkös hivatali folyosóin kezdetét veszi K. szorongása. A hadnagy explicit agresszivitása így, önmagában nemcsak hogy nem adekvát, hanem értelmetlen és fölösleges is. A darab végén, mikor Josef K. megtörik, és a közösség részévé válik, a szilveszter ünnepi forgataga Nagy-Mihályi karakterének egyediségét is elsodorja. A befogadás pillanatában minden addigi ellenszenv semmissé lesz, ahelyett, hogy a különböző motívumok kiegészítenék egymást, és egymásra épülve valami emberit mutatnának. Ami viszont így marad, az két üres, különálló szerep.

Az előadás mindvégig töredezett, nem más, mint egymást váltogató állóképek többé-kevésbé összefüggő sorozata. A szereplők egyenként lépnek elő a jellegtelenségből, hogy Josef K.-t különféle gyanús orvosi procedúrákba rángatva eljátsszák a saját nagyjelenetüket. Ilyen, előzmények és következmények nélküli, könnyen

Josef K.: Szabó Domokos
(Fábry Péter felvétele)

felejthető helyzetgyakorlat a hideg-meleg vizes kúra a bogaras Bruder tisztviselővel (Nádasi László), a teherbírási teszt az örökké sejtelmesen mosolygó Ernával (Homonnai Katalin) és a szem- vagy szemléletvizsgálat a jószágigazgató Tschissikkel (Hannus Zoltán). Hamar elmúlik Felix (Csák Zsolt) kibontakozó történetének kezdeti érdekessége is. Akár egy rajzfilmben, ahol a figurák minden agyoncsapás után életvidáman a helyükre pattannak, úgy tűnik, Felixnek sem árt meg, hogy a darab közepe táján kioperálják lelkéből a trieszti móló, Bécs vagy egy ismeretlen hegyvidék emlékének foszlányait. A műtét gyors és szakszerűtlen. Burleszkjellege miatt - mintha csak felelőtlen famulusok hancúroznának a tiltott laboratórium eszközeivel - elsikkad a helyzet kegyetlensége: a nagy sürgés-forgásban, a szódavizes infúzió spriccelgetését nézve nemigen jut időnk észrevenni Felix kiszolgáltatottságát.

Az epizódokra szakadt, céltalan cselekmény végül egy lázálomszerű képhez jut el; a szereplők egymástól a lehető legtávolabb helyezkednek el a színpadon, és magukba zárkózva, összecsukható ágyba vagy lepedő alá bújva beszélnek. (Mintha csak a csütörtök esti teleregény záróképeit látnánk - a szomszédok végre egyenként is elmondhatják a véleményüket.) Az idegenség és a magány víziója azonban meg-megtörik - a szereplők néha felállnak és helyet cserélnek, hogy lássuk: ebben a tekintetben nincs köztük különbség, a felszínen zajló, szűrővizsgálatnak nevezett játékban bármelyikük lehet orvos is, beteg is.

A főszereplő Szabó Domokos naiv, tétovázó, olykor szembeszegülő, majd végül behódoló K.-t alakít, A távírdász megtörésének lélektani fázisai azonban éppen olyan szétszórtan, szilánkosan válnak lát-hatóvá, mint az őt körülvevő álkafkai világ elemei. Kívülállása, passzivitása, melynek időről időre a nézők eszébe kellene juttatnia, hogy az ő kezükben is egy a K.-éhoz hasonló sorszám van, lassanként a semmit-mondó magánszámok áldozatává válik, azt a hatást keltve, hogy a főszereplőben voltaképpen semmi különösebb lelki folyamat nem zajlik.

A Kafka-novellák mellett az előadás szövegének másik forrása *A nő mint házorvos* című népszerű, 1907-ben megjelent kézikönyv. Szerzője - azaz átírója - dr. Hugonnay Vilma, az első magyar, aki egyszerre volt orvos és nő. A Szűrővizsgálat előadásában sajátos értelmezést nyer a tudós grófnő színlapon is idézett tétele, miszerint a rendszeres, izzasztó testmozgás hatékony gyógymód számos olyan lelki báritalom és elfajulás ellen, mint a küldetéstudat Vagy a kóros elégedetlenség. Jobb híján ilyen kezelésnek vetik alá a Stúdió K-ban a Kafka-etűdöt is: hátha a vidám társaság, a sok mozgás és az önfeledt bohóckodás enyhíti a színpadi helyzetek működésképtelensége miatt ébredő hiányérzetet. Ám nehezen magyarázható, hogy mi szükség van Kafkára, ha egyszer burleszket akarnak játszani.

Lajos Sándor: Szűrővizsgálat (Stúdió K)
Tervező: Németh Ilona. *Rendező:* Fodor Tamás.
Szereplők: Szabó Domokos, Hannus Zoltán, Csabai Judit, Nádasi László, Csák Zsolt, Homonnai Katalin, Tzafetás Roland.

BÍRÓ BÉLA

PIM, PIM PÁRÉ

MOLIÉRE: DON JUAN

A sepsiszentgyörgyi színház reneszánszát éli. E tényre a romániai magyar szakma még alig figyelt fel, a román nyilvánosság azonban igen. Az Andrei Muresanuról el-nevezett sepsiszentgyörgyi román társulat szervezésében megrendezett Műhelyszínházi Fesztiválon a Tamási Áron Színház vitt el egy-szerre három díjat is. (A zsűri jobbára bukaresti színikritikusokból állt, elnöke a mai román színházi élet egyik legkiemelkedőbb személyisége, a jeles drámaíró és színházi ember, Dumitru Solomon volt.) A versenyen szereplő Vízityúkról *a* román sajtó rangos orgánumai írtak már-már lelkendezve. A magyar sajtó fanyalgott, vagy még azt sem tette. A közönség is zavarodottan szemlélte a fejleményeket, egyszerűen nem hitt az érzékeinek.

S hogy nem elszigetelt jelenségről, hanem a színház két fiatal rendezőegyénisége, Bocsárdi László és Barabás Olga által következetesen vallott művészi programról van szó, azt nem csupán Tamási egyik legproblematikusabb drámájának, *a Vitéz* léleknek szakmai mércével is jelentős színházi esemény számba menő bemutatója (a nyolcvanas évekbeli Tamási-sorozat produkcióinak nagy része legfeljebb idegenforgalmi látvá nyosság gyanánt lett volna értékelhető), hanem Barabás Olga legújabb rendezése, Moliére *Don Juanja* is bizonyítja.

Barabás Olga Moliére szövegéből - annak intencióihoz is híven - a modernitás legfontosabb dilemmáját, a racionalista-amorális-empirikus és az érzelmi-morális-misztikus szféra közötti konfliktust olvassa ki. Don Juan itt is élveteg, cinikus figura. Ami azonban kivételes személyiséggé teszi, az szellemesen frivol gondolkodásmódja, éles elméje, sátáni következetessége. Egész lényét az ad absurdum vitt egyoldalúság, a számítás monomániává fajult, mégis kivédhetetlenül imponáló racionális empirizmusa jellemzi. Sganarelle-t viszont a rendező Don Juan igazi ellenlábasává növeli, a kiszolgáltatott helyzetében együgyűnek látszó, sőt sokszor valóban naiv Sganarelle a tisztaság, a morális érzék, a szellemi-intellektuális teljesség képviselőjévé válik. Moliére-nél a két figura az egységes emberi lélek hasadtságának szimbóluma. Barabás Olgánál a két alak egyértelműen kizárja egymást.

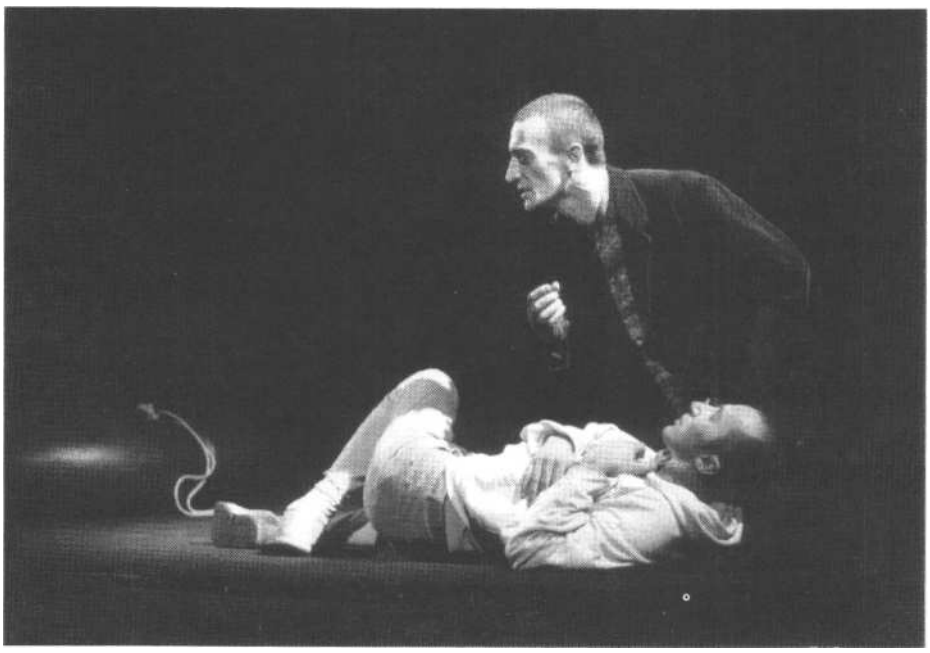
Pálffy Tibor Don Juanja üres burok, látszat, amely mögül fokozatosan eltűnnek a maradék emberi vonások is, pusztán az „emancipálódott" állati ösztönök, az ölés, az evés-ivás és az üzekedés használják föl az emberi külsőt és rációt önmaguk legitimálására. Don Juan racionalista empirizmusa kész a legnyilvánvalóbb valóságot is képzelgéssé, érzéki csalódássá változtatni, ha az elveinek ellentmond. Mintha egy modern tudós beszélne misztikáról, érzelmekről, szellemről. Atomok, molekulák, sejtek, szövetek, idegáram. A többi ostobaság.

Sganarelle azonban a jelenségek másik oldalát, a szellemi-morális dimenziókat is látja. A kultúra közhelyeiben rejlő emberi bölcsességet például. Az előadás egyik legcsodálatosabb jelenete, amikor a Don Juan gátlástalansága ellen végre föllázadó Sganarelle (Váta Loránd) feszengve-dadogva, zavarban és kínban sorol évezredes erkölcsi közhelyeket. A Don Juanok uralta, magasabb rendű tartalmaitól megfosztott világban ezek a bölcsességek üresnek, kopottnak hatnak. De éppen a zavar, ez az olyannyira emberi kiszolgáltatottság, félszegség teszi ismét hitelessé, méllyé, sugallatossá ezeket a közhelyeket.

A rendező a konfliktust nemcsak aktualizálja, hanem képletszerűvé egyszerűsíti, s e célból meglehetősen szuverén módon bánik a szöveggel. Megváltoztatja a társadalmi közeget, a paraszti környezetet polgárivá, a felvilágosodás miliőjét posztmodernné aktualizálja. Jeleneteket csoportosít át, szerepeket értékel újra, egyfajta modern kórust iktat a cselekménybe.

Az egyes jelenetek közt fekete ruhás alakok, nők és férfiak gyülekezete jelenik meg a színpadon. A konfliktus és a cselekmény leegyszerűsítettségét e néma kórus multifunkcionális bonyolultsága ellensúlyozza. A kórus jelenti a közösséget, a lelkiismeretet, a morális értékeket, az ősidőket és sok más egyebet. Mégis a rituális mozgás, a komor zene, a fekete fátylak, melyekből a mellékszereplők kitekerednek, és amelyekbe szerepük lejártával visszacsavarodnak, a nagy létalap, az archaikus természetességében ábrázolt, modern idegenszerűségétől és iszonyatosságától megfosztott halál megjelenítését avatják a „kórus" legfontosabb funkciójává.

Az előadás központi problémája a lét és nemlét kérdése - de mintegy a halálba transzponálva. Don Juan egyetlen létet ismer, az evilágit, ezért képtelen elviselni a halálnak még a gondolatát is. Idegesen morzsolja szét a zsinórpadlásról időnként alálibegő sárga faleveleket, mintha meg kellene semmisítenie mindent, ami az elmúlásra emlékezteti. A nők, az erőszak, de a bölcselet is csupán a halál elől való menekülés eszköze. Sganarelle számára azonban a halál létező valóság, az ő világát élők és holtak veszik körül,



Pálffy Tibor (Don Juan) és Váta Loránd (Sganarelle)

Diószegi Imola (Mari), Váta Loránd és Pállfy Tibor

sokszor az az érzésünk, hogy a kórus voltaképpen csak az ő képzeletében létezik, Don Juan tudomást sem vesz róla.

Egy már lezártnak tűnő szellemi-morális alternatíva perújrafelvételének lehetünk szem- és fültanúi; Moliére-nek a premodernre visszanyúló válaszát Barabás Olga posztmodernen túllépő válasza teljesíti ki. A két világlátás megdöbbentően egybevág. Úgy tűnik: a Don Juan-i alternatíva sokak által továbbra is végérvényesnek érzett diadala korántsem annyira végérvényes, mint amennyire annak tűnhet. Az ember szellemi-morális énjét egy időre térdre kényszeríthette az anyagi-amorális, azonban mintha ismét megpróbálna talpra állni…

A díszlet is egyetlen multifunkcionális elemből „épül fel": egy biliárdasztalból, amely egyszerre nászágy, hordágy, asztal, tévészoba, ülőalkalmatosság. Az ember teljes univerzuma egyetlen biliárdasztal. Ebben a világban minden öncélú és önmagáért való. Játék és semmi több. Szórakozás, mely felejteni segít. A végső stációt ebben az előadásban Don Juan apja jelenti, aki részeg mámorban, bárgyú pofával ül a tévékészülék előtt, nyomogatja a távirányító gombjait, a szó szoros értelmében magán kívül, valamely grandiózus audiovizuális attrakció öntudatlan statisztájaként. Kőmíves Mihály valóságos esettanulmányt ad a csecsemővé bárgyult modern emberről, aki már csak pillanatokra képes figyelni, aki szöcskeként ugrál egyik látványról a másikra. A világ százötven csatornás tévéadás, melyben csak lapozni, szörfözni, keresni lehet, de megállapodni valaminél, megtalálni bármit is teljességgel lehetetlen.

Don Juant azonban ez a látvány sem képes kijózanítani. Don Juan menthetetlen. Fokozatosan levetkőzi maradék emberi vonásait is. Bár a darab kezdőjelenetébe előrehozott koldusról metsző logikával bizonyítja be, hogy ájtatossága hamis, jó pénzért Istent is hajlandó megátkozni, büszkén vallja, hogy a világot a hazugság, az érdek, a képmutatás kormányozza (a képmutatásról szóló monológja megdöbbentően aktuális). Kezdetben Don Juanból nem hiányzik a spontán együttérzés képessége sem. Szerelmi jeleneteiben technikája olyan tökéletes, hogy nemcsak a nőket, de saját magát is megszédíti: akaratlanul úgy vesz el, hogy ad is.

Az előadás egyik legjobb jelenete, mikor a gazdája ellen lázadozó Sganarelle Don Juan és Mari közé könyökölve nézi azoknak a biliárdasztalon zajló szerelmi mutatványát, s a jelenet mágiája annyira lenyűgözi, hogy hiába tudja, mit művel a gazdája, képtelen kivonni magát a hatás alól. (A jelenet pandanja, amikor Don Juan - szintén a biliárdasztalra könyökölve - a háttérből nézi végig a csábítás mesteri szimultán játszmájának eredményét, a két nő, Bernadette és Mari hajba kapását.)

Don Juan, bár szadista hajlamai már Mari megrontásának motívumaiban is világosan megmutatkoznak, ekkor még nem tökéletes szörnyeteg. Nem csupán a nőkkel bánik - gyöngébb pillanataiban - elvtelen gyöngédséggel, de Don Carlost is kimenti támadói kezéből. Ahhoz, hogy eljuthasson a végső határig, hogy levetkőzze az emberség utolsó „nyűgeit", hogy büszke daccal kihívhassa maga ellen a képmutatók szellemi arzenáljának tekintett erkölcsi világot, ezeket a vonásait szintén törölnie kell. Amit egy brutálisan állatias nemi aktussal - közvetlenül a szoborjelenet előtt - meg is tesz.

Barabás Olga a szoborjelenet megkettőzésével (ezzel a jelenettel indul a játék) a hős „fejlődésének" ívét még nyilvánvalóbbá teszi. A második szoborjelenet így igazán az előadás csúcspontjává válik. A csónakkalandtól a hullaházból való menekülésig minden mozzanat ezt a pillanatot készíti elő. A rendezés következetesen erősíti föl Moliére szövegében az empirikus-racionalista és metafizikus-misztikus vonások ellentétét. Sganarelle mélyen átéli az élet csodáját: egy mámoros és naiv magátólértetődősége miatt megragadó jelenetben, önmaga körül forogva-pörögve mutatja be a „józan" ésszel fölfoghatatlan és mégis oly valóságos csodát, az embert. Az orvoslásról folytatott párbeszédben is a természet himnuszát zengi (ne feledjük, Moliére korának orvostudománya még a szó legteljesebb értelmében vett természetgyógyászat). Don Juan számára mindez lapos tudományos igazságokká egyszerűsödik.

A két alak gondolkodásmódjának divergenciájára mi sem jellemzőbb, mint hogy ugyanazt a jelenséget folyamatosan és következetesen ellentétes logika szerint értelmezik. Don Juan mindent az anyagra, az érdekekre, a racionális kalkulusra redukál. Sganarelle mindent a megmagyarázhatatlan, de csodamód mégis kitűnően működő természeti egész perspektívájában szemlél. Don Juannak tapasztalatai és magyarázatai vannak, Sganarelle-nek élményei és érzelmei. Az élmények és az érzelmek részleges érvé-nyű mozzanatokként magukba foglalhatják a közvetlen tapasztalatot és a racionális (sok eset-ben pusztán álracionális) magyarázatokat, a tapasztalati-racionális szféra azonban az utóbbiak integrálására képtelen. Az, ahogyan Don Juan elzárkózik a nyilvánvaló tények tudomásulvétele elől, ha azok nem illeszthetők bele egyoldalú és szűkös világfelfogásába, megdöbbentően aktuálisnak hat. Don Juan világlátásának alaptétele: kell lennie valami racionális (értsd: érzéki, anyagi, sematizálható) magyarázatnak, mert ami az általa elfogadott alapelvek szerint elvileg meg-magyarázhatatlan, az egyben lehetetlen is. Racionalizmusát a „mechanikus materializmus" fogalmának mintájára „mechanikus racionalizmusnak" nevezhetnénk.

A szobor nem bólinthat - véli -, mert tapasztalatból tudjuk, hogy ilyesmi nem fordul elő. Ha az ember olyasmit tapasztal, amit nem tapasztal-hat, érzéki csalódás áldozata. De ha léteznek érzéki csalódások, hogyan bízhatunk meg tapasztalatainkban? Ezeket a kérdéseket Don Juan nem teszi fel. Vakon hisz „józan" eszének, melyet

éppen hatályon kívül helyez, és az érzékeinek, melyekről éppen úgy véli, hogy becsapták őt.

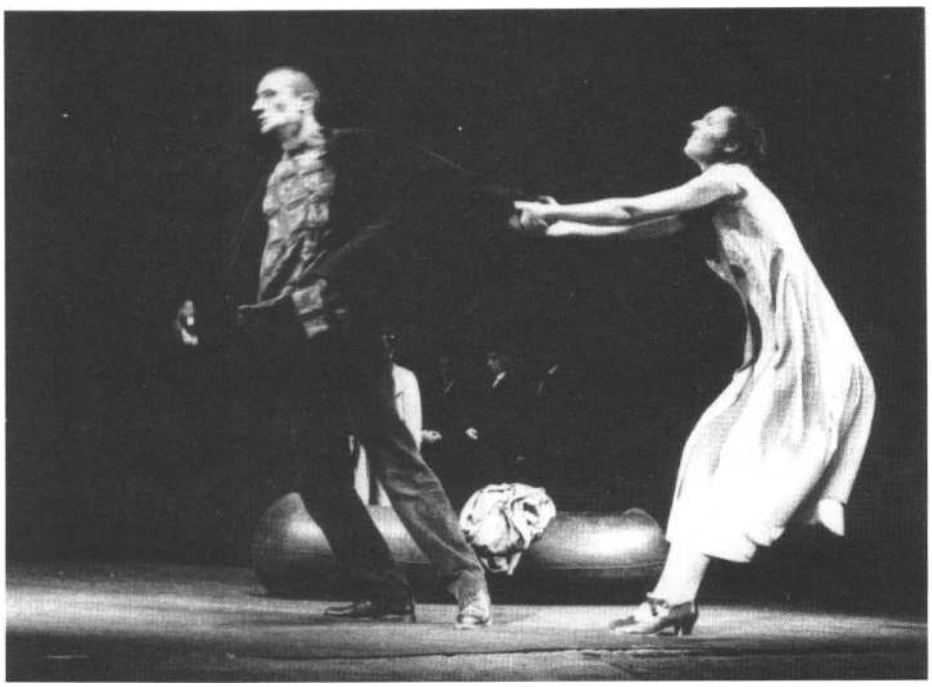
Ezért válik aztán a darab zárójelenete olyannyira maivá és megrázóvá. Don Juant magával viszi a kővendég. Pálffy Don Juanja elveinek konzekvenciáit vállalva fogadja a büntetést. A kínról, melyet a szobor érintése, az általa következetesen tagadott empírián túli dimenziókkal való találkozás okoz, egyetlen halk, visszafogott, már-már tragikus méltósággal kimondott mondat tudósít.

Váta Loránd Sganarelle-jének arcán nyoma sincs semmiféle diadalérzetnek. Erre nem is igen lenne oka, Don Juan elbukott, de nemcsak filozófiája él tovább, hanem egykor volt emberi vonásainak emléke is. Sganarelle összegyűjti a földről az ismét hullani kezdő sárga faleveleket, két tenyere közt az arcához szorítja őket, s tekintete mintha azt kérdezné: van-e, lehet-e számunkra remény? Az embert, ezt a jobb sorsra érdemes, eltévelyedett, a végső megsemmisülés határvidékére vetődött pascali nádszálat, azaz önmagát is gyászolja Don Juanban.

Sganarelle alakját mindvégig Moliére csodálatos lírája övezi. A lírai szólam kezdetben Don Juan szavaiban is fel-felzendül, hogy aztán fokozatosan nyoma vesszen. Az előadás szemérmes, de a háttérben mindvégig jelen levő lírája ebben a jelenetben erősödik dominánssá. Most értjük meg, hogy ez a líra volt az, amelynek emléke Sganarelle-t végül is, erkölcsi fenntartásai és megrökönyödései ellenére, Don Juanhoz kötötte. Sganarelle egy sámándobot verve elénekli Weöres Sándor *Pim, pim páré* kezdetű dalát. Aztán a színpad kiürül, a díszleteket kihordják, a zsinórpadlás leereszkedik. Sganarelle magára marad a színpadon. Egyedül a modernitás által kiüresített, lecsupaszított mindenségben. Ritkán éreztem ezt a manapság gyakran fölhasznált jelképet ennyire tartalmasnak és mély értelműnek.

Az előadás látványvilága, rituális szerkesztésmódja, koreografikus elemei (főként a „kórus" révén) és nem utolsósorban naiv, szemérmes lírája a premodern kultúrák szellem uralta világába vezetnek vissza bennünket. Nem ébresztenek üres nosztalgiákat, hanem tudatosítják az emberi teljesség, a harmónia, a tisztaság iránti csillapíthatatlan szomjunkat.

Nem véletlen, hogy minden szereplő a tőle megszokott szint fölött teljesít. Kőmíves Mihály az apa szerepében pályája talán legjobb alakítását nyújtja. Diószegi Imola és Szakács László Mari és Frici szerepében nem valaminő ideális szerelmespárt formál, akiket Don Juan megront. A külvárosi vagánnyá átformált Frici voltaképpen Don Juan silányabb kiadása, felületes, üres, érzéki. Az a körülményesen fontoskodó előadásmód, amellyel a tavi kaland epizódját elővezeti, ragyogó rajza annak a modern egocentrizmusnak, amely szóljon bármiről, csak önmagáról képes beszélni. Mari is meggyőző hitelességgel képviseli az átmenetet a Frici sekélyes érzékisége által keltett női szkepszisből az érzelmi-érzéki ellazulás mámorába, majd a közönségességbe való villámgyors visszaesést.



Pálffy Tibor és Bartha Boróka (Donna Elvira)

A hitelezőt alakító Vasárnap úr jelképessé növelt, epizódról epizódra visszatérő szerepében Veress László a végzetet jelképező kővendég vígjátéki ellenpárja, akibe bele lehet fojtani a szót, akit át lehet verni, be lehet csapni, le lehet rázni, ki lehet nevetni. (Itt, a vég előtt, mielőtt útjaik végképp „elválnának", Sganarelle és Don Juan egy pillanatra ismét egy húron pendül.) Vasárnap úr utolsó, remekbe szabott jelenetére rímel aztán a Parancsnok megjelenése. Az irgalmatlan, kiengesztelhetetlen, közönyös végzet. (Az előadás egyébként tele van efféle rejtett vizuális-gondolati rímekkel.)

Donna Elvira szerepében Bartha Boróka és Bernadette megformálója, Albu Annamária is sikeresen oldja meg feladatát. László Károly Koldusa jól karikírozott, az alapgondolatot hitelesen szolgáló figura. Győry András Don Carlos szerepében, ha alakításbeli bizonytalanságokkal is, de meggyőző rajzát adja annak a lovagiasságnak, amely éppen a Don Juan-i filozófia térhódítása nyomán veszítette el a maga történelmi létjogosultságát, de elvi lehetőségként továbbra is együtt él velünk. Elegendő Don Juan egyetlen emberi gesztusa, hogy Don Carlos -átmenetileg legalábbis - felfüggessze a bosszút.

Ami Don Alonsót (Tóth J. Tamás) illeti: alakítását az előadás aktualizáló alapkoncepciójához híven hálásabb lett volna maffiózóanalógiákra építeni. Napjainkra ugyanis a családi szolidaritás és becsület archaikus erkölcsi kódexe a maffiatípusú erőszak normarendszerévé silányult. Az epizódszerepekben pontos, az alapkoncepciót hűen szolgáló alakítások születtek. Nemes Levente Parancsnoka, Debreczi Kálmán Gusmanja, B. Angi Gabriella Egy nője markáns vonásokkal fölvázolt pillanatképek.

Barabás Olga korábbi rendezéseihez hasonlóan ebből az előadásból sem hiányoztak (bár ezúttal elenyészően kis számban fordultak elő) a nehezen értelmezhető mozzanatok. Nemigen tudom eldönteni például, hogy az egyik leghangsúlyosabb díszletelem, a Pálffy által látványosan csónakká spárgázott hatalmas traktorgumibelső az előadás mely jelentésrétegeit célozza meg. Jelenléte annál is meghökkentőbb, mivel a játék mindvégig díszlettelen, az előadás logikájából következően a tér-idő határtalanságát sugalló - egyetlen díszletelem, a biliárdasztal által dominált - üres színpadon játszódik. Ebben a térben minden díszletelem különös jelentőségre tesz szert, s csak akkor válhat indokolttá, ha jelképszerűvé növekedhet. A traktorbelsőnek, illetve a rajta végrehajtott akciósorozatnak a legzabolátlanabb fantáziával sem vagyok képes értelmes jelentést tulajdonítani. Hasonló mozzanatok az alakításokban és a szövegben is fellelhetőek. Az előadás szövegében néha benne maradtak olyan mondatok, bekezdések, amelyek Barabás Olga koncepciójából kilógnak. Ilyen például Don Louis-nak az ősökre és utódaikra való híres hi-

vatkozása, amely Moliére korában és a király színe előtt forradalmi tettnek számított, de a mai néző számára értelmét vesztette. Ezek a mozzanatok azonban nem befolyásolják lényegbevágóan az előadás alapkoncepcióját és összhatását. Romániai magyar nézőnek ritkán adatik meg magyarul ennyire tiszta, sallangmentes és mégis kimeríthetetlenül gazdag előadást látnia.

Moliére: Don Juan (sepsiszetgyörgyi Tamási Áron Állami Magyar Színház)
Fordította: Illyés Gyula *és* Petri György. *Játéktér, jelmez, rendező:* Barabás Olga.
Szereplők: Pálffy Tibor, Váta Loránd, Bartha Boróka, Debreczi Kálmán, Győry András, Tóth J. Tamás, Kőmíves Mihály, László Károly. Diószegi Imola, Albu Annamária. Szakács László, Veress László, Nemes Levente, B. Angi Gabriella, Musát Gyula m. v.

MARIK NOÉMI

(A) REVIZOR GYEREKCIPŐBEN

GOGOL-BEMUTATÓ

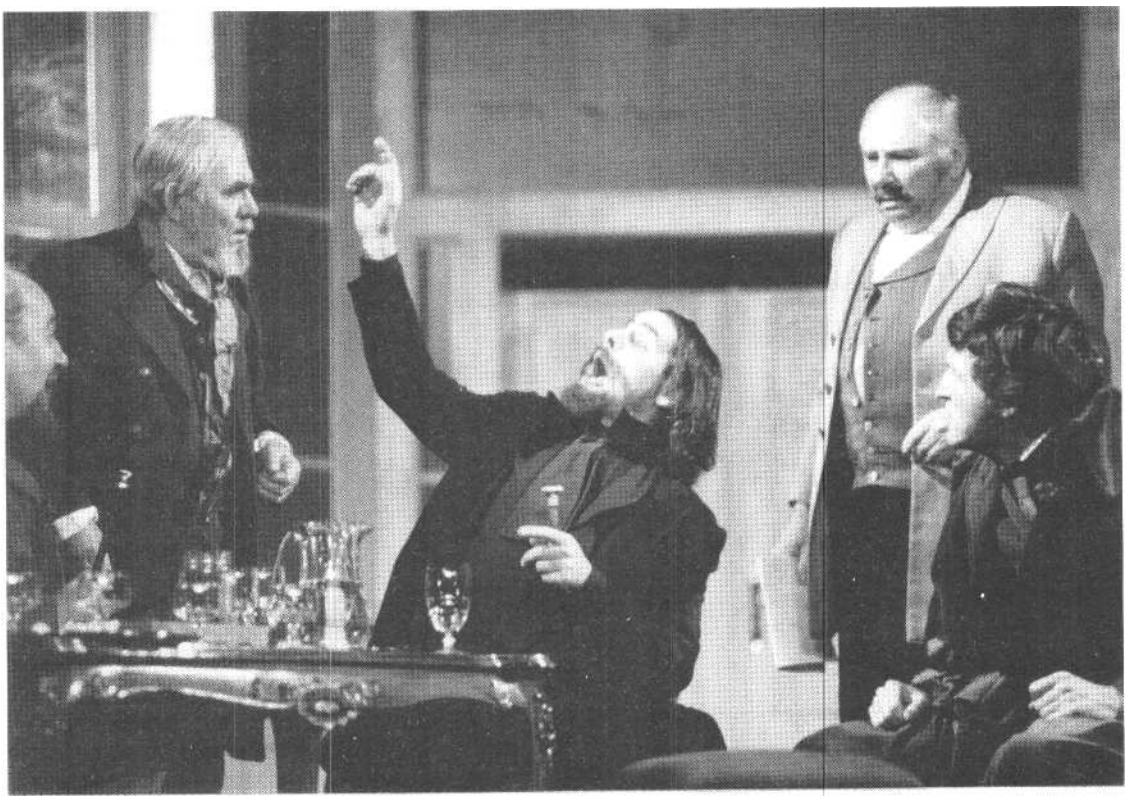
Új Revizor- új bohózat a Miskolci Nemzeti Színház színpadán. Hegyi Árpád Jutocsa igazgató-főrendező interpretációja szerint a gogoli szatíra „kacagtatóan" ábrázolja a felülről küldött ellenőrzés hírére kialakuló kapkodás, a megfelelni akarás lélek- és természetrajzát, a lelkek kifordulását. Hegyi görcsösen ragaszkodik ehhez a „kacagáshoz", mi, nézők és a színészek pedig elfelejtünk szorongani, félni, sírni, elképedni, és kacagásunk is kiprovokált lesz.

A rendezői koncepció a drámából csak az egyszerű alapszituációt tartja meg, az unalmasabbnak tűnő részeken átsiet, illetve burleszkszerű elemekkel ruházza fel őket. Igy csupán jól kidolgozott, szellemesen megoldott jellem- és helyzetkomikum-sorozatot láthatunk; a szatírából bohózat lesz.

Ám *A revizor* több is, kevesebb is bohózatnál. Több: tragikus farce, hátborzongató, félelmetes komédia, amelyben a féktelen vidámságot komor félelem váltja fel, ahol mindenki Orwellt előrevetítve retteg, s Beckettet, Ionescót és Kafkát idézően keveredik a groteszkül nevetséges az abszurd módra félelmetessel. De kevesebb is: mert maga az alaptörténet nem felel meg a bohózat műfaji követelményeinek, azaz a mozgalmasságnak és a fordulatosságnak.

„Ez a vidám bohózat nagy riadalommal indul, és nagy rettegéssel végződik, a rend és erény látszatának házát felváltja a félelem háza" - írta 1976-ban *A* revizorról szóló esszéjében Jan Kott. Mindebből azonban az előadásban nem sok valósul meg. A díszlet és a jelmezek sem hordoznak többletjelentést, ellentétben például a hajdani Katona József színházbeli A revizor-előadással; né-mely külső jegy is a bohózati jelleget erősíti, például a polgármester felborzolt haja és korbá csa. Hegyi nem aktualizál, nem modernizál; realista módon megtartja a történetet a XIX. századi Oroszországban, érintetlenül hagyva az arra jellemző pravoszláv vallásosságot és népi színezetet. A díszlet igazi erénye a kisváros látszatvilágát szellemesen tükröző, áttetszővé alakítható fal, amely a nyitó- és záróképben átvilágítva ráccsá alakul.

Az előadás egy önállóan elgondolt némajelenettel indít: a polgármester és a hivatalnokok (talán egy átdorbézolt éjszaka után) a földön és a székeken elterülve fekszenek, a közállapotok színvonalát érzékeltetve. Közben a háttérfal átvilágításával árnyalakok közelítenek feléjük egyre fenyegetőbben 'és nyomasztóbban. Ez a kép többféleképpen is értelmezhető: vagy a polgármester rémálmát látjuk, vagy a közelgő, rettegett revizor előképei e szellemek, avagy egy elvontabb értelmezés szerint (amelynek a szellemében később maga Gogol is átírta darabját) a revizor nem más, minta felébredt lelkiismeret, a színre lépő Hlesztakov pedig csak szánalmas utánzata e lelkiismeretnek. Ígéretes kezdet, kellő atmoszférát teremt.



Kulcsár Imre (Dobcsinszkij), Csapó János (Járásbíró), Kuna Károly (Bobcsinszkij), Sallós Gábor (Kórházigazgató) és Molnár Csaba (Postamester) (Strassburger Alexandra felvétele)

Nemkülönben érdekes a zárójelenet is: miközben elagyabugyálják a két álhírterjesztőt, megérkezik a csendőr, és felerősített hangon közli az igazi revizor megérkeztét. Az ezt követő sokat vitatott és már sokak által értelmezett záró némajelenetben a falak átvilágításával előtűnő faszerkezet ketrecként zárul a főszereplővé váló polgármester köré, aki a többiek néma tekintetétől kísérve, hatalmának rekvitizumát, a korbácsot leejtve, összetörten megindul a maga Golgotáján, a ferdén megemelt színpadon, egy ismeretlen, láthatatlan hatalom felé. (E ferde kép nyilvánvalóan utal a darab mottójára: „Ne a tükröt átkozd, ha a képed ferde!" Egyébként már Mejerhold is ilyen meredek színpadra álmodta híres-hírhedt előadását.) A polgármester előtt kitáruló ajtó kivágásában pedig az általa sanyargatott kereskedők láthatók (az eddigi rendezésekben ezen a ponton általában maga a revizor lépett színre). Hegyi tehát a darab zárójelenetét mintegy a polgármester egyszemélyes sorstragédiájaként állítja színre.

Ami a kereskedőket illeti, az előző felvonásokban ők sem konvencionálisan, minden hájjal megkent kupecekként jelennek meg, hanem a megélhetésért küzdő, görnyedt, vizuálisan is együtt mozgó-lélegző masszaként. Ezek az emberek valójában áldozatok, akik most ítélőbíróként sorakoznak fel az őket nyomorgató zsarnokkal szemben. A polgármester pedig valóban zsarnok, méghozzá az őrült zsarnokok közül való - erről vall felborzolt haja, korbácsa, saját szobájában felállított szobra. (Bár ez a Matus György által nagy vehemenciával megmutatott hatalom inkább nevetséges, mint félelmetes.) Leleplezésekor, megaláztatásában növekszik csak fel - látványban is: az asztalra felszökve ordítja ki fájdalmát, miközben a fény ráirányul.

Kár, hogy e két jól sikerült, abszurdba hajló keretjelenet között maga a „kép", vagyis az előadás elsikkad, nem tükrözi ezek groteszk, szorongásos atmoszféráját. Marad a puszta váz - a félreértésen alapuló bohózat. Mivel a bohózati jelleg dominál, élüket vesztik azok a rendezői ötletek is, amelyek pedig az előadás erősségei lehetnének. Ilyen például az a jelenet, amelyben a két főszereplő négykézláb mászva találkozik először egymással; vagy az, amelyben a polgármester saját terheként cipeli a hátán az alvó Hlesztakovot (értsd: Hlesztakov púp a hátán); ám közben az álmát is vigyázza, ezért aztán még a leereszkedő függönyt is csöndre inti. Ugyanilyen, önmagában lebegő telitalálat, ahogy a leleplező hírrel érkező postást a szereplők nem hajlandók észrevenni - a bürokrácia soha nem óhajt tudomást venni tévedéseiről.

A tisztázás hiányát jelzi Oszip magánjelenete is; őt egyébként Földi László talpraesett cigánynak formálja meg. Az viszont, ahogy Oszip szennylével „nyakon önti" a nézőket, az elöl ülőkből ijedelmet, a többiekből nem kis derültséget vált ki. Ez a geg a későbbi „Mit röhögtök? Magatokon röhögtök?" előrehozott, jobban sikerült változata (az utolsó jelenetben ugyanis e kulcsmondat előtt Hegyi burleszkszerű tortábafejeltetéssel csikarja ki a nézőkből a nevetést).

Remek ötletnek látszik Dobcsinszkij és Bobcsinszkij, a két álhírhozó beszédhibája - beszédük így nemcsak tartalmilag, hanem alakilag is sérült. Kár, hogy ez az értékes ötlet is bohózati elemmé süllyed az előadásban.

Érdekesen értelmezett és a legkövetkezetesebben kidolgozott figura a Seress Zoltán által bravúrosan alakított Hlesztakov. (Seressnek egyébként ez a bemutatkozó szerepe a Miskolci Nemzeti Színházban.)

Annak idején Zsámbéki Gábor katonabeli rendezésében Bán János Hlesztakovja jellem nélküli figura volt, kártyajátékban kiégett senki, aki pusztán környezetétől függött, s annak negatívumaiból táplálkozott, s olyannyira személytelen volt, hogy mindenki azt írhatott rá, akár egy üres lapra, amit csak akart. Ez a Hlesztakov csak blöffölt, hogy aztán vérszemet kapva fokozatosan potenciális zsarnokká érjen. Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében Hlesztakov figurája a már Gogol által is hangsúlyozott gyermeki vágyra épül. („Nem számításból hazudik, maga is elfeledkezik arról, hogy nem mond igazat, és jóformán maga is kész elhinni mindazt, amit összefecseg. Életének ezek a legszebb, legköltőibb pillanatai, szinte ihletett állapotban van" - írja hőséről a szerző, Gogol.) Olyan, mint egy nagyra nőtt gyerek, egy elkényeztetett, éretlen kamasz. Gyermeki módra örül, panaszkodik, durcáskodik, követelőzik, finnyáskodik, megsértődik és meg-szeppen. Védtelen és kiszolgáltatott - magzati pózban kuporodik ágyára, székére, a polgármestertől való félelmében ijedten bújik az ágy mögé. Éltető eleme a játék: kártyázik, szamárfület mutat a polgármester szobrának, majd gyermeki vággyal a polgármesteri széket próbálgatja. Mindent eljátszik, s játékkedve fokozatosan átragad a többiekre is, igazolva Gogolt, aki szerint „Mindnyájan egy kicsit Hlesztakovok vagyunk, ha csak néhány pillanatra is". Naiv és ártatlan, ezért reagál értetlenül és zavartan a történtekre; szinte csak az utolsó pillanatban látja át helyzetét. Ám a hatalmi pozíciót ekkor is csak szerepként - igaz, főszerepként-éli meg és élvezi, mint ahogy korábban szerepként élte meg a csábítót, az amorózót is, bár itt sem ő a kezdeményező fél; ez a „szerelmi" jelenet az előadás egyik legfergetegesebb és leggroteszkebb mozzanata. A másik emlékezetes jelenet Hlesztakov lerészegedése, amelyben Seress Hlesztakov ingatag helyzetét érzékeltető virtuóz, akrobatikus mozgása Bán János alakítását is eszünkbe juttathatja. Figyelemre méltó még Sallós Gábor a Kórházigazgató, Varga Gyula az Iskolaigazgató és Molnár Csaba a Postamester szerepében.

Hegyi Árpád Jutocsa a siker kedvéért komikummal, humorral lazítja fel a művet, ezzel próbálja becsalogatni a közönséget. Ám ez a fajta „menedzselés" nemigen méltó a gogoli gondolathoz.

Gogol: A revizor (Miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál. *Díszlet:* Dávid Attila. *Jelmez:* Zeke Edit. *Dramaturg:* Ungár Juli. *Rendezőasszisztens:* Pöltz Júlia. *Rendező:* Hegyi Árpád Jutocsa.
Szereplők: Seress Zoltán, Matus György, Máhr Ági, Major Melinda, Varga Gyula, Csapó János, Sallós Gábor, Molnár Csaba, Kuna Károly, Kulcsár Imre, Földi László, Somló István, Szegedi Dezső, Máthé Éva, Varga Péter, Molnár Anna, Zsebesi Péter.

SÁNDOR L. ISTVÁN

BRECHT ITT, WEILL OTT

KÉT KOLDUSOPERA-ELŐADÁS

A magyar színikritikában az a szokás, hogy azonos darabok közel egy időben zajló bemutatóiról rendszerint közös írásban számolnak be a recenzensek. Nem összehasonlító elemzések, inkább csak párhuzamos kritikák születnek - hiszen többnyire nincs mit összevetni. Ez a helyzet a *Koldusopera* két újabb előadásával is. Az új színházi és a szegedi bemutatónak semmi köze egymáshoz. Más a szövegkönyv, a fordítás, más hangszerelésben (és felfogásban) hangzanak el a dalok, eltérő a rendezői és a színészi közelítésmód is. Mindezek eredményeként gyökeresen más színpadi világ születik.

Az Új Színházban a drámára, Szegeden az operára került a hangsúly. Novák Eszter sötét tónusú rendezésének középpontjában az ember és a világ természetét szkepszissel figyelő morá-

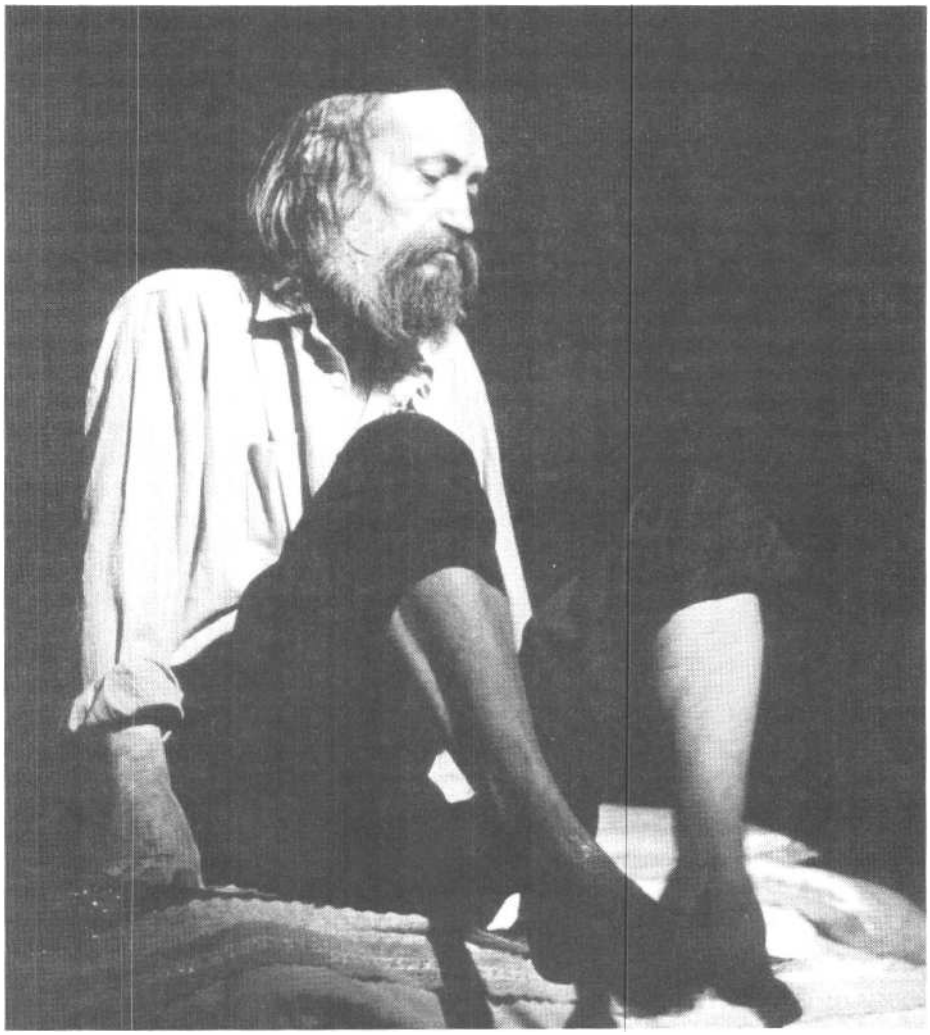
lis kétely áll. Szikora János színes, látványos világot teremt, amelyben minden emberi történés felszínesebbnek és súlytalanabbnak tetszik. Az Új Színház előadásában a songok beállítása a színészekre koncentrál, a kevés mozgással, minimális koreográfiával kísért puritán előadásmód a dalokban rejlő miniatűr emberi drámákat bontja ki. Szegeden különféle látványötletek, táncok, háttérmozgások kísérik az éneklést, így nem a dalok jelentésére, hanem a songokhoz társuló színpadi attrakciókra helyeződik a hangsúly.

Egyetlen dolog kapcsolja össze az előadásokat: olyan rendezők készítették őket, akik másképpen közelítenek a színházhoz, mint ahogy az a hazai színpadokon megszokott. De ez a „másság" is egészen más természetű. Novák Eszter ötletgazdag munkái nem vethetők össze Szikora János látványcentrikus rendezéseivel. Novák mindig a színházról magáról is gondolkodik, amikor a színpadi hatásokat felépíti. Szikora úgy használja a különféle hatáselemeket, hogy érezzük: a színház kifejezőerejével szemben nem élnek benne kételyek. Nováknál még akkor is a színész személyisége álla középpontban, amikor képkompozíciókat alkot, Szikoránál akkor is a képzőművészeti hatás a meghatározó, amikor a figurák hangsúlyosak.

De nem hasonlíthatók össze a legújabb *Koldusoperák* azért sem, mert egészen más körülmények között készültek. A szegedi előadás normális színházmenetben jött létre, az évad soron következő bemutatójaként. Az Új Színház *Koldusoperája* viszont a társulat búcsújaként került színre - bár nem annak készült. Egy nappal azelőtt volt a premierje, hogy a Fővárosi Önkormányzat döntése nyomán Székely Gábor igazgatói székét Márta István foglalta el. Akik azt várták, hogy az előadás összefoglalja azt az értékes, sokirányú művészi munkát, amely az elmúlt három és fél évben az Új Színházban zajlott, azok természetesen csalódtak. Akik arra voltak kíváncsiak, hogy a személyes indulatok színpadi hatássá transzponálhatók-e, azok fontos előadásként gondolhatnak vissza Novák Eszter rendezésére.

„Kinyírtuk a morált is"

A Koldusopera (többnyire) rövid jelenetek laza füzéréből (és a jelenetekbe vagy a közéjük applikált, kommentárjellegű songok sorozatából) áll, melyet a felvonások tematikus keretbe foglalnak. Ezt az epikus szerkezetet az Új Színház szövegváltozata (amely Vas István nehézkesebb, de mélyebb fordításából indul ki) a drámai építkezés felé közelíti (dramaturg: Kárpáti Péter). Zártabb szituációt teremt, megerősíti a darab időbeli határoltságát (az események alig két nap alatt játszódnak. majdnem úgy, mint egy klasszicista drámában), világosabbá teszi a történet ok-okozati összefüggéseit (amelyeket a darabban elfed-nek a jelenetek önálló címei és a példázatszerűséget hangsúlyozó feliratai). (Folyamatot érzékeltetnek azok a rendezői megoldások is, amelyek a filmes áttűnések színpadi megfelelőit teremtik meg.)



Peachum: Holl István** (Új **Szinház)

Jelenetcsere következtében az előadás Penge Mackie (Cserhalmi György) és Polly (Marozsán Erika) éjszakai esküvőjével indul, melyet Peachumék másnap reggeli jelenete követ. Ebben az alkotók összevonták a darab első és harmadik képét: Peachum (Holl István) és Filch (Horváth Virgil) találkozását, illetve azt a jelenetet, amelyben Polly bejelenti szüleinek a házasságát. Ez egyrészt polifonikusabb játékot tesz lehetővé (egyszerre van szó az üzletről és a magánéletről, Peachum fölényeskedik új beosztottjával, és megzavarodik attól, ahogy a lánya viselkedik, Polly perlekedik a szüleivel, de elvégzi a koldusfelszerelések bemutatásának rutinfeladatát is). Ugyanakkor egyértelműbbé válnak a történet motivációi: nem a háttérből indul a történet (a kolduskirály üzleti vállalkozásának bemutatásával), hanem azonnal az előtér legfontosabbb problémája exponálódik (milyen lépéseket tehetnek Peachumék a lányukat elcsábító Penge Mackie ellen). Ez a hangsúlyváltás egy drámai történet ívét rajzolja ki, amely Brecht számára inkább csak apropó volt a gengszterizmussal átitatott amorális világ teljes tablójához.

Az új színházi szövegváltozat érintetlenül hagyja Brecht szarkazmusát, világundorát, annyiban azonban módosítja a képet, hogy az amoralitást nem adottságként, hanem emberi drámák következményeként ábrázolja. Itt senki nem született gengszternek, koldusmaffiózónak, korruptnak, árulónak, hanem azzá lett. A feszültségforrások és drámai ívek megsejtetése azonban nem jelenti egyúttal egy konzervatívabb dramaturgia visszacsempészését a darabba, ugyan-is a színpadra állítók tisztában vannak vele, hogy az érzelmi motivációkat Brecht szikár intellektu-

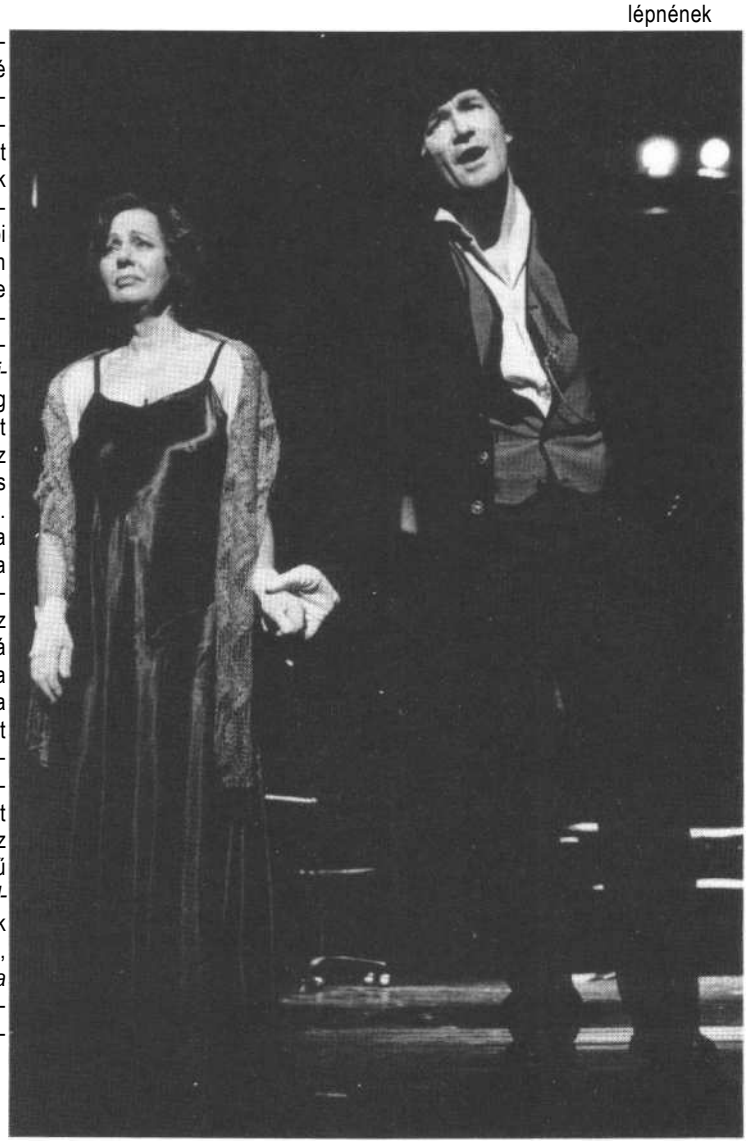
alizmussal helyettesítette. Ahol tehetik, még rá is erősítenek erre a tematikus szerkesztésmódra. Igy követi például Mackie és Polly „érzelmes" duettjét („Szerelmünk vagy tart még, vagy elmúlik") Peachum reggeli korálja („Testvéred áruld el gazul, / A hitvesed add vigan el"), egyértelművé téve, hogy ebben a világban mindenféle emberi kapcsolatban egyetlen elem állandó: az árulás. Ezért olyan magától értetődő, hogy Kocsma Jenny (Csomós Mari) később ugyan többszörösen feladja Mackie-t, ám ettől a kapcsolatuk még nem változik, ugyanaz a szenvedélyes, kegyetlen összetartozás, amely végigkísérte egész életüket. (Ezért szól *a Salamon-dal* szenvedélyt kárhoztató utolsó strófája ebben az előadásban többes szám első személyben.)

A háromfelvonásos *Koldusopera* két részben történő előadása óhatatlanul összezavarja a darab tematikus szerkezetét. Mindhárom felvonás ugyanis egy-egy központi esemény köré szerveződik. Az első a házasság körüli bonyodalmakról szól, a második Mackie letartóztatását (és menekülését) ábrázolja, a harmadik a kivégzés köré rendeződik. A tematikus egységeket erősíti az is, hogy mindhárom felvonás finálével ér véget. Ezt a szerkezetet csak a tartópillérek kicserélésével érdemes megbolygatni. Az Új Színház alkotói erre is gondoltak, amikor a három felvonást két tematikus egységbe rendezték át: az első rész az esküvői jelenettel kezdődik, és a bordélyházi képpel (illetve *a Strici*-balladával) ér véget, az új feleség és a régi társ közötti kontrasztot érzékeltetve. A második rész az Old Bailey börtönben kezdődik, és a kivégzési jelenettel ér véget. Ilyen értelemben az első részben a magánélet eseményei, míg a másodikban a nyilvánosság történései hangsúlyosabbak, az utóbbi rideg üzleti kapcsolatokká redukálja az előbbi viszonyait: a két házasságot éppúgy, mint a rendőrfőnökkel való barátságot vagy a bandatagokkal való kapcsolatot. Ugyanakkor az új színházi változatban három helyett csupán egyetlen finálé található: az *Első koldusfinálét* egyszerű tercettnek halljuk, a *Második koldusfinále*ból egyetlen versszak hangzik el Peachum előadásában, a teljes *Második koldusfinálé a Végkorál* helyébe lép, és ismétlésekkel, valamint szövegváltoztatásokkal megerősítve az egész előadás fináléjává - egyszersmind leghangsúlyosabb részletévé - válik.

Az előadás komor alaphangulatának megteremtésében nagy szerepe van a díszletnek (tervező: Khell Zsolt). A színpadot teljes magasságában robusztus, rideg fémfelületek határolják, amelyek afféle ipari szerelőcsarnokot, másodlagos hasznosítással élettérré tett gyártelepet idéznek. Hátul hatalmas ajtó, amelyen időnként gőz száll be, előtte hosszú, lejtős rámpa, oldalt fémlépcső. Középen kötelek feszülnek, amelyen Peachumék a koldusfelszerelés futószalagszerű termelését végzik. Taszító, belakhatatlan helyszín ez, amely a jövő évezredben játszódó ellenutópiák sötét világát is felidézi. Ebben az egységes, atmoszférateremtő erővel bíró térben a változó világítási effektek és a cserélődő berendezési tárgyak teremtik meg a különféle helyszíneket. Mackie „magánszférájának" színtereire a lefűrészelt lábú csembaló utal, a kuplerájt a bőrkanapé és a fotelok érzékeltetik, a börtönt a színpad elején keletkező mélyedés imitálja, amelybe beleállítják Mackie-t, Lucy (Prókai Annamária) szobáját a guruló székek jelzik.

Nemcsak a tárgyaknak, kellékeknek, hanem a színpadtechnikai gépezetnek is fontos szerepe van a helyszínek megteremtésében. Novák Eszter rendezése erőteljesen hangsúlyozza a színrevitel teátrális jellegét. A kezdőkép sötétjében gyufák gyulladnak az előtérben. Sokáig csak a cigaretták izzó parazsát látni, majd halványan világítani kezd az előtér fölött egy reflektor, amely eleinte csak a magasba szálló füstöt világítja meg. Ebben a derengésben válik láthatóvá a négy alak. Lassan emelkedni kezd a vasfüggöny, a bandatagok elindulnak hátrafelé. Úgy hat ez a megoldás, mintha egy óriási redőnyt felhúzva lépnének be a szerelőcsarnokba. Később, amikor magukra akarják hagyni az új házaspárt, „angolosan távoznak", azaz meg se mozdulnak, de a működésbe lépő forgószínpad elviszi őket a nászágy mellől. A vasfüggöny a jelenet végén ismét leereszkedik, de az ágy ott marad az előtérben, csak most Peachum fekhelyéül szolgál. Igy tűnik át az első jelenet a másodikba. A vasfüggöny később is fontos szerepet játszik: ajtaján zörgetve riasztja Polly Mackie-t, a térdig felhúzott vasfüggöny alatt átlesve mondja el Tigris Brown (Szilágyi Tibor), hogy lelkiismeret-furdalás gyötri a barátja letartóztatása miatt. A ajtó küszöbén állva énekli el Mackie a *Ballada a kellemes életről* című songot, miközben a vasfüggöny emelkedik, süllyed. Ilyen egy rablóvezér élete: „egyszer lent, másszor fent." Kiemelt szerepük van az előadásban a ponthúzóknak is: afféle színházi deus ex machinaként Polly az esküvőjére a zsinórpadlásról ereszkedik alá. Ezt a megoldást idézi vissza az a jelenet, amikor Mackie megszökik a börtönből: egyszerűen csak belekapaszkodik a rabláncát jelző kötélbe, s az a magasba emeli őt. A királyi kegyelem után ugyanezen a kötélen ereszkedik vissza a főszereplő a többiek közé a finálé-hoz. Ezen lengve, forogva énekli az első strófát, miközben fölötte

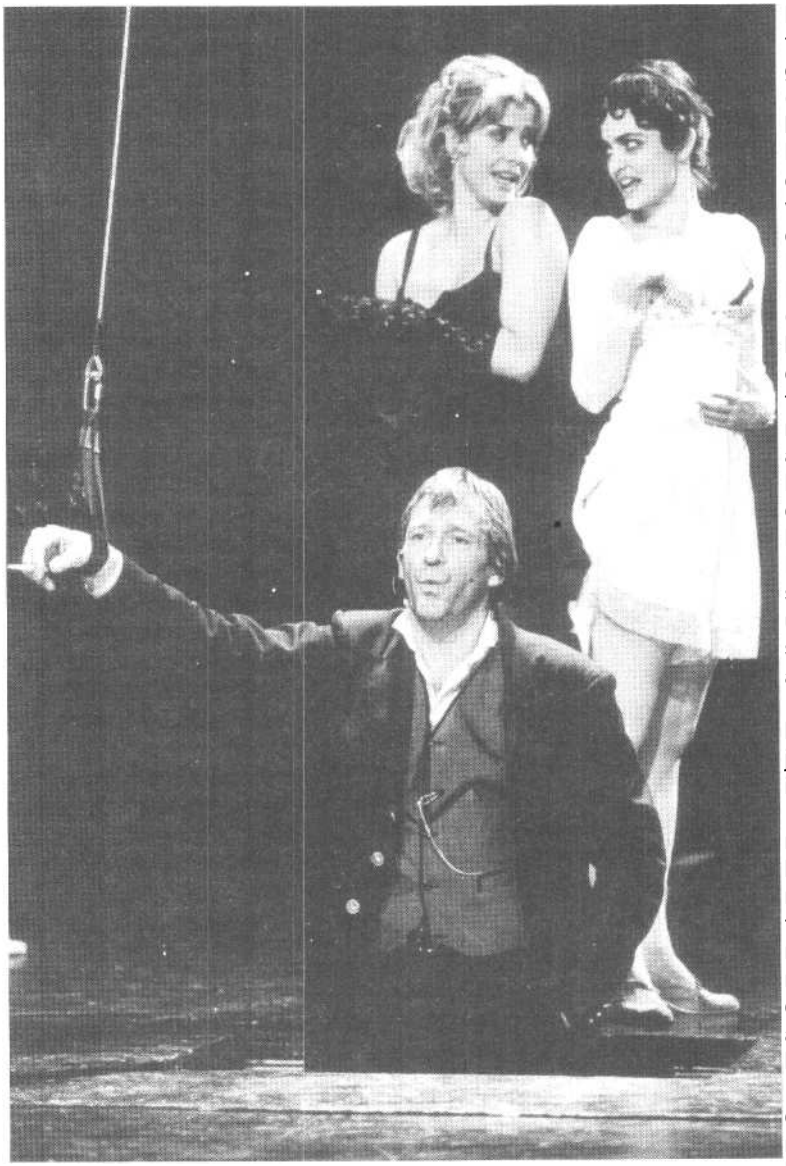
Csomós Mari (Kocsma Jenny) és Cserhalmi György (Penge Mackie)



a tömeges kivégzés akasztottjait jelképező bábok himbálóznak.

Novák Eszter rendezése most is tartózkodik a helyzetek reális meghatározásától, kidolgozásától, ezúttal is par excellence színházi ötletek köré rendezi a szituációkat. Most azonban visszafogottabb, kevésbé él szélsőséges hatáselemekkel, mint korábbi munkáiban. Nem záporoznak, nem tartanak sokfelé az ötletek, kevesebb a szabad asszociációból születő megoldás, a rendező most nem játszik el a színpadon elhangzó szavak jelentésével. Bár a jeleneteket szervező teátrális ötletek önálló értékűek, mégis az az érzésem, hogy a rendezés valamiféle hangulati egység megteremtésére és megtartására törekszik. Egy borzasztó világ nyugtalanító színárnyalatai kerülnek egymás mellé.

Az esküvői jelenetben például nem véletlenül nincsenek harsány poénok, oldott ötletek. Rosszkedvű játszmák zajlanak, amelyekben vadidegenek méregetik egymást. Mackie mogorván ténfereg, beleköt mindenbe és mindenkibe, aki az útjába kerül. Csak az ordenárén vihorászó Pollyval bánik óvatosan - és szemmel láthatóan ki-mérten. A bandatagokat folyton leckézteti, de nem indulatból, inkább úgy, ahogy egy nyugdíj előtt álló iskolaigazgató fenyíti meg a menthetetlenül ostoba diákokat. A banda-tagok tartanak ugyan a főnöküktől, de láthatóan nem tartják tekintélynek, különben nem engednének meg maguknak annyi ostoba poént vele szemben. (Nem véletlen, hogy az első adandó alkalommal el is árulják őt: eszükben sincs áttörni a kordonon, és leperkálni a Mackie megmentéséhez szükséges ezer fontot. Csak azt teszik, amit a főnök is tervezett ellenük: használja őket, majd a törvény kezére adva megszabadul tőlük.) Peachuméknél viszont zűrzavar uralkodik. Miközben a háttérben folyik a koldusipari termelés, az előtérben viharos családi jelenetek zajlanak. Peachumné (Takács Katalin) éppoly közönségesen kárál, mint a lánya. Aztán váratlanul „divatbemutató" következik a nyomorúság ötféle alaptípusáról, ahol Polly a műsorvezető. Aztán Peachum verni kezd az egyik koldust a „szar karcsonkkal".



Cserhalmi György, Prókai Annamária (Lucy) és Marozsán Erika (Polly) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Később Polly és Lucy (Prókai Annamária) véletlenül egyszerre látogatja meg Mackie-t a börtönben. Veszekedésük közben egymást utánozva különféle balettpózokba vágják magukat: mozdulataikkal bizonygatják, érnek annyit, mint a másik. Aztán a két nő vetélkedése fizikai küzdelembe csap át: kotkodácsolni kezdenek, és egymásnak esnek, mintha tyúkok viaskodnának a baromfiudvarban. Egy későbbi jelenetben kibékülnek, és mindketten kitörő örömmel fogadják Peachumnét, aki a gyászruhát hozza. Most már nem is a férfi a fontos, akit mindketten elveszítenek, hanem az alkalom, amikor „jól nézhetnek ki". Mackie kivégzése előtt hirtelen áramszünet támad, csak gyertyák világítanak a sötétben (ironikusan visszaidézve a lakodalmi jelenet gyertyafényét), később az apósa keresi fel az elítéltet, és végrendeletet írat alá vele. (Ez a betoldott jelenet egyértelművé teszi, hogy Peachum örökölné meg Penge Mackie „üzleti vállalkozásait".) Gyöngéden fájdalmas Mackie búcsúzása Kocsma Jennytől (az elítélt az utolsó kívánságaként föltálalt spárgából is megkínálja nőt, aztán összeölelkeznek, mint akik nem tudják elképzelni, hogy elveszíthetik egymást). Később egy hegedűs kíséri Mackie búcsúdalát, s Mackie a végén hanyagul pénzt szór a zenész markába-inkább úgy, mint egy cigányozó dzsentri, s nem úgy, minta siralomházban a kivégzésre váró elítélt.

Mindebből talán az is kiderül, hogy az új színházi *Koldus-opera* jeleneteinek többségét valamiféle ironikus játékosság lengi át. Ezzel szemben a songok nagy része drámai jelenlét-tel hitelesített személyes megnyilatkozás. Novák Eszter új értelmet ad a brechti elidegenítésnek azzal, hogy a legtöbb dalt nem a szituációhoz köti, hanem önálló egységekként értelmezi, amelyek a jelenetek közben hangoznak el. Így személyesebbnek, őszintébbnek hatnak. Ezáltal a rendező egyazon előadásban képes megmutatni a Szereplők (jelenetekben megnyilatkozó) amorális létét, alakoskodó, önáltató szerepjátékait s (a songokban megfogalmazódó) önironikus emlerismeretét, tragikus világlátását. Ezek a figurák tehát tudva teszik mindazt, ami a személyes romláshoz, az általános zülléshez vezet. (Brechtet többek között azért különlegesen nehéz ma játszani, mert az amoralitást egyértelműen morális nézőpontból ábrázolja.)

Ez a kettősség különleges feladatokat ró az előadás szereplőire: a figurák személyes tulajdonságaikból fakadó emberi lehetőségeit is érzékeltethetik, s azt is, hogy ezeket miképp torzítja el az a szerep, amelyet a lehetséges magatartás-módok közül magukra vállalnak. Cserhalmi György Mackie alakítása egyaránt megmutatja a figura erejét és esendőségét. Fád úriemberként, kiégett sármőrként áll előttünk a rablóvezér. Két-

ségtelenül jelentős személyiség, aki mintha megcsömörlött volna mindattól, amire az életét építette. (Cserhalmi alakításának reális értékelését nemcsak a *Koldusopera* főszereplőjéhez tapadó sztereotípiák nehezítik, hanem a nyolcvanas évek színpadi és filmfőszerepei nyomán Cserhalmiról kialakult kép is. Sokszor ezt az energikus-enervált hőstípust kérik rajta számon akkor is, amikor egészen más eszközökkel dolgozik. Az új színházi *Don* Juanban vagy *Iva*novban például sokkal visszafogottabb, finom árnyalatokban megnyilatkozó, némileg befelé élő alakokat formált meg. Ennek a szerepfelfogásnak a folytatását érzem a Koldusoperában is.) Holl István Peachumje viszont színes, energikus figura. Kíméletlen üzletember, lányáért aggódó apa, a korrupció ellen fizetett besúgókkal szembe-szálló aktivista, és egy mindenféle lehetőséget a saját javára fordító ügyeskedő. Többnyire alakoskodik, amikor őszintének tűnik, máskor meg komolyan mondja azt, ami évődésnek, ironizálásnak, képmutatásnak tetszik. Kétségtelenül ő az előadás motorja (s azt is konstatálnunk kell, hogy Holl az Új Színházban az egyik legjelentősebb magyar színésszé érett). Marozsán Erika Pollyja közönséges modorú bakfisből apjához hasonlóan kíméletlen üzletemberré válik. Közben a női szerepeket is végigpróbálgatja a boldog arától kezdve a féltékeny feleségen át egészen a fájdalmas özvegyasszonyig, ám pózait váltogatva mindig szem előtt tartja, hogy legfontosabb az önérvényesítés. (Marozsán Erikának a *Vérnász* epizódszerepe mellett kétségtelenül ez a legjobb alakítása. Most mintha fölszabadultabban bánna a hangjával, szélesebb skálán játszik, állandó kiismerhetetlenség vegyül a gesztusaiba.) Csomós Mari tragikus sugárzással tölti meg Kocsma Jenny alakját, Takács Katalin eltartott gesztusokkal, ordenáré megszólalásokkal ábrázolja Peachumnét, Prókai Annamária harsány komikai felhangokkal alakítja Lucyt. Egységes szerepfelfogásokat, de sokféle színészi eszközt látunk az új színházi Koldusoperában. Mégsem zilálódik szét az előadás. Egyrészt talán azért, mert a Novák Eszter által (most visszafogottan) használt eklektikus színházi nyelv ezt inkább lehetővé teszi, mint egy zárt stíluseszményre törekvő koncepció. Másrészt egységet teremt benne a színészi játék ereje (ami Novák legtöbb előadásában magával ragadó). Ez valószínűleg abból adódik, hogy a rendezőnő egyértelműen színészei habitusából, modorából, adottságaiból indul ki, s ezek optimális kibontására törekszik.

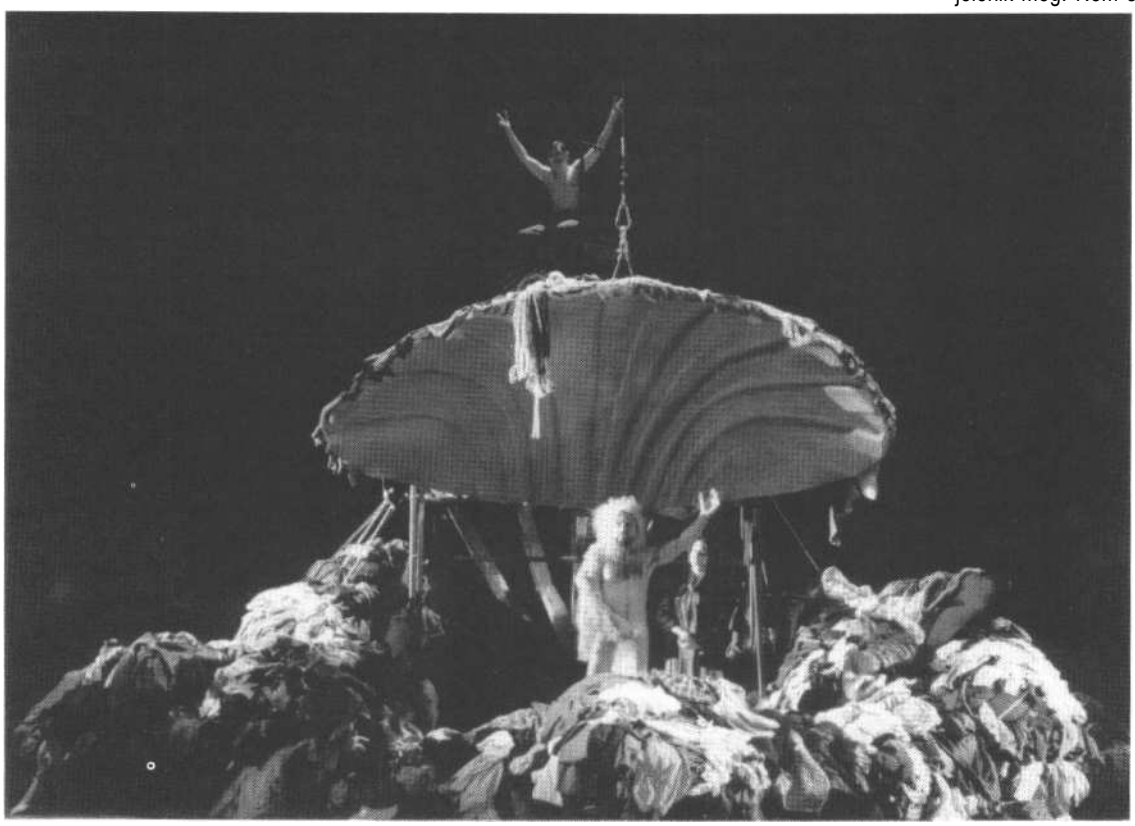
Ezáltal lehet összefoglaló érvényű és megrázó erejű a finálé keserű gesztusa is. Minden fontos szereplő színre lép, s legvégül a középen kuporgó fiatalok *a capella* ismétlik el a záróstrófát: „A szabadság úgy lett totális, / hogy kinyírtuk végül a morált is." Azoktól halljuk ezt, akik csak kommentálói, de nem szereplői a Koldusoperának. Rájuk még nem sugárzik egyik szerepből sem a kikerülhetetlen amoralitás. Félig-meddig kívülállók, de már érintettek. Ezért övék az utolsó szó joga. Ez az a pillanat, amikor valóságértelmezéssé áll össze a sokféle látható ötlet és a dalokból felderengő számtalan láthatatlan történet. Ez az a helyzet, amikor személyes indulattá fogalmazódik mindaz, ami a színpadon (és mostanában a világban) történt.

„A bornírtság mozaikja"

Szegeden nem „forgatták fel" *a Koldusopera* szövegkönyvét, ráadásul itt Blum Tamás jól mondható, énekelhető fordítását vették elő. A jelenetek a megszokott sorrendben követik egymást, még a három finálé is elhangzik (sőt a Kikiáltó be is jelenti őket), pedig az előadást két részben adják, s szünetet sem az első vagy a második Koldusfinálénál tartanak. Megmaradnak tehát az előadásban a darab szerkezeti elemei, de a megváltozott építkezés következtében funkciótlan hatáselemmé egyszerűsödnek. Az első rész a második felvonás első jelenetével, Bicska Maxi (Quintus Konrád) és Polly (Bacsa Ildikó) búcsújával fejeződik be, de nem ér véget elégikus hangulatú dalukkal. Miközben tovább szól a zene, a középen feszülő mozivásznon havas táj jelenik meg. Nem sokkal később korcsolyapálya tárul fel a filmvetítés mögött: Polly és Maxi átszellemülten siklanak, egymásba kapaszkodva keringenek (gör)korcsolyáikon. Mi is ez a zárójelenet? Emlék-vagy vágykép? Netán a valóság? Egy utolsó kürre visszalopózott a rablóvezér? Vagy a kényszerű búcsú a könnyes nosztalgiát csalta elő mindkettőjükből? Vagy csupán a hatás kedvéért lett ebből az alkalmi ötletből zárókép?

A szegedi *Koldusoperá*val ez a legfőbb gondom: mintha a hatáskeltés szándéka minduntalan a gondolat (pontosabban a valóságélmény, a társadalomkritika) elé tolakodna. Pedig rengeteg nagyszerű öt-lettel, sokértelmű megoldással él Szikora János

Mira János díszlete a szegedi előadáshoz



Rácz Tibor (Peacock), Bacsa Ildikó (Polly) és Vajda Júlia (Peacockné) a szegedi előadásban (Veréb Simon felvételei)

rendezése. De mindegyik önálló értékűnek bizonyul, s nem egy átfogó valóságértelmezés elemeként funkcionál. Itt vannak például a filmvetítések: többnyire a *Privát* Magyarországból kölcsönzött harmincas évekbeli amatőr filmek. Valóban azzal a lehetőséggel kecsegtetnek, amelyre a műsorfüzetben Bódy Gábor utal: „A családi élet apró nüanszaiból a polgári lét öntudatlanságának, megrendítően »ártatlan« bornírtságának mozaikja áll össze." Ez a mondat akár az előadás mottója, vezérelve is lehetne. A filmrészletek azonban kevés érdekességet kínálnak, többször ismétlődnek, és többnyire tematikus megfelelések szerint keretezik a darab jeleneteit. Igy a színházba illesztett mozi egyre inkább illusztratív jellegűvé válik.

Sokat ígér az is, ahogy a látványvilág megteremtéséhez Szikora a színpadot használja. Eleinte nem a teljes teret játszatja be, hanem a rafinál-tan mozgatott függönyök, vásznak segítségével valamilyen - mozivászonhoz hasonló - képkivágásban feltárt térrészletet. (Még inkább az „élő mozi" benyomását kelti, hogy a jelenetindításoknál gyakran tüllfüggönyön keresztül látjuk az eseményeket.) A díszlet (tervező Mira János) eleinte ilyen apró, mozaikszerű térrészletekből építkezik. Néha, ha kettős képkivágásban nyílik meg a színpad, párhuzamos események is zajlanak. (Így jelenik meg Peacock - Rácz Tibor - díszes ágya a bal oldalon, miközben a jobb oldali iskolapadokban Peacockné [Vajda Júlia] irányításával hamarosan kezdődik a reggeli korált ellenpontozó keresztény szellemű utódnevelés.) Máskor gyors helyszínváltásokat tesz lehetővé ez a megoldás. Az első rész virtuóz „montázstechnikája" a második felvonásban egységesebb látványvilágba szerveződik: a színpad különféle pontjain színes rongyhalmot látunk, eltérő nézetekből megmutatva. (Peacock koldusruhatárára asszociálunk róla.) A ruhahalom egyre nő, egyre inkább központi helyzetbe kerül, hogy az előadás fináléjában egyértelműen uralja a képet. Olyan, akárcsak egy ég felé magasodó szemétdomb. Nem sokkal korábban, az éjszakában zseblámpákkal világítva a koldusok turkáltak itt, hogy a koronázáshoz megfelelő öltözéket találjanak maguknak. Erre a ruhahegyre kúszik fel a félmeztelenre vetkőztetett Bicska Maxi a kivégzéséhez. A színes szemétdomb tetején mondja el a világ elleni vádbeszédét. De váratlanul megmozdul a ruhahegy, alóla egy óriási kagyló kerül elő, melynek felnyíló héja alatt fehér parókás operaénekes áll, aki a virágszirmokat szóró nőalakok között áriában hirdet kegyelmet Maxi számára. Kétségtelenül hatásos zárlat ez az operafinálé, de vajon feloldja-e a darab talányait? Nem siklik-e át a befejezésben az előadás ismét egy másik műfajba, mint ahogy azt már sokszor megtette? (A vásári színjáték, a cirkusz, a revü, a musical és az opera formai megoldásai egyaránt helyet kapnak a produkcióban. Az eklekticizmussal önmagában nincs baj. Azt érzem problémának, hogy az előadás inkább csak használja a megidézett formák hatáselemeit, de szellemiségüket, világképüket nem idézi meg. Pedig a polgári bornírtságnak és önáltatásnak ezek éppoly fontos és éppannyira reflektálatlan tömegművészeti műfajai, mint a film.)

Szikora rendezése számtalan sokértelmű ötlettel él, amelyek szellemi izgalmat is ígérnek a nézőknek. Motivikus kibontásuk többnyire pontos, mégis valahogy elvarratlannak, meghatározatlannak érzem őket. Nem tudom például, hogy miért fontos, hogy az eseményeket időnként két bőrnadrágos, fekete angyalszárnyú, démonikus figura figyeli. Talán a romlás angyalait, a gonoszság erőit jelképezik? A darabban ábrázolt emberi bűnök mitikus meghosszabbítását jeleznék? Vagy csak a képek szélére festett emblémákat kell látnunk bennük, „akik" a vizuális kompozícióban nem jutnak allegorikus jelentéshez?

Szikora soha nem hagyja magukra a songokat, mindig valamilyen koreográfiai ötlettel vagy látványos akcióval erősíti meg őket. Ez azonban némileg el is tereli a figyelmet a songokban rejlő drámai erőről. Polly például egy asztal tetejére mászva, a bandatagokkal incselkedve, egy szál kombinéban adja elő *Kalóz Jenny dalát* (miközben Bicska Maxi békésen várakozik az előtérben, engedelmesen a kezében tartva felesége felsőruházatát.) *A Salamon-dalt* Kocsma Jenny (Fekete Gizi) kislányok karának tanítja be; a kar néhány versszak után átvált szolmizálásba, kézjelekkel is mutogatva a hangokat. Aztán elhallgat a zene, maradnak a szolmizációs mozdulatok. (A koldusszertár melletti iskola diákja jutnak eszünkbe, később a *Striciballada* alatt is leánykák szteppelnek át a színpadon.)

Az előadás legnagyobb problémája az, hogy a színészi alakítások nem elég hatásosak benne, és így a jelenetek híján vannak mindenféle drámaiságnak, feszültségnek. A figurák egy-két alapgesztussal leírhatók, a szituációk még alapszinten sem bomlanak ki, nem jelennek meg a viszonyok, feszültségek. Mindez nem a társulat gyengeségével, a színészek tehetségtelenségével magyarázható, inkább az előadás koncepciójával: a próza önként adja át a terepet a zenének és a látványnak.

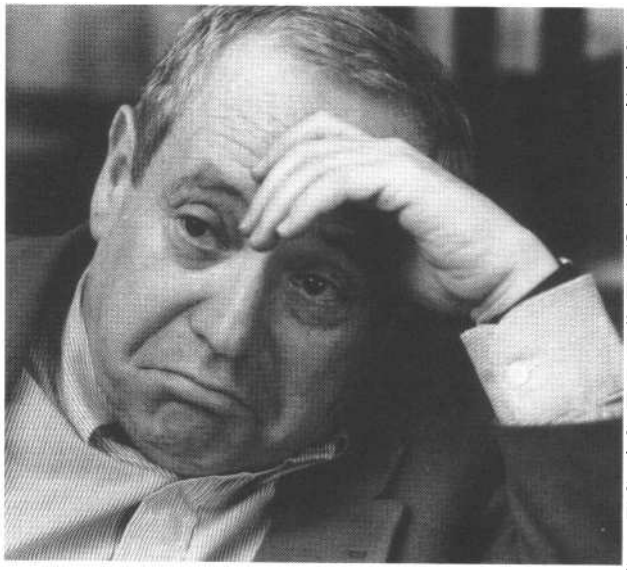
Bertolt Brecht-Kurt Weill: Koldusopera (Új Színház)
Fordította: Vas István. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Zeke Edit. *Dramaturg:* Kárpáti Péter. *Zenei vezető:* Rossa László. *Rendező:* Novák Eszter.
Szereplők: Cserhalmi György, Holl István, Marozsán Erika, Takács Katalin, Csomós Mari, Szilágyi Tibor, Prókai Annamária, Fazekas István, Kisfalussy Bálint, Schneider Zoltán, Kis-Várday Gyula, Magyar Attila, Köves Ernő, Horváth Virgil, Kisfalvi Krisztina, Tallián Marianne f. h.

Kurt Weill-Bertolt Brecht: Koldusopera (Szegedi Nemzeti Színház)
Fordította: Blum Tamás. *Vezényel:* Pál Tamás, Koczka Ferenc. *Díszlettervező:* Mira János m.v. *Jelmeztervező:* Papp János m. *v. Koreográfus:* Csabai Attila. *Rendező:* Szikora János.
Szereplők: Quintus Konrád, Rácz Tibor, Vajda Júlia, Bacsa Ildikó, Szerémi Zoltán, Keszei Borbála, Fekete Gizi, Kancsár József, Mészáros Tamás, Borovics Tamás, Harsányi Attila, Mátyássy Szabolcs, Janik László, Gömöri Krisztián, Galkó Bence, Réti Attila. Jakab Tamás, Farkas Andrea, Czeglédi Eszter, Balogh Cecília.

RÓNA KATALIN

KAROSSZÉK A MAGASBAN

BESZÉLGETÉS LÉNER PÉTERREL



Talán tíz esztendeje is megvan annak, hogy egy beszélgetésünk során Léner Péter ezt mondta: „tulajdonképpen azt szeretném, ha írnának rólam, ha megtudnám, milyen is az a kép, amely kialakult személyemről. Nem csak egy adott időszakban, egy rendezés, egy bemutató kapcsán, az általános képet lenne jó megismerni." Akkor valami olyasmit feleltem, biztosan sor kerül erre is. S igazából az azóta megjelent írásokat lapozgatva úgy látom, még mindig nem teljesült ez az óhaja. Pedig mostanában már röviden meg lehetne fogalmazni a képet: Léner Péter, az igazgató. Nem a szónak a kinevezésszerű értelmében, hiszen Léner igazgató volt Nyíregyházán, s direktorként tevékenykedik nyolcadik esztendeje a József Attila Színházban. Hanem abban az értelemben, hogy valaki szenvedélyesen szereti azt, amit csinál, ragaszkodik ahhoz, amiről úgy gondolja, neki való.

– Ez valóban így van. *Szeretek* színigazgató lenni. Es biztos vagyok benne, hogy az igazgatósághoz bátorság kell. Merni kell csinálni. Megcsinálni azt, amit az ember elgondolt, amit akar. Esetleg sokak ellenében, nagyon következetesen. Van erről egy szomorú történetem. Sokszor elmondtam már, hogy én Marton Endre tanítványának éreztem magam, és tudtam: Marton arra szemeit ki, hogy ha letelik a kétéves kötelező vidéki gyakorlat, odavigyen a Nemzetibe. Életem nagy csalódása volt, hogy nagyon sokáig úgy éreztem, nekem nemzeti színházi rendezőnek kellett volna lennem. Minden erre mutatott, erre készültem főiskolásként, meg még utána is két éven át Miskolcon.

– *Azután, ha a színházi pálya időszámításában csak pillanatokra is, de egy évadra eljött ennek is az ideje...*

– Valóban, egyetlen szezonra, de azután jött az igazgatóváltás, és én sem maradhattam tovább; Both Béla úgy gondolta, nincs helyem a Nemzetiben. De nem is erről akarok beszélni. Esztendők teltek el, Marton Endre a Nemzeti igazgatója lett, én közben megjártam a Tháliát, de a lelkem még mindig odahúzott volna. Soha többé nem kerültem vissza. Azután az ő igazgatósága is véget ért. Találkoztunk a New York kávéházban. Egy megtört, sápadtszürke ember érkezett. Es akkor hirtelen megértettem valamit, azt, hogy mi is az igazi baj: ha megtette volna mindazt, amiről tudta, hogy meg kellene tennie a Nemzeti Színházban, akkor sem maradt volna igazgató, most így sem az...

Én nem akarom, hogyha majd nem leszek a József Attila Színház igazgatója, bárki is szánakozva azt mondja, hogy te lehettél volna a legjobb, ha... Nem, én a magam belátása szerint döntök, és van bennem elszántság és kitartás. Hogy majd úgy lehessen találkozni velem is, mint Nádasdy Kálmánnal, akiből nyugalom, belső béke sugárzott: ő megtett mindent... Most már kizárólag magamnak akarok megfelelni. Ha észreveszik az igyekezetet jó, de ha nem, akkor is tudom, mit miért csinálok.

- *Akkor most mégiscsak megkérdezem: hogyan működik, milyen is ez az igazgatóság?*

- *É*l bennem egy különös kép magamról: úgy gondolom, hogy van valahol a magasban egy nagy karosszék, és én abban ülök és dolgozom. S miközben a nap huszonnégy órájában a színházzal, a színházért élek, valóban nincs egyetlen pillanatom sem, amely ne a színházzal lenne átitatva, ne kötődne a színházhoz. Azt hiszem, napi két óra elegendő az igazgatói feladatok ellátására, és ebből a valóságos, a szó klasszikus értelmében vett munka legföljebb húsz-huszonöt perc. Hogy mit értek ezen? A színházi ember sohasem szakad el a színházától. Akkor sem, ha sétál, vagy nyaral, utazik. Akkor sem, ha hazamegy, és úgymond, hallani sem akar színházról. Azt nem lehet. Bár-mit látok, bármit hallok, bárhogyan felelek egy kérdésre, abban benne van a színház. Minden percben, minden mozzanatban. Figyelem a társulat tagjait, a közeget, amelyben élünk, s állandóan keresem a színház és a környezet kapcsolatát. Tudnom kell, ki mit csinál, mire, miként reagál, s annak milyen hatása van a művészi munkára. De el kell tudni választani a lényegest a lényegtelentől. Azt hiszem, azért tudok igazgató lenni, mert tudom, mi fontos és mi nem. S akkor a tényleges „igazgatói munkára" valóban elég az a húsz-huszonöt perc, ami alatt arról döntök, amit csak az igazgató határozhat el.

- *Például?*

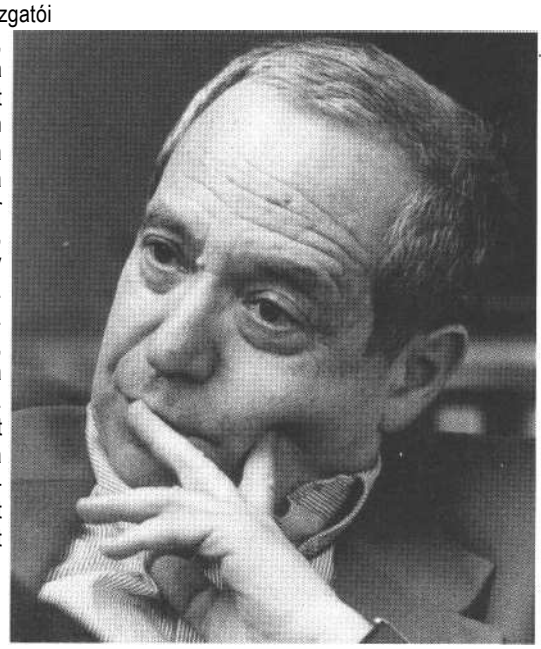
– Egy nagyon egyszerű, hétköznapi s látszólag nem is nagyszabású dolog: elromlott a forgó, a *Vircsaft* előadása pedig anélkül nem működik. A döntés, amelyet csak az igazgató hozhat: arra az időre le kell venni a darabot a műsorról, s majd ha elkészül a berendezés, lehet újra játszani.

– *A színház működtetésének kérdése nem olyanfajta probléma, amelyet par excellence művészeti igazgatói gondként szoktunk számon tartani.*

– Látszólag. De higgye el, mégiscsak az. Sohasem az az igazi kérdés, hogy melyik legyen az az öt darab, amelyet a következő évadban játszani fogunk. Persze hogy ez is nagyon fontos, de ha most leülünk, törjük egy kicsit a fejünket, kapásból fölsorolhatjuk bármelyik színház lehetséges műsortervét. A feladat nem ez, hanem az, hogy az ember megtalálja a legihletettebb pillanatot, amikor megérzi, hogy éppen azokkal a színészekkel éppen akkor mit kell eljátszani. És ez bizonyos szempontból mára működés kérdése.

– *Mit várt, mire számított, amikor átvette a József Attila Színházat?*

– Kétféle válasz van, s mind a kettő szakmai megközelítésű. Az egyik a működés oldaláról szemléli a kérdést. Valamikor a budapesti színházak üzemeltetése szervezett volt. Igy emlékeztem a tháliabeli tíz évre. Azután dolgoztam Szegeden, Debrecenben, végül igazgatóként Nyíregyházán, s amikor tizenkét esztendő után visszatértem, azt láttam, hogy itt semmi sem működik. Egy dezorganizált, demoralizált, háttér nélküli színházi közegbe érkeztem, amely nemhogy biztonságot nem adott, de úgy éreztem,



veszélyben van minden. Fölfoghatatlan volt. Különös, de az ember csak azt veszi észre, ami nem működik. Amíg rendben mennek a dolgok, az egészet természetesnek véli. A József Attilában is időbe telt, mire megszerveztem a működést, pedig utálok mindenbe beleszólni.

– *És a másik megközelítés?*

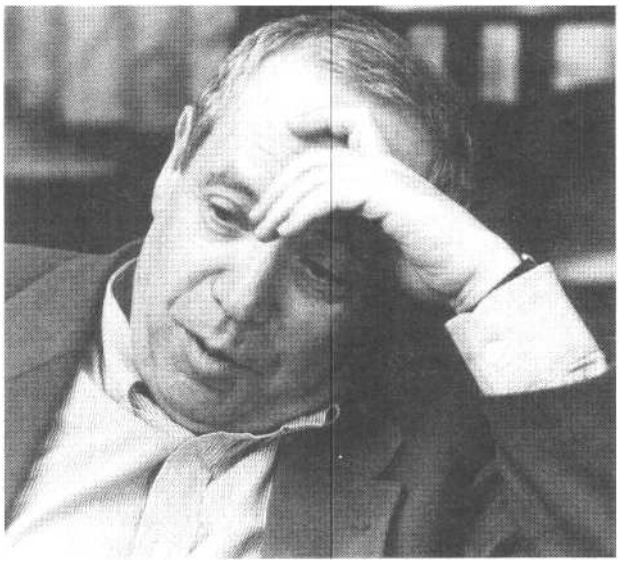
- Az mára József Attila Színház hagyományaival függ össze. Nyíregyházán sok minden együtt volt. Nagyon szerencsés csillagzat alatt született az a társulat, amelyből *akkor és ott* létre tudtuk hozni *azt a* színházat. Azután három budapesti színház is megkeresett. Es én kiválasztottam azt, amelyikről úgy gondoltam, meg tudok felelni neki, hogy akár hosszabb ideig is meg tudom tartani. Amikor úgy döntöttem, hogy a József Attila Színház igazgatói posztját pályázom meg, azt is tudtam, hogy az értelmiség egyik fele elfordul majd tőlem. Biztos voltam benne, hogy a szakmai közvéleménynek is lesz egy olyan része, amelyik nem nézi majd jó szemmel a választásomat, érthetetlennek tartja, hogy nyíregyházi munkásságom után olyanfajta színházat vállalok el, minta József Attila...

– *Milyenfajta?*

- A József Attila helyzeténél és helyénél, közönségénél fogva hasonlóan „mindenes", akár egy fővároson kívüli színház...

– *De hovatovább a legtöbb budapesti nagyszínház úgy viselkedik, mintha valamiféle „mindenes" színház volna, amelyiknek ki kell elégítenie a szórakoztató, a zenés és persze mellesleg a prózai igényeket is. Ebben ma már nincs sok különbség a József Attila és történetesen vala-melyik körúti színház között.*

– Nem csak erről volt szó: tudomásul kellett vennem, hogy ennek a színháznak múltja van, jelene, és persze kell hogy legyen jövője is. A múltját éppúgy nem lehet és nem is kell meg nem történtté tenni, amiként az is tény, hogy abban a pillanatban is, amikor átvettem, működött a maga módján, s a jövőjét is csak mindennek figyelembe-vételével lehet tervezni. Soha nem voltam és nem vagyok ma sem híve annak, hogy a közönséget „le kell cserélni". A József Attila Színháznak is meg kellett tartania a maga. közönségét, ki kellett és ki kell elégítenie a meglévő és a potenciális igényeket, és közben persze gesz-tusokat lehetett és lehet tenni új rétegek felé is. Tehát amikor azt mondom: tudtam, hogy lesznek olyanok, akik fintorogva fogadják döntésemet, netán teljesen elfordulnak tőlem, egész egy-szerűen arra gondoltam, hogy ezt is tudomásul kell vennem, s meg kell próbálnom következetesen végigvinni, amit elképzeltem. Volt már ilyen a színháztörténetben. Emlékezzünk csak rá, mekkora visszhangja volt Kolozsvárott Ditrói Mór Nemzeti Színházának. Azután mégis oda-hagyta, és Budapestre, a Vígszínházba szerződött. A sajtó elfordult tőle, mondván, hogy aki Shakespeare-ciklusokkal tette ismertté a nevét és a művészetét, most miért játszik francia bulvárdarabokat. Hogy miért? Mert tudta, hogy hová került.



– *Es amikor Léner Péter először belépett a József Attila Színházba, tudta, hogy hová került?*

– Akkor azt hittem, hogy tudom, de azután nagyon gyorsan rá kellett jönnöm, hogy ez nem így van. Mindjárt az első találkozáskor. Nyíregyházán mindig nagyon fölkészülten mentem az évadnyitó és -záró társulati ülések-re. Jó ideig foglalkoztam azzal, amit ott aztán elmondtam az elmúlt évadról, az új évadról, az értékekről és a hibákról, az egész intézmény társadalmi beágyazottságáról. Szinte esszéisztikus dolgozatokat írtam, nagyon pontosan, nagyon részletesen, és úgy gondolom, kellő mélységben. A társulati ülésen pedig elővettem a papírt, és fölolvastam a mondandómat. Nyíregyházán mindig nagy figyelemmel és érdeklődéssel hallgattak. Az ilyesmit érzi az ember. Igy indultam a József Attila Színház első évadnyitó társulati ülésére is. Elővettem a papírt, elkezdtem olvasni, és akkor éreztem, mosolyognak, összesúgnak, hogy mit képzelek, mit akarok, mi ez a „vidéki" módszer, nem iskolásdi ez..., szóval nem volt sikerem.

– *De a színész itt is színész, érzékeny, irányít-ható, sőt sokszor irányításra váró ember.*

– A színház működésében mindenkinek vállalt feladata van. Jean Vilar azt mondta, csak akkor tudja rendezni a színészeit, ha szeretni tudja őket. Azután hozzátette: könnyű a színészeket általában szeretni, és nehéz, de kikerülhetetlen azokat, akikkel éppen együtt dolgozik. Úgy gondolom, valahogy így vagyunk ezzel mindannyian, de azért ezt a színházi eszményt érdemes követni.

– *Visszatérve arra, amit az előbb mondott: a társulat megmosolyogta, erre maga nyilván zsebe legmélyébe dugta az elemzést, de a programot mégiscsak él kellett mondani, meg kellett csinálni. Ha úgy tetszik, mégiscsak rá kellett kényszerítenie akaratát a színházra, a színészekre és a közönségre is.*

– Hát persze, de rá kellett jönnöm, hol vagyok, meg kellett értenem, mi az, amit megcsinálhatok, és mi az, amit nem. Könnyű úgy színházat vezet-ni, ha az ember belenő valamibe, ha ott nevelkedik, ha köze van ahhoz, ami az ő érkezése előtt történt. Ha történetesen a Tháliába kerülök, annak belülről ismertem volna a hagyományait, tudtam volna, miként kezdődött az élete, hogyan alakult a sorsa. Az egy folyamat lett volna, az együttélés valamilyen formája. A József Attilához annyi közöm volt hogy valamikor egyszer Fodor Imre hívott rendezőnek. Most már tudom, lehet kívülről „érteni" egy színházat, lehet azt hinni, hogy az ember érti, de belülről egészen másként fest a dolog. Ahhoz, hogy az ember azonosulni tudjon valamivel, hogy igazán értelme legyen annak, amit csinál, mélységében kell ismernie. Ez pedig csak együtt élve lehetséges. A színház

titokzatos, rejtélyes valami, nem mutatja meg, nem adja ki könnyen magát. Titkai nem fejthetők meg első pillantásra. Eltartott egy ideig, amíg tényleg rájöttem, hogy hol vagyok, és megértettem, hogy itt mindent elölről kell kezdeni. Csak egy példa: ott volta *Mesék az írógépről* előadása. Biztos voltam benne, hogy meghódítja a közönséget, hogy átütő siker lesz. Tévedtem. A régi nézőknek nem tetszett, nem értették különös humorát, groteszk fintorát, nem érintette meg őket a lírája, az újakat pedig még nem találta meg. Úgy a harmadik évad táján, *az Olympia, az Illatszertár* bemutatásának idején kezdtem érezni, hogy kialakult valami, hogy akik elpártoltak, most már visszatértek, újak is jöttek, s megvan-nak azok is, akik hűségesek maradtak, akik bizalommal voltak a József Attila Színház iránt.

– *Úgy érzi tehát, minden rendben van a József Attila Színház körül?*

– Úgy gondolom, hogy mi a magunk és a nézők várakozásai szerint éljük a József Attilában színházi életünket. Ez az intézmény elképzeléseim szerint polgári népszínháznak vallja magát, amely elsősorban szórakoztatni akar. Nem a mi feladatunk, hogy világmegváltó gondolatokat adjunk a közönség tudtára, hogy sorskérdésekkel foglalkozzunk, habár sokan azt mondják, ez teremti meg a színház presztízsét. Én viszont azt hiszem, ha jó színvonalon szórakoztatunk, az legalább akkora tekintélyt ad. A mi közönségünk nem akarja, hogy szellemileg túlterheljük, jobban érdeklik az egyszerű emberi gondok, mint ahogy fogékonyabb a család, a magánélet, az érzelmek kérdései iránt is

– *Igy látja Léner Péter, az igazgató, de vajon mit szól ehhez Léner Péter, a rendező, aki mint mondja, annak idején a nemzeti drámában, a nemzeti szinjátszásban látta a maga útját, s aki utóbb a Thália Színházban éppen a stúdió-előadásokkal tette ismertté a nevét?*

– Különös erről beszélni. Az indulásom szerencsésnek ígérkezett. Hittem benne, hogy Marton Endre mellett élem le színházi életem jó részét, s nagyon könnyen megtaláltam azt a hangot, amelyet ő képviselt, és amelyet mellette én is képviselhettem volna. Azután amikor másként alakult, még mindig jó helyzetben érezhettem magam, hiszen Kazimir „beterelt" ugyan egy mozgáskörbe, de az a magyar színház szempontjából nagyon fontos és izgalmas dolog volt. Ott a stúdiószínházban megrendezhettem a *Godot-t, a Ki lesz a bálanyá?-t,* meg más, akkor „stúdióba szorított" magyar darabokat, amelyek mind a korabeli valóságról beszéltek. Amikor elkezdtem rendezni, meg akartam mutatni magam. Meg akartam magam csinálni. Es azt hiszem, ez így természetes. Nincs ebben semmi rendkívüli. Akkor fontos volt, hogy *én* mit rendezek, hogy *rólam* mit írnak. Most a színház egésze izgat; az a fontos, hogyan alakul a műsor, milyenek lesznek a színház előadásai, hogyan dolgozik a többi rendező, miként élnek a házban a színészek. Ma az a célom, hogy akár egy monitoron, de láthassam a nézőteret, tudjam, érzékeljem, hogy mit szól a közönség ahhoz, amit a színházban lát, hogyan érzi magát előadás közben, mit gondol utána. Soha nem hittem ennyire, hogy igazából a nézőkkel van kapcsolatom, hogy számomra az a lényeges, hogy ők jól érezzék magukat. Nekem tudnom kell - ma már ebben biztos vagyok -, hogy miért jön be a közönség, mit akar a színházban, mi érdekli, mivel lehet kedvében járni. A belső figyelmem a nézőé.

– *Azt mondja, soha nem hitte, hogy ez igy lesz. Másként képzelte el a pályáját?*

– Persze hogy másként gondoltam el. Amikor annak idején a *Godot* előadásán Darvas József elaludt az első sorban, és én ezt jól láttam, de észrevették a színészek is, nem volt kétséges, hogy demonstratívan szunyókál. Az Írószövetség elnöke aludt Beckett abszurdján. Akkor ez nekem szólt meg a színháznak, amely groteszk játékra vetemedik. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy ez nem izgatott. Ma már nem érdekelne. Ma tényleg a közönség foglalkoztat. A szobám falán, az íróasztalom fölött Hevesi portréját őrzöm, és Szigligetit rendezek, mert hiszek benne, hogy ők tudták, milyen az igazi színház, mit kell játszani. S persze azt is tudták, kinek kell játszani. A magyar színháznak van közönsége, és ha nem akarják pökhendi módon állandóan nevelni, akkor megtölti a nézőtereket. De tudomásul kell venni, hogy az embereket nagyon megterheli az a világ, amelyben élnek, amely körülveszi őket. Nem biztos, hogy a színházban is a konfliktusokat akarják látni. Lehet, hogy valóban kikapcsolódásra vágynak. Akkor pedig ezzel kell a kedvüket keresni. Azt hiszem, nem vagyunk abban a helyzetben, hogy megengedhessük magunknak, hogy ne az legyen a legfontosabb, amit a néző szívesen fogad. De hozzáteszem, természetesen feladatunk, hogy tehetségünk szerint a legmagasabb színvonalon elégítsük ki a nézők igényeit.

- *Csak a saját színházának közönsége érdekli, vagy a többieké is? Egyáltalán tudja, mi történik a többi színházban? Néz másutt előadásokat?*

– Alig. Illetve Kerényi Imrének támadt egy remek ötlete: időnként elindulunk, és színházról színházra járva, mindenütt eltöltünk húsz-huszonöt percet; egy este így több előadásba is belenézünk...

- *Tehát beleszagolnak egy-egy produkcióba, kipipálják a többiek teljesítményét. Es úgy gondolja, hogy ez elég?*

– Nem. Az egész előadás megítéléséhez tényleg kevés. De azt látom, hogy mi folyik a színpadon, látom a nézőket, az arcokat, a tekinteteket, látom, kik járnak ide vagy oda...Tudja, az ember változik. Tizenkét éves koromtól, amióta először betettem a lábam egy előadásra, minden a szín-házhoz köt. Ugyanúgy rabul ejt, mint kamasz-koromban. De átalakulnak a dolgok... Nagyon szervezetten élek, legalább tizenöt-húsz estémet a József Attilában töltöm, mert kötelességem, hogy figyeljek arra, ott mi történik, rendben mennek-e a dolgok. A többi estére pedig szükségem van otthon, hogy végiggondoljam mindazt, ami körülöttem van, hogy földolgozzam magamban a változó világot, visszajelzéseket kapjak, hogy megtaláljam-fölfedezzem azokat a lehetséges új motívumokat, amelyek még előbbre vihetnek.

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

LAJOS SÁNDOR

SZÍNHÁZI CAPRICCIO

DIVADLO "'97 PLZEŇ

Sok sör is volt. Szponzorovi. Fesztiválzáró bankett a sörgyárban. Ez egy ilyen város: a látképhez hozzátartozik a sörgyár, rengeteg füstölgő-gőzölgő kéménnyel. Meg-nyugtató érzés, nekünk dolgoznak a fiúk. Persze nem sörfesztivál, de meg kell adni a szponzornak, ami a szponzoré. A hajbókolást. Se vége, se hossza köszöntők, köszönetek és viszontköszönetek. Minden tapsrendnél virágkosár a társulatnak a főtámogató telefoncég emblémájával és így tovább. Öntudatos művészt, értelmiségit zavarja az ilyesmi? Majd megszokja. Ügyes szervezők sok céggel elhitették, hogy fontos ez a dolog, enélkül nem jött volna létre ez a nagyon tartalmas fesztivál. Tartalmas. Ez a leglényegesebb.

Balti Hamlet

Kísértet járja be Európát. Hamlet atyjának szelleme fehér bundában. A végén elsiratja halott fiát, egyébként nem sokat beszél. Annál többet beszélnek erről az előadásról mostanában, Eimuntas Nekrošius Hamlet-rendezéséről; sokfelé hívják, kíváncsiak rá. A LIFE, a Litván Nemzetközi Színházi Fesztivál produkciójában jött létre: reprezentatív darab. Ezzel nyitották a fesztivált Plzeňben is, ahogy tavasszal Toruńban, ennek kapcsán írtam róla a SZÍNHÁZ novemberi számában. Azért térek vissza rá, mert másodszorra sokkal jobban tetszett (ilyen is ritkán fordul elő velem): ezúttal összeszedettebb volt. Különben is ezt az előadást többször kell látnia az embernek, hogy mindent fölfogjon belőle.

Egyrészt a történet teljesen szétdúlva. (Aki nem ismeri, nem értené meg. Na de hol találni olyan színházjárót, aki nem ismeri a *Hamletet?)* Másrészt olyan elképesztő mennyiségű akció van a négy órába zsúfolva, hogy a közönség csak piheg a végére. Más vélemény: belefárad, és már közben feladja. Nem hibátlan és tökéletes *Ham*let-előadás ez, nekem is sok bajom van vele, de nagyon sűrű, nagyon intenzív: megzavarja az embert, nem hagyja nyugodni, újra és újra eszébe jut. Ez a litván Dánia, ez egy igen-igen kemény világ. Súlyos fémtárgyak döndülve zuhannak, szétloccsanó kókuszdiókból fröccsen a tej. Es kínozzák egymást a színészek: ütik, verik, tapossák, forró viaszt csepegtetnek az arcba. De tényleg. Apja közli Hamlettel a feladatát: közben fia csupasz lábát jégtömbre teszi, és megmossa jéggel, utána tűzbe tartja Hamlet kezét. Bírni kell, fiam. Hamlet felkészíti a színészeket: közben akkurátusan faszenet morzsol papírlapra, és mindegyiknek az arcába fújja az undok port. „És mégis, mi nekem ez a csipetnyi por?" A kollégák nagy nehezen tudják csak kinyitni a szemüket a művelet után, megvan a maszkjuk az egérfogó-jelenethez. Pokolra kell annak menni... Olyanokat végeznek el az előadásban embereken, hogy ha állatokkal csinálnák, az állatvédők biztos tiltakoznának.

Meg kell hogy mondjam: roppant esztétikusan teszik. Szép kegyetlenség és szép szenvedés. Nem kevés erőltetett ötlet is belekerült, de mégis brutális, elemi költészet ez a Hamlet-feldolgozás. Minden megtörténik. Hamlet és Ophelia szerelmeskednek, aminek következtében Polonius később forró vizes magzatelhajtással kénytelen próbálkozni. Mit sem érnének azonban a durva akciók a színészi jelenlét koncentráltsága nélkül. Fizikai és érzelmi akrobatika együtt jár. Claudius (Vytautas Rumšas) kirántja az asztalon lévő poharak alól a terítőt. Persze meg lehet az ilyesmit tanulni. De mindezt olyan drámai pillanatban teszi, amikor nem lehet hibázni, odalenne az egész jelenet. A színészi felkészültség itt kezdődik. Ott folytatódik, hogy adott pontokon szinte észrevétlenül változnak madárrá vagy kutyává a szereplők, és mindez teljesen indokoltnak hat.

A színészi teljesítmények végső soron olyan szerencsésen összegeződnek, hogy az agresszívan vizuális színpadi körülmények között is ritka szép, meghitt szerelmek és szülő-gyerek kapcsolatok jönnek létre. Az már a lengyelországi előadásban is feltűnt, hogy a sok televír színész között furcsán, idegenül jár-kel Hamlet, bár egyáltalán nem civil a színpadon. Most kiderült, hogy Andrius Mlamontovasnak ez az első színházi szerepe, egyébként rockénekes, aki állítólag kiábrándult, keserű dalaival „hamleti" figurája a litván rockzenének. A dán királyfival ellentétben neki sikerült megbirkóznia hatalmas feladatával: nehéz lenne elfelejteni, ahogy a csöpögő jégdarabokból készült kristálycsillár alatt áll, és papíringe leázik róla,, mire végigmondja a Lenni vagy nem lennit.

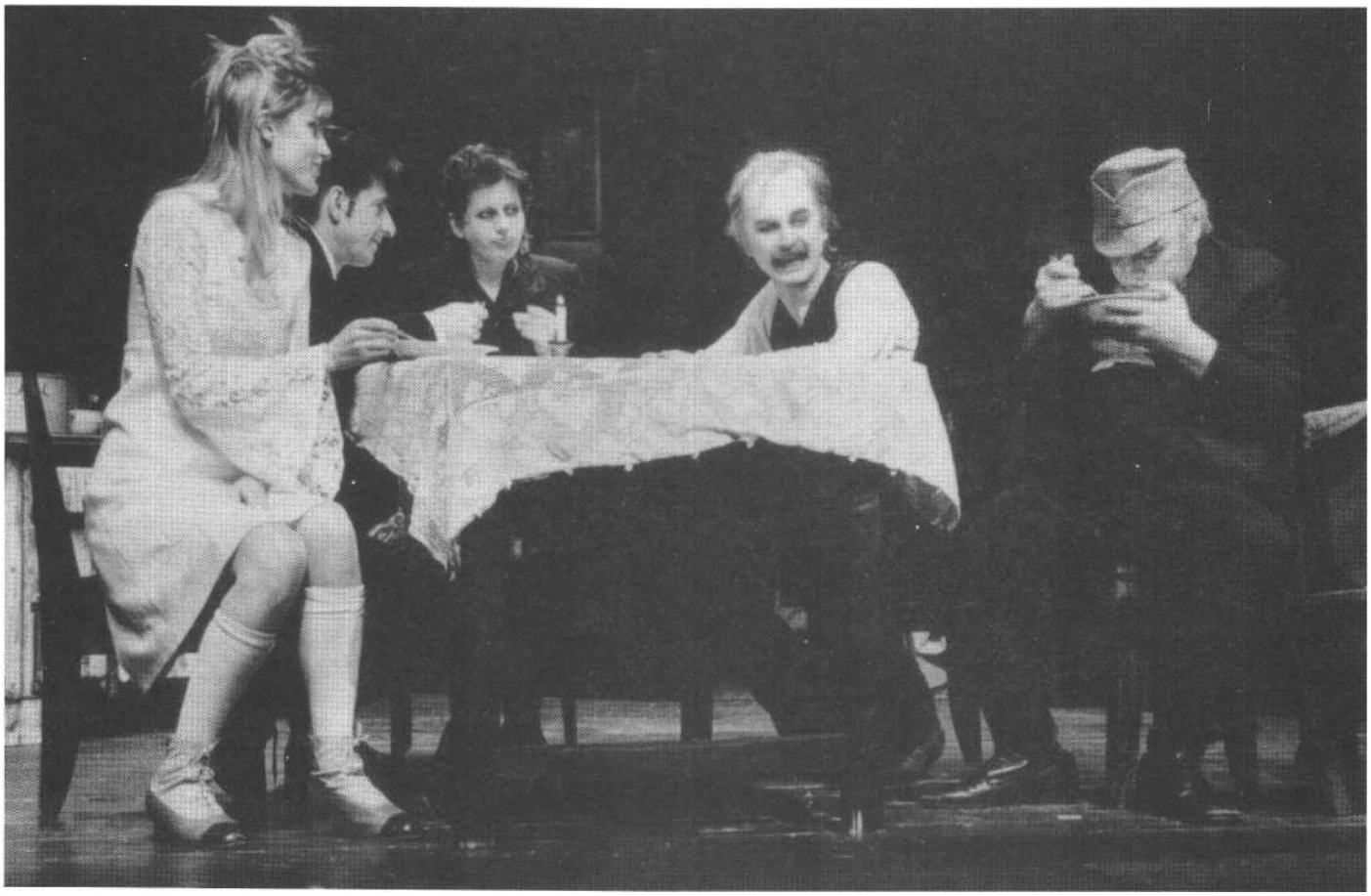
Cseh rendezők

Nekrošius *Hamletjéhez* hasonlóan Jan Antonín Pitínsky munkái is sok vitát váltanak ki. Sokoldalúságára jellemző, hogy három minőségben is szerepelt a fesztiválon: mint drámaíró, tanár, rendező. A pozsonyi Astorka - Korzo '90 Színház játszotta *Anya* című darabját, Jurij Nvota rendezésében. Családi perpatvar Gorkij, Brecht, Čapek műveiből vett motívumokkal, de leginkább lonesco stílusában. A család összetartása érdekében mindenre képes anya a szekrénybe zárja fia választottját; mire kiengedné, a lány halott. Egyébként mind a hét szereplő meghal az előadás végére. Felfokozottan morbid humor. Abszurd világ: rémálommá torzuló mindennapi események, némi politikával fűszerezve, mivelhogy sztrájk van, és bonyodalmak támadnak egy csomag röplap körül is. Pergő előadás, csak valahogy minden elemével kapcsolatban az az érzése az embernek, hogy látta már ezt valahol, nem is egyszer.

Pitínský mint tanár Werner Schwaab *Elnöknők* című darabján dolgozott a Brno melletti Zlínben működő magán-színiiskola végzős növendékeivel. A kurzus célja a kreativitás fejlesztése volt: a színpad tele a darab világára jellemző giccsekkel, kacatokkal, és bizarr akciók változatos sorozatára kerül sor a felhasználásukkal. Az előzetes ismertető alapján arra számítottam, hogy egyfajta bemutató tanításnak lehetünk tanúi, de aztán mégsem láthattuk, hogyan hozza elő az ötleteket növendékeiből a tanár úr, csak vizsgaelőadásként eljátszotta az *Elnöknőket* három lány, akiknek a nevét sehová sem írták ki, pedig egyikük (Mariedl szerepében) kifejezetten figyelemre méltó teljesítményt nyújtott.

A fesztivál harmadik Pitínský-programja a brnói Hadivadlónak az az előadása volt, amely 1996-ban Csehországban elnyerte a kritikusok díját. A rendező Pitínský, a műfajmegjelölés: oratórium színészek számára, a cím egyszerűen: *Jób*. A terem közepén dobogó, két oldalról a nézők, harmadiktól a zenekar, énekesek. Josef Roth családregényét Milan Czerny dramatizálta, beillesztve darabjába Martin Dohnal bibliai szövegekre írt „songjait". A dobogón változatos helyszínek jönnek létre, de körül is járható, mind a színészek, mind a zenészek számára, akik szintén játszó részesei az előadásnak. A század eleji Halicsban nehezen, de szeretetben él családjával a szegény zsidó tanító, Mendel Singer. Jób is lesz, meg nem is. A háború elsöpri a letisztult értékrendű régi világot, Mendel elveszti mind a négy gyerekét, és Amerikába vetődik. Nem tűr úgy, mint Jób, megtagadja Istent, mégis visszakapja az elveszettnek hitt legkisebb fiút. Ahogy családregényeknél szokás, szó van itt mindenről, történelemtől szeretetig, és az előadás legfőbb értéke, hogy az összetett tartalomhoz jól komponált, igen különböző eredetű elemeket egybeolvasztó formát sikerült megalkotni. Minimális szcenikával, fizikailag érzékelhetően megteremtődik az örökre letűnt közép-európai zsidó kultúra világa kontra az amerikai élet. Ráadásul a Mendel Singer szenvedéstörténetét visszafogottan, megélten ábrázoló alakítás (Miloslav Maršálek) képes szintetizálódni, mondjuk, azzal a fergeteges pantomimmel, ahogyan a tipikus amerikai (Josef Polášek) elmeséli, milyen Amerika: szkájszkrépör, du ju nó? szkrépsz, szkrépsz, szkrépsz dö szkáj... és karmolja a leget.

A másik cseh rendező, akit Pitínskýn kívül sokat emlegetnek az utóbbi időben, Petr Lébl. Ő Prágában vezet egy rejtélyes nevű stúdiószínházat: Színház a Balusztrádon. Mint közismert, a balusztrád bábos korlát, baluszterek (korlátbá-



Jan Antonín Pitínsky. Anya. A pozsonyi Astorka - Korzo '90 előadása

bok) sorából álló mellvéd erkélyek, lépcsőházak, teraszok szegélyezésére. Ezekből egy sincs a színház Ivanov-előadásában, van viszont egy kétfalú helyiség, akárha hajókabin, akárha nyaraló padlásszobája, lambériásan, kerek ablakosan: ezt el lehet forgatni, át lehet rendezni, bármelyik helyszín kialakítható belőle, de akár ki lehet sétálni jelenet közben a színházi függönyhöz, és azt is bevonni a játékba.

Lébl szereti a merész húzásokat: például felnyitják a zongora fedelét, és a belső fele égszínkék, bárányfelhőkkel. Fehér parókák, barokkos ruhadarabok keverve a századforduló viseletével. Bunda és frakk, és bundafrakk. A szereplők pózolnak, táncolnak, cigánykereket hánynak, élőképpé merevednek. Mindeközben azonban megvannak azok a szemvillanások is, amelyektől megsűrűsödik a levegő. Petr Lébl előadása tele mindenféle teátrális (meg nem teátrális, lásd születésnapi tűzijáték) petárdával, arcátlanul merít ötleteket mindenhonnan, a farce-tól a melodrámáig. Erős rendezés, sőt agresszív, de nem hőzöngő. Pontos és kidolgozott, csak látszólag szertelen. Az erős effektekkel nem nyomja el Csehovot, nem nyomja el a színészt. Van nagy hajcihő, aztán a címszereplő Bohumil Klepl csak leül a dobogó szélére, és úgy mondja el azt a monológot, hogy az mondva van. Es pillanatra sem jut eszünkbe, hogy ez kilóg abból az előadásból, ahol például látcsővel olvasnak könyvet, és igen hosszú magánszám kerekedik abból, hogy valakinek beszorul a keze a vodkázáshoz használt uborkásüvegbe. Mert úgy van, ahogy azt Anton Pavlovics volt szíves nekünk megírni: olyan bizarr, hülye ez az élet, hogy ezt már nem lehet komolyan venni, de közben mellesleg megszakad a szív.

Kafka oroszul

A csehek Csehovot játszanak, az oroszok meg Kafkát, „hazahozták" *Az átváltozást.* Előzetesen kicsit kételkedtem a Mejerhold Centrum és a Szatirikon Színház közös produkciójában, vélve, hogy a metamorfózis technikai megvalósításán való bíbelődéssel fog nagyrészt eltelni. Ez így is lett, de mégse. Először is igen szerencsés kézzel szabták át a történetet: sikerült megtalálni a fontos csomópontokat, kiemelni a meghatározó kapcsolatokat, és az egészet Gregor Samsa álmainak megjelenítésével feldobni.

Szürreális színház, kiváló műszaki felkészültséggel és igen biztos ízléssel. Különleges építmény készült az előadáshoz: közepén Gregor szobája, három oldalról „lelátó" a nézőknek, hátul pedig a nappali, a család élettere, ahogy időnként előtűnik a tüllfal mögül. A legnagyobb trükk, hogy Gregor szobájának a padlója hidraulika segítségével embermagasságnyit tud süllyedni. Szinte előre kell hajolnunk az alakváltás után, hogy ott lent, a mélyben megláthassuk azt a kis férget. Igen imponáló a masinéria rafinériája: minden fénykéve, minden kósza hanghatás igen átgondolt tervezés alapján került a helyére, a hatások pontosan kiszámítva. Ettől aztán sosem volt, megismételhetetlen világ jön létre, nem is tudja hirtelen az ember, hogyan viselkedjen benne. Ébren álmodik. Szcenikából költészet. Igazából mindez mellékes, egy valamirevaló szellemvasútban is ilyennek kellene lennie a látvány- és hatástervezésnek.

Valerij Fokin rendező a külsőségeket mint egy puha szőnyeget teríti alá egy nagyszerű színészi alakításnak. Ugyanis minden csak Konsztantyin Rajkinért van, hogy ő átváltozzon. Ebben viszont nem segíti se maszk, se trükk, se semmi. Gregor Samsa úgy ébred, hogy nem tud leszállni az

ágyról, bogárrá vált. Csak egy színészt látok, szolid pizsamában, de már bogár. Pantomimes alapú technikát alkalmazva küzd meg saját testével: meggörbült karok-lábak, csápként rezgő ujjak. A szájából leírhatatlan bogárhang tör elő. Maga is meglepődik rajta, aztán elképesztő grimaszba torzuló arccal megnézi a saját száját. Lebilincselő, ahogy Gregor-Rajkin felfedezi új testének lehetőségeit. Végül már a falon is tud mászni. Bogárként akar élni, otthonra lelni a féreglétben. Rajkin a saját teste fölötti uralkodás magasiskoláját mutatja be, és közben a szeméből eszelős erővel sugárzik az állati kiszolgáltatottság: szeressetek, ne hagyjatok egyedül. Kedve támad az embernek beugrani az arénába, és felrángatni ezt a vonagló, görcsölő gnómot: hagyd ezt abba, itt vagyunk, látod. De nem vagyunk igazából, csak kukkolni jöttünk. Meglessük, ahogy Gregor Samsa halála előtt még szépet álmodik: beíratta húgát a konzervatóriumba, és most örömükben dzsiggelnek az asztal tetején. A hosszú-hosszú fetrengés, kuporgás után felszabadult mozgás, még egyszer, utoljára.

Láttam négy neves rendező négy jól sikerült előadását, ebből még nem szeretnék általános következtetéseket levonni. Márhogy a sztrímek és egyáltalán. Szembetűnő viszont, hogy mindegyiknél milyen mániákusan pontos a megkomponáltság. Ha van értelme ilyenről beszélni, hogy élvonal, akkor a *Hamlet,* az *Ivanov, a Jób* és Az *átváltozás az,* és főleg attól a mindenre kiterjedő figyelemtől, amely a létrehozóikat jellemzi. Az előadások összetevői közül egyik sem marad megmunkálatlan. A nekivadult látványosságok éppúgy, mint a legaprólékosabban kidolgozott színészi alakítások. Szétválaszthatatlan egység keletkezik. Értelmetlen ezzel a négy előadással kapcsolatban arról beszélni, hogy melyik mozzanat realista, melyik nem., Viszont csordultig telített mindegyik. Állítsanak bármit, akik magukat paradigmák váltó-kezelőinek nevezik ki: teljes nonszensz kijátszani egymás ellen úgynevezett vizualitást és úgynevezett pszichológiai realizmust. Miért fakadnának ezek külön tőről, pláne miért rontanák egymás hatását? Az igazság bizony nagyon primitív: nincs recept. Mindennel üzenni kell, a reflektorok fényével ugyanúgy, mint a színészek szeméből jövővel.

A magyar vendég

Volt magyar résztvevő is, a Radnóti Színház Gogol *Háztűznézők-jét* játszotta. Nem titok, hogy a fesztiváloknak szükségük van arra, hogy a kiutazó színházakat hazulról is támogassák. Így aztán itthon valahol valaki tanácsot ad, javasol, sőt, dönt. Es az a legkevesebb, hogy ezzel, mondjuk, engem milyen kellemetlen helyzetbe hozott. Többen érdeklődtek tőlem: ilyen hagyományos a magyar színház? Ilyen kis cammogó? Most mit mondhattam volna erre? Nem ilyen. De minek higgyék ezt el nekem? Merthogy a nemzetközi fesztiválon reprezentál egy előadás. Országot ítélnek meg róla szemvillanás alatt.

Nincs nekem olyan nagy bajom Valló Péter rendezésével, de erősen verbális előadás. Mit kezdjen a soknemzetiségű közönség a fordító Morcsányi Géza finom szellemességével, nyelvi leleményeivel? Érkezett ugyan szurkolótábor, próbál is előnevetni, de a hatás csak annál kínosabb. Önmagában nézve színvonalas előadás lenne ez, de a fesztivál gerincét adó produkciókhoz viszonyítva teatralitás dolgában, enyhén szólva, szolid. Csehül áll, írhatnám rossz viccként.

Egyébként példaértékűnek tartom a Radnóti és a soproni színház rendszeres együttműködését, és ezeknél az előadásoknál teljesen rendjén való, hogy tekintettel vannak a soproni közönség ízlésére is. Valló próbál egyensúlyozni: megpezsdíteni az elég gyenge alapanyagot valahogy, de közben szigorúan racionálisnak maradni. Jók a teátrális ötletek: sáros cipővel jön be mindenki, az ablakot nem lehet becsukni, ezért hideg van a szobában, csak éppen túl csínján bánnak a sárral, süvítő széllel, vacogással.

Ezt kérdezgették tőlem többen is (mintha nekem attól, hogy magyar vagyok, bármi közöm is volna az előadáshoz): miért nem viszik végig ezeket a dolgokat minimum az őrületig? És a groteszk gesztusokat meg a jelmezek túlzásait ugyanúgy. Hogy elrugaszkodjanak a tucatkomédiától, és markáns kifejezést kapjon az előadás (Lébl Ivanovjáéboz hasonló) szemléletmódja: egyszerre lehet kinevetni-elítélni ezeket a tehetetlen figurákat, ugyanakkor mélyen megérteni őket. Mindegy, hogy ki, jószándékúan megveregette a vállamat: fog ez menni, csak rátenni néhány lapáttal, he ilyen lanyhán.

Nem szóltam semmit, csak nyeltem egyet. Egy ország nevében. Van mit tanulnunk, de azért szégyenkeznünk se kell, nem vagyunk mi lemaradva, különben sincs itt szó semmiféle versenyről. Nem volt leégés, csak föl nem foghatom, miért ezt, mikor, annyi mindent lehetett volna, akár még ugyanennek a rendezőnek ugyanezzel a csapattal is vannak érdekesebb, fesztiválosabb munkái.

A vendéglátló színház

Más programpontoknál is kilógott némi „politikai" lóláb. Ott volt például a házigazdák előadása, ezen a választáson is csodálkoztak, akik a cseh terepet alaposabban ismerik. Pedig csak meg

Jób - a Josef Roth családregényéből készült előadást rendezte: Jan Antonin Pitínský

Konsztantyin Rajkin (Gregor Samsa) Kafka Az átváltozás című írásából készült orosz előadásban

kellett nézni a színlapot: a darabot a plzeňi színház igazgatója, Jan Burian vitte színre, aki egyébként a fesztivál fő szervezője, lelke, szíve, motorja. Es maga a darab is reprezentatív jellegű: Peter Shaffer legfrissebb munkája, amelyet az 1992-es angliai ősbemutató után a kontinensen először Plzeňben mutattak be.

Ez jól hangzik, de nézhetjük a másik oldalról is: nem véletlen, hogy öt évig nem kellett senkinek egész Európában a *The Gift of the Gorgon (A Gorgó képessége,* már hogy a kővé változtatás). Húsz évvel az *Equus* után Shaffer ugyanazt csinálja, csak erőtlenebbül. Ugyanaz a vontatott epikus technika. Ugyanaz a borongás, hogy bezeg a régi görögök, ahol az élet a maga teljességében és brutalitásában... Meg az érintetlen csomagolású, romlatlan mítoszok.

A főhős egy görögországi szigetre költöző író, aki brutalitásra való hajlamát drámáiban élte ki, s az ősi vadság nemcsak vérpiros tintával írt műveiben harapódzott el egyre jobban, hanem magánéletében is. Pavel Pavlovsky Clint Eastwood-Charles Bronson-vonalon mozgó macsóra veszi a figurát, garbóban-farmermellényben, olykor egy szál törülközőben. Igazából már meg van halva, felesége meséli el közös történetüket a drámaíró papa balkézről való színikritikus gyerekének úgy. hogy közben játssza is. időnként pedig a háttérben részletek láthatók magukból a történelmi és mitológiai drámákból, nagyon dekoratívan, sok füsttel és aranymaszkokkal. Csak fecsegnek az erőszakról és a hatalomvágyról. Ernyesztő darab ernyesztő előadása.

A színház környéke

Fontosak egy fesztiválon a kiegészítő programok is, a nem kimondottan színházi produkciók. Plzeňben különösen odafigyeltek a műsor ilyenfajta fűszerezésére. A legérdekesebb akciónak volt egyébként a legkevesebb köze a megszokott értelemben vett színházi előadáshoz. A produkció címe: *A barakk,* műfaj-meghatározása: borzene-leves. Ez a bizonyos barakk egy óriási faépítmény, a társulat ezzel járja Franciaországot mint afféle vándorcirkusz. A barakkban talán tíz asztal fér el, olyan húszszemélyesek, szóval vagyunk elegen. Megakocsma: a pultnál bort mérnek, a helyi szokásokra való tekintettel sörcsap is van. Hatalmas gulyáságyúban rotyog a hagymaleves, kiosztását azonban multikulti esztrádba ágyazzák. Itt van a három Forman fivér, Franciaországban dolgozó cseh bábosok mozgó bábszínházukkal végigjárják az asztalokat, Vitéz László-s vásári műsor. Ketten ikrek, egyforma ruhában megkülönböztethetetlenül, ők a mókamesterek, míg celebrálják a levest, bátyjuk a merőkanál helyett a tangóharmonikát bűvöli.

Később kívül ólálkodnak, furcsa lények jelennek meg az ablakokban, vagy villogó kék fénnyel eljátsszák, hogy megjött a rendőrség. A grúz színész, Amiran Amiranasvili rosszkedvű hajléktalanként jelenik meg a reklámszatyrával, figyelmeztet, hogy azért ne érezzük annyira jól magunkat, mert bármi megtörténhet. Később gitárral éne-kel, és verseit szavalja. A főkolomposok Igor és Lily, ők extrém cirkuszi előadásaikról híresek. A piros hajú Lily az est háziasszonya és dizőz, nagyon jól énekli magyarul: fáj a szívem, jaj, de beteg vagyok. Villámsztriptízzel is fellép, valamint bemutatja házi marabuját. A félelmetes jóság ott sétál közöttünk. Nemkülönben egy ravaszul távirányított ember nagyságú báb is.

Jól elvagyunk no, észre se venni, hogy telik az idő, eszünk-iszunk, és közben mindig van valami néznivaló. Egy kosár hagyma zúdul alá a mennyezetről, és mindenki aggódva kezdi vizsgálgatni, hogy az ő asztala fölé milyen titokzatos tárgyak vannak felfüggesztve. Tyúkokat engednek a közönség közé, majd kutya kerget macskát, a kutyát meg Formanék. Óriási kalamajka: vagy az idomítás csodája, vagy kiváló improvizáció.

Jó lenni ebben az elvarázsolt barakkban (a legvidámabb?), ősi mutatványosattitűd keveredik itt modern pihentagyúsággal, és ez a laza, vásári hangulat közel hozza egymáshoz az asztaltársaságokat. Sajátos létélmény: kellemes bizonytalanság. Bármi megtörténhet, ugyanakkor hosszú percekig nincs esemény: csak vagyunk, lebegünk, elmúlnak a viszonyítási pontok. Az ezerféle műsorszám megszámlálhatatlanul sok nyelven zajlik, és a végére már mintha mindegyiket értenénk.

A zenét magyar cigány zenészek szolgáltatják, hegedű-bőgő-cimbalom felállásban, a végén tánc is van. A polka után a csárdásra sem jönnek zavarba a helyi fiatalok, tudják azt is ropni. Ezen annyira felbuzdulok, hogy a szünetben egy üveg vörösborral felfegyverkezve becserkészem a zenészeket, hogy rendeljek. Nagyon örülnek a találkozásnak, így, távol a hazától, ha már annyira erőltetem, akkor inkább narancslevet, és ne haragudjak, de itt főnök van meg kötött műsor. Szóval spontaneitás ide vagy oda, nem sikerült hajnali cigányozásba fullasztani ezt az egész éjszakás őrületet, ahol egyébként ugyanazokat a dolgokat élhettük át, mint egy színházban. Még azt is megkockáztatnám, hogy sok esetben mélyebben és közvetlenebbül.

Bár rám ez a rendhagyó kísérlet tette a legmélyebb benyomást, emellett igen bő és gondosan szerkesztett volta nem prózai előadások kínálata a meghatározhatóbb műfajokban is. Operatársu-

lat dramatizált dalokat adott elő. Csehországban elmaradhatatlan a bábelőadás. Ezenkívül voltak táncosok, akik ezúttal egy kápolna mennyezetéről függtek alá, így mutattak be koreográfiát.

Táncoló táncosok is felléptek: Sasha Waltz társulata Berlinből, az *Űrhajós sétány* című előadással. A címadó „utca" valahol egy kelet-berlini lakótelepen van. Szóval csak a neve sétány, mert még utca sem. Mindennapok tíz emelet magasságban. NDK-s Mézga Géza és a csacsika család a panelban. Egymást marja-böki: felparázsló agresszió és giccsidill. Papa, mama, gyerekek: a kiválóan képzett nemzetközi táncosok odahagyják az absztrakciót, és hétköznapi figurák bőrébe bújnak. Életigenlés jellegzetes endékás ízléstelenséggel, és kilátástalanság a köbön. Mindez eltáncolva, elszaltózva, cirkuszi nehézségi fokon. Kegyetlen pontossággal és mímelt ügyetlenséggel lépik le egy átlagcsalád veszekedéseit és kibéküléseit. Lássuk, mit lehet kihozni egy kanapéból... de elég egy asztallap, vagy csak két deszka, és az emberek teszik bú-torrá, testüket is belekonstruálva. A trivialitás végsőkig fokozása. Takarítás, tévénézés rutin-cselekvései tánccá rendeződnek, majd átfordul-nak akrobatikába. Ugrások, fejen állás, sőt falra mászás. Párbaj a gravitációval. Szinte leikszelnek, néha úgy tűnik, mintha nem lenne tömegvonzás, legalábbis leigázható.

Mindez persze nem azért van, mert az asztronautákról elnevezett utcában vagyunk. Mintha Nagy József alakjai jönnének elő a filozofikus homályból. Levetik sötét öltönyeiket, amelyeket még Tadeusz Kantor adott rájuk, és zizegős (más dialektusban suhogós) melegítőt vesznek fel helyette, meg csiricsáré pulóvert.

Mire jó egy fesztivál?

Nagy luxus egy színházi fesztivál. Térben és időben erősen koncentrálni színvonalas előadásokat. Felmerül a kérdés, mi a szervezők célja. Kényeztetni néhány napig az adott város közönségét? Alkalmat teremteni a színháziaknak az egymással való találkozásra? Vagy egyszerűen expót csinálni. olyan szakkiállítást, ahol megmutatva magát művész és produkció kikerülhet a nemzetközi piacra? Ki tudja, érdemes-e, mindenesetre a világban pénzt, fáradságot nem kímélve szerveznek színházi fesztiválokat.

A másik három visegrádi országnak (amelyekhez ésszerű viszonyítanunk magunkat) megvan a maga jól szervezett nemzetközi színházi fesztiválja. Nem azokból az időkből örökölt megalomán ostobaságokról van szó, amikor még politikailag támogatták a baráti, sőt testvéri népek kulturális kapcsolatait. A három fesztivál: Toruń, Nyitra és Plzeń 1990 után indult el, és nőtte ki magát. Mindegyikre meghívnak magyar előadásokat is. Nekünk nincs hova visszahívni a lengyel, szlovák e s cseh előadásokat.

Az alternatív szférának megvan a maga fesztiválja, a Thealter Szegeden, minden júliusban, de egyébként még a háztáji fesztivállal, az Országos Színházi Találkozóval is gondok vannak. Tavaly Szegeden (ez is ott) mozdult végre valami, kezdett kialakulni a fesztiváljelleg. Volt is körülötte nagy ováció és felzúdulás. Kíváncsi vagyok, merre tovább. Ismétlem, lehet rajta vitatkozni, hogy kellenek-e fesztiválok vagy sem. Mindenesetre Toruń és Plzeń tapasztalatai után számomra lett még egy olyan ügyünk, amelyet a „magyar foci" címkével ellátott kategóriába sorolok.

Űrhajós sétány - a berlini Sasha Waltz társulatának táncprodukciója

GAJDÓ TAMÁS

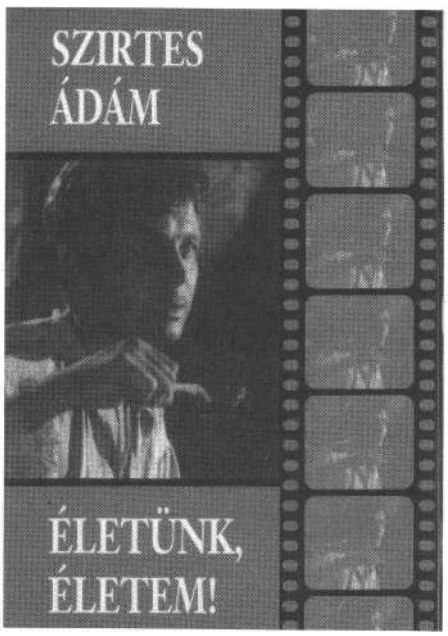
PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK

KÉT SZÍNMŰVÉSZ EMLÉKE

Két karcsú kötetbe szorult két meghatározó színművészünk emléke. Akkor is elszomorító e karcsúság, ha évszázadok óta azonos a szakma képviselőinek sorsa. Színészsors - mondogatják szomorúan maguk elé, és lemondanak a halhatatlanságról. De azért könyvek, emlékezések, naplók látnak nap-világot, kerek jubileumra, tragikusan hirtelen végre albumokat szerkesztenek egybe, és akad olyan nagyvonalú rajongó, aki sem időt, sem pénzt nem sajnálva üzen hadat a méltatlan feledésnek. Mert bár a technikai fejlődés megállíthatatlan, s valószínűleg készül már az a nézőtér-szimulátorral felszerelt CD-ROM, amelynek használója kiválaszthatja, hogy a színház melyik pontjáról akarja az előadást nézni, a XXI. század hajnalán még mindig a hagyományos műfajoké a főszerep.

Szirtes Ádám *Életünk, életem!* címmel önéletrajzot írt. A közelmúltban elhunyt színművészünk a „fényes szellők" korszakának gyermeke. A világot sem neki, sem nemzedéktársainak nem sikerült megforgatnia, de színészi játéka (ha „játék" volt egyáltalán) a tornádó erejével söpörte ki a parasztalakítás valamennyi toposzát. S ha a korban minden hazugság volt, akkor Szirtes parasztjai az igazságot képviselték. Amikor újabb hazugságok jöttek, Szirtes alakja tanúhegyként magasodott. Statisztikai adatként kezelték, politikai önigazolásként: ővolt a Horváth Árpád Kollégium átültetett, életben maradt facsemetéje. A lexikon száraz tényei megtévesztően azt sugallják, hogy életpályája töretlen és sikeres volt. De a lexikon adatai mögé immár ridegebb és kimértebb tónust fest Szirtes Ádám kivételes erővel, őszinteséggel, élő, eleven stílusban megírt munkája, *az Életünk, életem!*

Semmi sem szokványos ebben a műben. Az írás puszta ténye is meglepő, hiszen a közelmúlt színészmemoárjait rendre újságírók írták egyes



szám első személyben. Szirtes Ádám azonban nem bízott a diktafon és a szövegszerkesztő programok közvetítésében. Az írás mágikus erejében hitt, amikor Illyés Gyula biztatására munkához látott:

„Nekem olyan gyerekkorom volt, mint Móricz Árvácskájának... Én húszéves koromig dolgozó állat voltam, és alig-alig gondolkoztam meg éreztem - inkább csak akkor, ha villámlott...

Tizenkét évesen summás lettem, annak minden keservével. Mondtam is egyszer Illyésnek:

- Gyula! Ez nem így volt, ahogy te írod a *Puszták népében!* Mi nem énekeltünk. Tetvesek és éhesek voltunk, juhhodályban laktunk, sok volt köztünk a beteg. A béresek közelébe nem is engedtek. Azok fizetést kaptak, lakásuk volt, ennivalójuk. Hogy van akkor ez?

Azt mondta, hogy ő francia műveltségen nőtt fel, és belecsempészte a francia humort. De hát akkor az igazságot ki írja meg? Nem azt mondta, hogy gyere el, mondd el, hanem azt, hogy:

- Majd te megírod.

A sorsom az enyém... Hatvanhárom éves lettem, csináltam egy-két dolgot, a szekéren sok mindenem van, gondoltam, kalapot teszek az egészre, megírom."

A könyörtelen sors azonban közbeszólt: Szirtes Ádám nem fejezhette be emlékezését. Mintha jelkép volna a mozzanatban. Egy 1945 februárjában megrendezett nagygyűlés bizakodó hangulatával, az Internacionáléfoszlányaival szakad meg a kézirat.

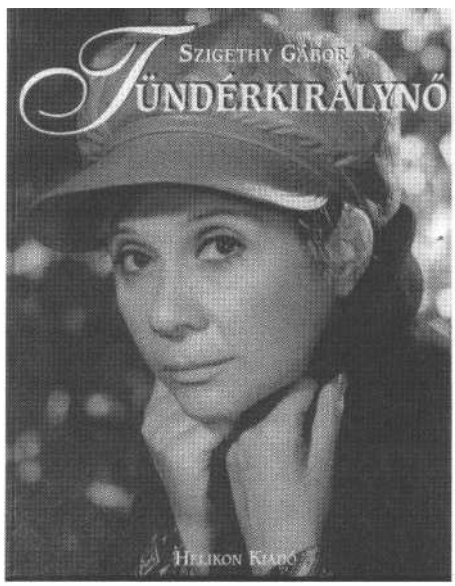
A világfordító évek krónikája mégsem maradt ki a könyvből. Závada Pál írót, a kötet szerkesztőjét dicséri, ahogyan Szirtes Ádám vázlatait, a vele készített beszélgetéseket, portrékat egybeszerkesztve tovább írta a szókimondásával, sokszor nyers hangjával és meztelen őszinteségével lenyűgöző életrajzot.

Szirtes Ádám pályája szinte egy időben indult Ruttkai Éváéval. Mindketten megkapták a hivatalos elismeréseket: a Kossuth-díjat, az érdemes művész és a kiváló művész kitüntetést. Népszerűek voltak színházban, filmen, pódiumon. De míg Szirtes Ádám a színiakadémia épületét csak hosszas keresés után találta meg - Ruttkai Éva beleszületett a színházba. „Karrierje" Lakner bácsi legendává vált gyermekszínházában indult, a „felnőttszínházakban" pedig a kor színészóriásai mellett játszott gyerekszerepeket. 1945-ben Jób Dániel bocsátotta szárnyra, akinek neve védjegy volt ekkora színházi világban. Ruttkai Éva berobbanása még a régi recept szerint történt - ám pályája a fordulat éve után teljesedett ki. Akkor, amikor a kultúrpolitikusok azon mesterkedtek, hogy a színészeket körülvevő aurát államosítsák és demokratizálják. A színésznők immár nem új bundájukkal, gazdag pártfogójukkal vagy drága ölebükkel kelthettek feltűnést, hanem családanyaként, békekölcsönjegyzőként, közéleti emberként mutathattak példát.

Szigethy Gábor Ruttkai Évától szóló legújabb könyvében *(Tündérkirálynő. Töredékek Ruttkai Évától)* tetten érhető ez a megváltozott „átmeneti" kultusz. De a színésznő életének valamennyi szegmentuma megelevendik a könyv lapjain. A magánélet örömei és bánatai, a premierek izgalma, a művészi munkát folyton átszövő hatalmaskodások, az író barátok ragaszkodást kifejező dedikációi vonzó szertelenséggel sorakoznak egymás után. Az alcímben a teljes életrajz hiányát jelölő „töredékek" mégsem jelentenek töredezettséget. Nem mozaikok ezek az életcserepek, hanem különös prizmák, amelyek minden kézbevételnél újabb fénysugárral ragyognak. Szigethy Gábor apró, látszólag jelentéktelen tárgyakat, megsárgult írásokat és tépett szélű fényképeket faggat: hogyan élt, érzett és remélt a korszakos jelentőségű művész a XX. század második felében Magyarországon? Meg arról: határt lehet-e vonni színész és szerep között? Igy a mű egyszerre lenyomata az egykori és a mai színészkultusz természetrajzának.

Két karcsú kötet - két meghatározó színművész emléke. A legfiatalabb generációk számára történelem. Ahogy történelem Jókainé Laborfalvi Róza, Jászai Mari, Bajor Gizi. Emléküket metszetek, fényképek, írások őrzik. Szirtes Ádámot önéletírása, Ruttkai Évát Szigethy Gábor gondolatai segítik az örökkévalósághoz. De vajon felidézhetik-e fényképek, történetek, emlékek - megannyi töredék - a színész alakját, ha már kihullt a kollektív emlékezet rostáján? Aligha. Színészlétük lényegét azonban igen. Szirtes Ádám írása olyan öntörvényű izzású, mint üstökösszerű pályafutása. Szigethy Gábor a Tündér-királynő kultuszát ápoló, színpadi hatásokat idéző esszéfüzérének főhőse a csillag, a sztár. Két-féle életút legújabb kori színháztörténetünkben. Párhuzamos életrajzok.

Szirtes Ádám: Életünk, életem! Kijárat Kiadó, 1997.; Szigethy Gábor: Tündérkirálynő. Töredékek Ruttkai Évától. Helikon, 1997.



MARGITHÁZI BEJA

KRITIKUS KRITIZÁL

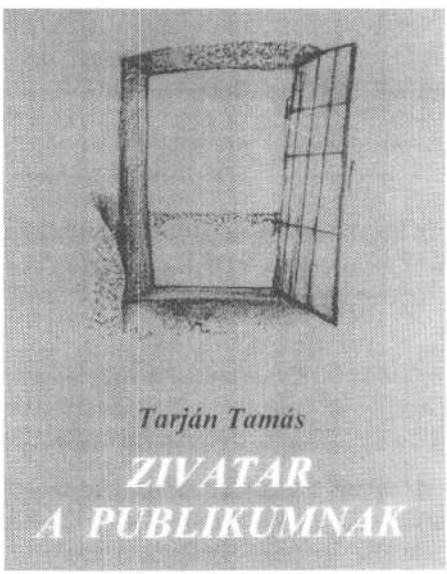
TARJÁN TAMÁS: ZIVATAR A PUBLIKUMNAK

A színikritika műfajából adódó jellegzetességeit és aktualitását, érdekességét vagy érdektelenségét *több* színikritika arányosan felerősíti és megnagyítja. A színikritika-gyűjtemény viszont *könyvként már* sem-miképp sem jelentheti csupán bírálatok egymásutánját. Tarján Tamás is tisztában lehet ezzel, hisz a Zivatar *a publikumnak* sorrendben mára negyedik gyűjteményes kötete. A nagyjából három év (1993-1996) színházi előadásait sorra vevő kritikakönyv minimum egy esszégyűjtemény, egy novelláskötet, egy adattár, egy krónika és egy napló olvasmányosságával ér fel, hiszen az irodalmári, drámaelemzői és szépírói vénával is megáldott szerző hetvenkilenc színházi este történetét adja elő.

Ha ezt a könyvet írni különösebben nem is kellett (mert hiszen folyamatosan íródott a különböző lapok hasábjain megjelenő kritikák által), a szerkezetét annál inkább ki kellett találni. Es Tarján bizonyára jól választott, amikor szerkesztő elvként nem az írások, hanem a művek születésének időrendjét fogadta el. Ot fejezethez jutott ilyenformán, a drámairodalom kezdetétől - napjainkig: Szophoklésztől Shakespeare-en és Kleisten keresztül Vörösmartyig *(Palást, házikabát),* Dosztojevszkijtől Csehovon és Rostand-on át Strindbergig *(Az orrszarvú menetrendje),* Szomorytól Molnár Ferencen. Szép Ernőn és Kosztolányin keresztül Brechtig *(Macskaegér),* Genêt-től, Beckett-től Örkényen, Székely Jánoson át Kertész Ákosig *(Idilli szemétkorszak),* Nádastól Spirón és Esterházyn keresztül Forgách Andrásig, Darvas Lászlóig *(Isten meg van áldva).*

A hűségesen vezetett előadás-krónika a néző-kritikus-irodalmár véleményét tartalmazó közérdekű napló is egyben, ahonnan néha visszakövetkeztethető az egyes előadások felett érzett (egyébként tapintatosan elhallgatott) unalma, fáradtsága vagy éppen váratlan lelkesedése. („A Vígszínház most avatott Házi Színpada barátságosan kényelmetlen, szűk intézmény, ahol háromórányi görbedt színműélvezést követően ki-szellőztethetetlenül bagószagú télikabátot kapunk vissza a ruhatárból" -írja például „privátim" a Baal-bemutató után.) Es ahogyan a regény vagy a szöveg egy idő után már önmagát írja, az előadás is bizonnyal íratja önmagáról a kritikát-nagymértékben meghatározva a róla készülő „mű" lendületét, stílusát, hangulatát és szóhasználatát. A bírálatban újra felépülő előadáskép mindig szükségképpen és a bíráló tehetsége szerint torzítja a valóságot; Tarján könyve is valamiképpen arról árulkodik, hogy a rossz előadás sokkal könnyebben írat magáról mesterien jó kritikát, mint a valóban jó előadás (lásd a *Phaedra-, a Pincér-, a Daisy-, a Cyrano de Hamlet-,* illetve *a* Hermelin-kritikát).

A színibírálat-gyűjtemény persze arra is kiváló alkalom lehet, hogy kritikus és kritika helyének és egész működésének problematikáját firtassuk. Merthogy kritikusokat egészen kivételes alkalmakkor és helyzetekben érhet csak személyre szóló, munkájukat mérlegre helyező kritika, annak ellenére, hogy a tévedhetetlen éleslátás képessége közismerten nem általános emberi jellemző. De még ha az lenne is, a szellemi társasjáték csak addig a pillanatig tarthat, amíg a szakmában járatos, jó tollú, jó eszű, kiművelt fő, a kritikus leírja, értelmezi és bírálja, amit látott, a publikum és a többi szakmabeli pedig elolvassa azt. A színikritika az előadás *után* születik, és mindig is az előadáson kívül létezik; bár nem az alkotás része, presztízse és dokumentumértéke tagadhatatlan. Nem mindegy tehát, hogy ki gyártja a kritikát. A kritikus megfellebbezhetetlenségében, föltétlen igazában egyébként Tarján sem hisz, és szükségét érzi, hogy néhány szavas véleményt nyilvánítson e témában: „ A színikritika nem egyéb, mint a színház krónikája, a színjátszás emlékezete. Feladatnak és felelősségnek ennyi épp elég" - fejezi be a hátsó borító rövid szövegét.



Ennek az arsnak a nevében nagyon átfogó és lehetőség szerint mindenre kiterjedő, mindenkit megemlítő bírálatok készülnek. Tarján figyel a mozdulatokra, a színkombinációkra, a mellékszereplőkre, a díszlettervezőre, a jelmeztervezőre; gyakran szinte a precizitásig beszámol a színpadon megteremtett világ részleteiről és hangulatáról. Az előadás alapjául szolgáló szöveget sem hagyja megjegyzések nélkül, főleg ha kortárs magyar drámáról vagy regényadaptációról van szó: Tarjánnál a mai magyar drámának az előadhatóság, megrendezhetőség, nézhetőség szűrőjén kell átmennie (ritkán megy át), a regénynek a színháziasítás próbáját kell kiállnia (ritkán sikerül). Az előadástól ő az önálló értelmezés válaszait várja, a jellemek és cselekmények motivációit, magyarázatait, az egész néhány órára fel-épített, működőképes világ önigazolását. Számon kéri ezt rendezőn (közel tud-e férkőzni „a mű legbensőbb köréhez"), színészen (figurát „formál vagy variál"), de kettejük összmunkáján is („a színész mesterkélten siránkozó hanghordozása és maníros mozdulatai *ellené-ben* nem kapott instrukciót" rendezőjétől).

Tarján írásai megszerkesztésében is nagyon következetes. Bírálatait, melyekben elegáns magabiztossággal váltogatja az esszészerű elemző és a lírai leíró részeket, gondolati összefogottság uralja, a címtől és a felvezetéstől kezdve a visszatérő motívumokon át a mindig frappáns befejezésig. (*Az* üvegcipőről: „Forgatta, forgatta Garas a Hamupipőke-cipellőt, vigyázva, ügyesen: össze nem törte, meg se karcolta - de csilingelést, fényszikrázást nem tudott előcsalogatni belőle"; vagy Zsámbéki *Julius* Caesarjáról: „Az irónia szikéje semmit sem hagyott vágatlan, és a testet: a gondolatok és dilemmák testi burkát nem is sikerült összevarrni teljesen az okosság tűjével, a stílusegység szurkos cérnájával".) Stílusát meghatározza műveltsége. Hasonlatai, alanycseréi, szóalkotásai a minőségi irodalommal foglalkozó filosz nyelvjátékai („Csongodot-ra [se] vár a koldusopera, na dnye..."; „tehetséges előadás ez; egy dráma fele - és egy író, útban a dráma felé"; „a sémává egyszerűsített görög oszlop hímtagpiktogram is: falloszlop. Ariadné fonala meg egy telefon: telefonál. A labirintus szállodai zuhanyzótálcával érkezik: labirintusfürdő"; „Szív Ernő egyszerűen heverészésre van kitalálva a Teremtő által, vagy heverészve szeretne kitalálni magának egy Teremtőt."), mint ahogy címválasztásai is magukért beszélnek *(This is too long, Narrátorok kíméljenek, Centenáriumi nagyszabás, A felhő alakú színmű, Gótikus mészárszék, Elkortyolgatott vígjáték, Cyrano de Hamlet).* Egy kritikus, aki nem csak kritizál.

Tevan Kiadó, 1997

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Az alábbi szöveg első bekezdéseiben magában hordja indoklását. Bár a színházzal kapcsolatos gyakorlati és mindennapi gondolkodás, illetve a színházelmélet konfrontációját végzi el, s ez ebben a tiszta formában nálunk aligha reális, lévén, hogy kifejlett színházelméleti tudat Magyarországon - a német kultúrával ellentétben - nem létezik, ami gondolkodásunkban is keverednek elméleti elemek és egyszerű, mindennapi reflexiók. Ha például a színház autonómiáját kívánjuk hangsúlyozni, akkor szinte természetes gesztussal nyúlunk a valóság és a színház elvi különbségének, másságának elméleti színezetű tételéhez, viszont ha egy színházi produkció értékét akarjuk kifejezni, ugyanilyen természetességgel használjuk a valóságosság, hitelesség minősítését, s még csak fel sem rémlik bennünk, hogy a két reflexió nemigen egyeztethető össze. Ebből a problémából indul ki Siemke Böhnisch elemzése, mely azt az angolszász világban népszerű módszert követi, hogy a mindennapi szóhasználatból kiindulva végzi el a fogalomtisztázásnak éppen a mindennapi gondolkodás és nyelvhasználat elmosódottsága, inkoherenciája miatt nem mindig egyszerű műveletét. Ez a fajta „szőrszálhasogató", de egyátalán nem skolasztikus fogalomtisztázás mifelénk igen elhanyagolt eljárás, de éppen ezért talán nem minden tanulság nélkül való minálunk sem, kiváltképpen nem egy olyan területen, amelynek gondolatisága, fogalmisága annyira cseppfolyós, mint a színházé.

Siemke Böhnisch szövege egyébként eredetileg előadás volt, mely a német Színháztudományi Társaság 1992-es kongresszusán hangzott el.

SIEMKE BÖHNISCH

VALÓSZERŰSÉG A SZÍNHÁZBAN

A HITELESSÉG ELMÉLETÉHEZ

A színházi gyakorlattal kapcsolatos, illetve programszerű kontextusokban gyakran találkozunk azzal a diszkurzussal, mely szerint a színész vagy a színésznő a szín-padon valószerűnek vagy igaznak hat; a diszkurzus sok helyütt szerves része a színházi szakzsargonnak. A következőkben azt szeretném kifejteni, hogy a színészi ábrázolásnak ez a sokat hivatkozott valószerűsége mennyiben érdekes a színházelmélet szempontjából.

Ez az eljárás, amelynek keretében a művészettel kapcsolatos közkeletű nyelvi fordulatokból jutunk el, elemzés és tisztázás útján, művészetelméleti megállapításokig, az újabb angolszász esztétika egyik irányzatán alapul; ezt az irányzatot gyakran nyelvelemző esztétikának nevezik. A színháztudomány mostanáig nem élt ezzel az eljárással: a gyakorlati szakemberek és a teoretikusok diszkurzusai túlnyomórészt kapcsolódás nélkül állnak egymás mellett. Mindaz, amit a gyakorlati színházi emberek mondanak vagy írnak, betagolódik ugyan a színházi koncepciók és formák tudományos leírásába, ám - amennyire megállapíthatom - mindmáig nem vált a módszeres-színháztudományi tevékenységnek sem kiindulópontjává, sem tárgyává. Reményeim szerint a „színpadi valószerűség" diszkurzusának példájából kitetszik majd, hogy a két diszkurzus konfrontálása mindaz elmélet, mind a gyakorlat szempontjából termékeny lehet.

Akik valaha színházban dolgoztak, jól ismerik az effajta ítéleteket: ez vagy az a színészi alakítás tisztességes, igaz, őszinte, hiteles, avagy ellenkezőleg, hazug, hamis, tisztességtelen, valószerűtlen. Színészek, rendezők, színházpedagógusok beszélnek így. A „színpadi valószerűség" e diszkurzusának egyik legtekintélyesebb forrását Sztanyiszlavszkijnak a színművészettel kapcsolatos szövegei szolgáltatják. E szövegek vezérmotívuma a hitelességre való igény; alapkövetelménynek számít a „valószerű cselekvés", az „őszinte átélés", a „szenvedélyek hitelessége", a „fizikai cselekvések igazsága és hitelessége", a színészi ábrázolás „őszintesége és igazsága". A színészi alakítás valószerűségének követelményét nem Sztanyiszlavszkij találta ki (az igény a XVIII. századba nyúlik vissza), de a követelmény népszerűsítéséhez kivételes mértékben járult hozzá, hiszen színházművészeti tárgyú fejtegetései mindmáig alapvető jelentőségűek a színészképzésben. A diszkurzus időszerűsége azonban akkor válik igazán érthetővé, ha figyelembe vesszük, hogy a hitelesség követelménye Sztanyiszlavszkij óta más színházi koncepciók kontextusában is központi helyre került. E helyütt nincs mód ennek a fejlődésnek nyomon követésére, ezért példaként hadd utaljunk csupán Artaud-ra és Grotowskira, valamint a rájuk kettőjükre hivatkozó színházi alkotókra. Az egyszerűség kedvéért ezeket a színházi koncepciókat - Brauneck nyomán - a „tapasztalat színházának" címszavával foglalom majd össze.

Ha szembeállítjuk egyfelől Sztanyiszlavszkijt, másfelől Artaud-t és Grotowskit, már ebből is kitetszik, hogy a hitelesség követelményének a különféle színházi koncepciók kontextusában más és más a jelentése és a szándékolt hatása. Már első pillantásra is megállapítható például, hogy Sztanyiszlavszkij a valószerűséget az ábrázolás eszközének fogja fel, míg a „tapasztalat színházában" ugyanez az ábrázolás céljává lép elő. Mielőtt azonban megvizsgálnánk ezeket az eltérő jelentéseket és egymásra gyakorolt hatásaikat, először azt kell megnézni, miféle elméleti következményekkel jár *minden* olyan igény, amely a színészi alakítástól a hitelességet kéri számon. A következőkben ezzel kívánok foglalkozni.

A színpadi valószerűség diszkurzusa azért jelent kihívást az elméleti gondolkodás számára, mert a színpadi hitelességet követelő szerzők határozottan tiltakoznak a színházi terminológia ellen, amiből aztán paradox megfogalmazások adódnak. Sztanyiszlavszkij például így ír: (Azt szeretnénk feltárni), „miként sajátíthatjuk el annak a módját, hogy a színházból (...) kiirtsuk a »színházat«". Még számos példát idézhetnénk erre a paradoxiára való hajlamra, amely a hitelesség követelésével oly gyakran együtt jár; hogy mondanivalónk világosabb legyen, álljon itt még egy további. Peter Brook mondja a maszkokról:

„Nyilvánvaló, hogy maszk és maszk között különbség van. (...) A hagyományos maszk lényege szerint egyáltalán nem »maszk«. (...) Más szóval a hagyományos maszk egy maszk nélküli ember portréja. (...) Rugalmas a végtelenségig - de csak a maszk nélküli ember tisztaságán és érzelmi erejének határain belül. (...) Nézetem szerint az első alapvető paradoxon abban rejlik, hogy az igazi maszk a maszk nélküli ember kifejezése."

Es így jut el Brook a következtetésig, miszerint „azt, amit maszknak hívunk, voltaképpen antimaszknak kellene nevezni". Brook tehát megkísérli, hogy a paradoxonból terminológiai következtetést vonjon le, ám ez a következtetés aligha megnyugtatóbb, mint a paradoxon maga, lévén hogy megmarad az antifogalmiság szintjén. Úgy látszik, a hitelesség követelménye fogalmi senki földjére tereli a maga képviselőit. E terminológiai nehézségek magyarázatért kiáltanak.

Íme egy kezdeti magyarázatkísérlet. Nem maguk a fogalmak szülik a zűrzavart, hanem a használatuk. A paradoxonok abból fakadnak, hogy a színházi terminológiát hol szó szerint, hol metaforikus értelemben alkalmazzák, és mindjárt feloldhatóvá válnak, ha a metaforikus alkal-

mazást különválasztjuk a nem metaforikustól. A színjátszás metaforikus értelemben véve álcázás, hazugság, őszintétlenség. „Ne játsszál nekem színházat" - szoktuk mondani, ha valamit hiteltelennek tartunk. A fentebb idézett szerzők olyankor használják ezeket a színházi *metafórák*at, ha arra utalnak, amit le akarnak küzdeni - amint ez nyomban kitetszik, ha a metaforát nem csupán a rossz színházra alkalmazzuk, hanem kiterjesztjük értelmét a nemszínházra, a mindennapokra. A hitelességre irányuló követelések mind ilyen módon állítják szembe a hamis - álcát viselő - mindennapi viselkedést a hite-les színpadi viselkedéssel. A színésznő ne csak tehetségtelen kolléganői „hazug" komédiázásától óvakodjék, hanem még inkább és kiváltképpen a hétköznapi emberétől; így válhat „igazi" emberré, aki nem csupán embert ábrázol, hanem azt mintegy példaszerűen meg is testesíti. „Legyenek igazak!" - buzdította 1929-ben Max Reinhardt a schönbrunni színész- és rendezőszeminárium kezdő színinövendék lá nyait.

„Mutassák meg bátran arcukat a kisminkelteknek, és bízzák a hamis pózokat, a konvencionális hazugságokat, a hamis pátoszt és az előre csomagolt érzelmek gyári termékeit azokra, akiknek sem hivatástudatuk, sem idejük nincs rá, hogy magukra eszméljenek. (...) Önök ma nem a látszat, hanem a lét világába lépnek be."

A színész valószerűségének és a mindennapi ember hiteltelenségének ellentétét a legnyomatékosabban Grotowski hangsúlyozza: a „totális aktust", a „meztelen" színészt, az önkinyilvánítást, valamint az „élet maszkjának" letépését minta játék tulajdonképpeni célját egyaránt kizárólag a mindennapi hiteltelenség leküzdéseként definiálja. „Azért küzdünk, hogy megtudjuk magunkról az igazat, széttörjük a maszkokat, amelyeket a mindennapi életben hordunk."

Ha a metaforát különválasztjuk a terminológia szó szerinti használatától, feloldódnak a hitelesség követelményével első látásra karöltve járó paradoxonok, egyszersmind pedig kitűnik - és ez a színházelméleti következmények feltárása szempontjából sokat nyom a latban -, hogy a hitelesség követelménye korántsem valamilyen általános színházfogalomban érdekelt. A hitelesség követelménye ábrázolásbeli minőségeket érint, tehát a jó színház fogalma érdekli. A határvonal tehát nem színház és nem-színház között húzódik, hanem a jó színház (hiteles kifejezés), illetve a hiteltelen kifejezés között, amely utóbbi egyaránt kiterjed a színházra és a mindennapi életre. Szögezzük le tehát, hogy ebben az összefüggésben nem színházspecifikus kérdésekről van szó. A színlelés, a megtévesztés, a hiteltelenség problémája a mindennapi kommunikáció problémája. És ugyanígy: a kifejezés hitelességének ismérveit, a hiteles kifejezés diszkurzusának értelmét firtató kérdések sem színházspecifikusak, hanem antropológiai természetűek.

Mindez azonban korántsem teszi fölöslegessé a színházelméleti vizsgálódást - épp ellenkezőleg. Már az a körülmény, hogy a színészi ábrázolás hitelességének diszkurzusa csupa nemszínházspecifikus kérdéshez vezet, színházelméleti problémát rejt magában. Felmerül a kérdés, vajon a mindennapi kommunikációnak ezek a kategóriái egyáltalán alkalmazhatók-e jelentőségteli módon a színházra. A fentebb idézett paradox diszkurzusformákból az következhetne, hogy itt a színésztől olyasmit követelnek, ami a színházzal elvi ellentmondásban áll.

Ezt a feltételezést az elfogadott színházelmélet egyik központi tétele is alátámasztja; hadd nevezzem „mintha"-tételnek. A szóban forgó tétel bizonyos variációin alapul a szisztematikus színháztudomány minden ez idő szerinti koncepciója, azaz minden olyan kísérlet, amely egy általános színházfogalom kialakítására törekszik; hogy ennek során valóban egyetlen tétel variációiról van-e szó, avagy különböző tételekről, amelyeknek közös az alapmodelljük, azt ez esetben nyitva hagyhatjuk - a lényeg az alapmodell. Hogy ezt világosabbá tegyem, hadd idézzem Lazarowiczot, aki a tézis megfogalmazása érdekében több fogalomhoz is visszanyúl, hogy a közös modell érvényre jusson: „Kezdetben (tudniillik a színház kezdetekor) feltalálták a színészt, amire azonban csak akkor kerülhetett sor, amikor az ember már megtanulta, hogy különbséget tegyen létezés és jelentés, kép és dolog, valóság és fikció, »mint« és »mintha« között."

A mintha-tétel alapmodellje a különbségre és a távolságra épül. A különbség és a távolság azonban nem hozható közös nevezőre a hitelességgel, mivel a. hitelesség azonosságot és közvetlenséget jelent. Ha a mintha-tételből indulunk ki, a hitelességigény újfajta elemzésére nyílik mód, és ezáltal második magyarázatot találhatunk mindama paradoxonokra, amelyek ebből az igényből adódnak. Ez után a második magyarázat után többé már nem látszólagos, hanem tényleges és nyomós paradoxonokról lesz szó, amelyek nem a fogalmak eltérő használatából következnek, hanem tárgyi ellentmondást fejeznek ki - tudniillik a színház téves értelmezéséről tanúskodnak. A mintha-tételből ugyanis egyenesen következik, hogy az, aki a színpadon hitelességet követel, nem veszi észre vagy nem veszi tudomásul, „hogy a színpad deszkái csak jelentik a világot, de nem azonosak vele". A mintha-tétellel tehát kihúzzuk a talajt a jó színháznak a hitelesség követelői által kidolgozott fogalma alól, amennyiben tudniillik bebizonyosodik, hogy ez a fogalom összeegyeztethetetlen a színház általános fogalmával. Ezzel - úgy tűnik - le is zárhatjuk a hitelesség programatikus követelményével foglalkozó színházelméleti reflexiót.

Ez a következtetés azonban elhamarkodott. Igaz, a gyakorlati színház képviselőinek itt tárgyalt programatikus elképzelései nem járnak együtt explicit módon egy általános színházfogalom meghatározásával, ám implicite mégis annak létezéséből indulnak ki, úgy is mint a jó színház általuk vázolt fogalmának előfeltételéből. Es ez az implicite létező általános színházfogalom, amely mintegy üresen hagyott helyként áll a jó színház fogalma mögött, kérdésessé teszi a mintha-tételt. A hitelesség programszerű követelésének a színházelméleti mintha-tétellel való konfrontálódása során már nem a jó színház fogalmának kidolgozásáról van szó, hanem két szögesen eltérő általános színházfogalom szembekerüléséről. A gyakorlati színházi emberek az elmélet képviselőivel az utóbbiak terepén kívánnak megütközni.

Néhány színháztudós ellentámadással reagált erre a kihívásra. Igy tett például Lazarowicz és Sasse a rivalda funkciójának szentelt dolgozataiban. Mindketten azokat a színházi kísérleteket veszik célba, amelyekben a XX. század színházi reformerei a rivalda meghaladására vagy megszüntetésére törekedtek, és ennek során többek között kitérnek a tapasztalat színházának álláspontjaira is. Lazarowicz és Sasse felfogása szerint a rivalda nem más, mint létezés és jelentés a színház szempontjából meghatározó különbségének a metaforája, ennek megfelelően pedig a rivalda elleni támadások egyértelműek a színház mintha-létmódja elleni támadásokkal. E tekintetben figyelemre méltó, hogy a teoretikusok, főleg Lazarowicz, a különbség minőségét védelmezve éppoly heves és ellentmondást nem tűrő módon járnak el, mint azok a programalkotók, akik a szóban forgó különbség meghaladására törekednek. Lazarowicz például irracionalizmussal, civilizáció- és emberellenességgel vádolja a reformereket:

„A rivalda lebontásának jelszava (...) barbár gladiátor- vagy bikaviadal-mentalitás termékének bizonyul, azaz olyan mentalitást hordoz, amelynek szenzációszomját csak »igazi vér« olthatja el."

Még problematikusabb azonban az elemzés végeredménye: a, XX. század színházi avantgárdja legtöbb képviselőjéről, illetve megnyilatkozásáról (többek között Fuchsról, Craigről, Appiáról, Mejerholdról, Artaud-ról, Grotowskiról, Nitschről, a Living Theatre-ről, a happeningről, az environmental theatre-ről, az utcaszínházról) elhangzik az ítélet, miszerint ezek nem fogták fel a színház lényegét, mi több, reformkísérleteikkel annak végső felbomlasztására törnek: „Aki a rivaldát ledönti, a színházat semmisíti meg."

Más teoretikusok megkerülik ezt a konfrontációt, s vele azt a tarthatatlan konzekvenciát is, hogy a színházi) avantgárd jelentékeny részét színházrombolónak kelljen minősíteni; ennek érdekében azon színházi formák és programok

SUMMARY

jellemzéséhez, amelyek a mintha-tétellel nem írhatók le megfelelően, bevezetik a „határérték-színház" vagy a „paraszínház" fogalmát. Ez azonban csupán látszólagos megoldást hoz a leírás problémájára; a határ- vagy küszöbterület képe ugyanis, amelyen a paraszínház és a határérték-színház fogalmai alapulnak, nem egyeztethető össze a mintha-tétellel, amelyhez pedig ez utóbbi szerzők is ragaszkodnak. Fikció és valóság, kép és dolog, lét és jelentés között nem létezhet köztes terület. A leírás problematikáját azonban nem ismerik fel, mégpedig azért nem, mert helyette a jelenségeket nyilvánítják problematikusnak. Igy sáncolja el magát a mintha-tétel módszeresen minden irritáció elől.

Ha tekintetbe vesszük a mintha-tételből következő nehézségeket, amelyekre itt fény derült, voltaképpen semmi sem indokolja, hogy a hitelesség követelménye alól ki kellene húzni az elmélet talaját. Ez pedig egyszersmind azt jelenti, hogy a hitelesség követelményéből eredő elméleti irritációt igenis komolyan kellene venni. Igaz, az irritáció még nem kínál kész alternatívát. A színpadi hitelesség követelőinek nincs olyan általános színházfogalmuk, amelynek alapján lebetűzhető volna a jó színházról alkotott fogalmuk előfeltétele; továbbra is fennmarad az üres hely, amely betöltésre vár, és amelynek meghatározása mindmáig csupán negatívumként létezik. Egy szó, mint száz: olyan elmélet kerestetik, amely nem tesz egyenlőségjelet a színpadi ábrázolás, illetve a mintha és a fikciószerűség közé.

Az eddigiekben arra próbáltam rámutatni, mennyiben lehet termékeny az elmélet számára a két diszkurzus - a gyakorlati és az elméleti - konfrontálása. Végezetül röviden még utalnék rá, miként nyerhetne ezen a konfrontálódáson a gyakorlat is. Elemzésemből kitűnt, hogy a hitelesség követelménye híján van az elméleti alapnak. Korábban elhangzott, hogy ez a követelmény fogalmi senki földjére vezet; ez a megállapítás most helyesbítésre szorul. Nem senki földjére vezet, hanem megszállt területre. A színházfogalmat a mintha-tétel tartja megszállva. A hitelesség követelménye nemcsak a metaforikus értelemben vett színháztól határolja el magát, hanem a mintha-tétel értelmében vett színháztól is, mégpedig azért, mert a mintha-tétel lényegét tekintve megegyezik a színház-metaforával. A színházmetaforának a színházelméletre való ilyetén és - szerintem - reflektálatlan visszamenőleges átvitele kelti azt a látszatot, mintha a hitelesség követelménye létében fenyegetné az - ezúttal a szó tényleges értelmében vett - színházat. E tévedés tisztázása messzemenő következményekkel járna mindazon programalkotókra nézve, akik a rivalda lerombolására, azaz a művészet és az élet közti határ megszüntetésére törekszenek. Ha létezne olyan általános színházi-ábrázolás-elmélet, amely a színpadi ábrázolást nem fikció és valóság, jelentés és létezés, „mint" és „mintha" ellentétére vezeti vissza, kiderülne, hogy a törekvés, amely a művészet és az élet közti határ megszüntetését célozza, nem azért értelmetlen, mert a művészetet rombolja le, hanem azért, mert ez a határ nem más, mint elméleti illúzió. A mintha-elmélet és a hitelesség követelése egyazon elméleti tévedés foglya. A színházelméletnek végre meg kellene szabadulnia a színházmetaforától.

Az OPERAÉLET május-júniusi számából

Albert István: Németh Mária emlékezete
Dalos László: Egy majdnem-operaénekes (Nagy Lajos)
Szomory György: Beszélgetés Takács Tamarával
Solymosi-Tari Emőke: A kék kalap
Lajtha László vígoperájának színpadi világpremierje Kolozsvárott
Ménes Aranka: Látogatóban Antalffy Albertnél
Jálics Kinga: Beszélgetés Metzger Mártával
Koltai Tamás: Beszélgetés Szikora Jánossal, A varázsfuvola rendezőjével
Galántai Csaba: Márkus László emlékezete

The last weeks having brought a plethora of new productions, the bulk of this issue is devoted to reviews. That's why in her leading article Judit Csáki, responsible for our reviews column, explaining some motivations informing the selection of productions to be reviewed, sums up the policy and some of the more urgent problems of our editors' board in this matter.

Critics of the month are Dezső Kovács, Viktória Radics, László Zappe, Judit Szántó, András Forgách, Judit Csáki, Tamás Koltai, Sándor Lajos, Tamás Liszka, Béla Bíró, Noémi Marik and István Sándor L., who saw for us, respectively, Bulgakov's *Ivan the Terrible,* Ferenc Deák's *Tamping,* Victor Yerofeiev's *Walpurgis Night* and Nikolai Koliada's *Murlin Murlo* (all at Kaposvár's famed Csiky Gergely Theatre), Nikolai Leskov's *Lady Macbeth in the Province* adapted by Csaba Kiss (The Chamber), Miroslav Krleža's Agony(Radnóti Theatre), Arthur Miller's *The Crucible* (Comedy Theatre), Per Olov Enquist's *The Night of the Tribades* and *The Image Makers* (Studio of the Madách Theatre, resp. the Thália Company), García Lorca's *The Tragicomedy of Don Cristobal and Dona Rosita* (The Ark), Sándor Lajos's *Screening Test* (Studio K.), Moliére's *Don Juan* (Sepsiszentgyörgy / Sfintul Gheorghe, Rumania), Gogol's *The Government Inspector* (Miskolc) and Bertolt Brecht's *The Threepenny Opera* (New Theatre, Budapest and Szeged).

In a conversation with Katalin Róna Péter Léner, managing director of Budapest's József Attila Theatre talks about the way he now conceives his professional task and chances and about the challenges of a so-called suburban theatre and its public.

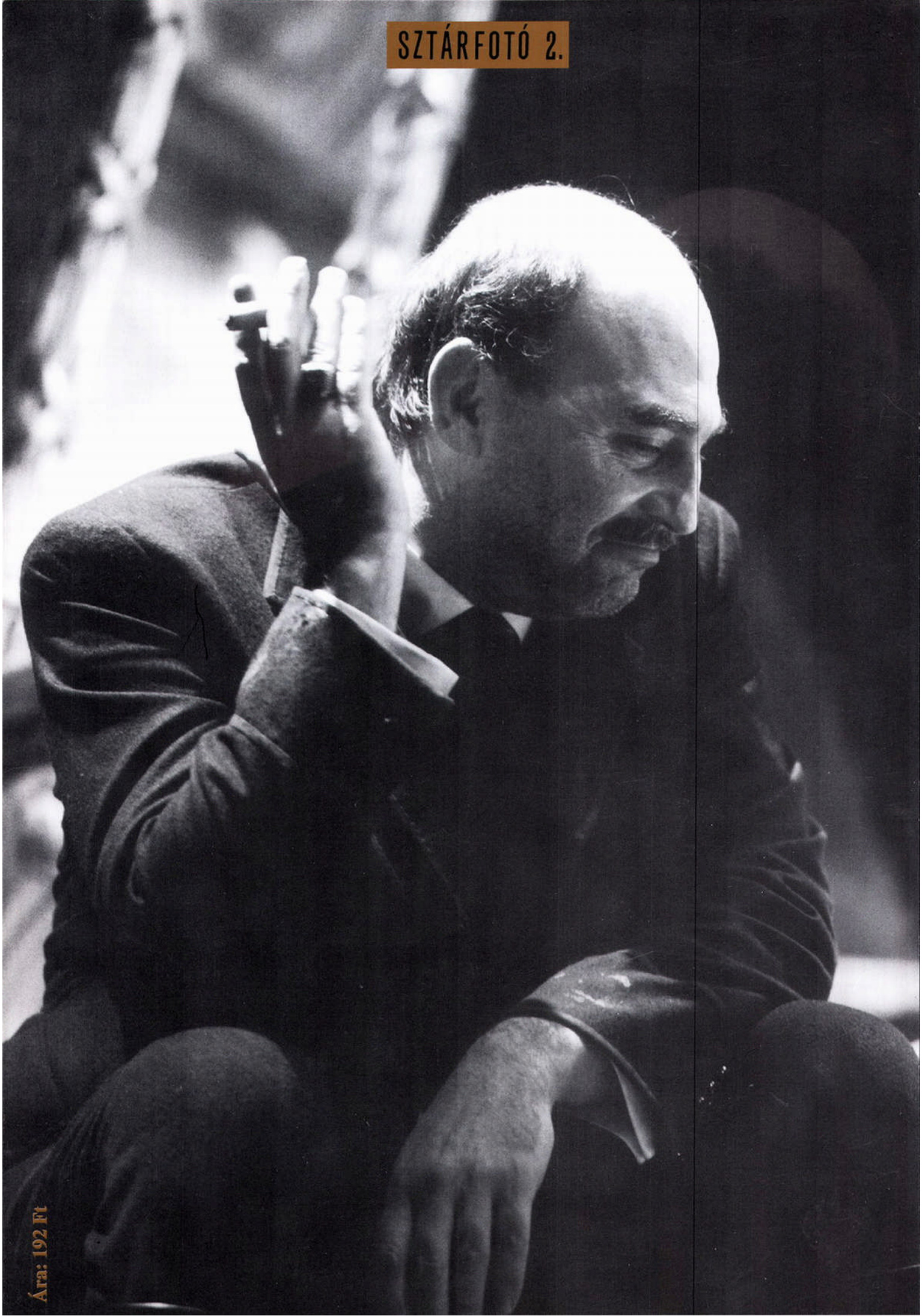
Sándor Lajos sums up his taste of the Czech theatre as experienced at Plzeň's Divadlo '97 Festival. This account is followed by two reviews on three books. Beja Margitházi read for us the collected reviews of critic Tamás Tarján, and Tamás Gajdó introduces two biographical works: the autobiography of actor Ádám Szirtes and the volume Gábor Szigethy devoted to Éva Ruttkai, the „Fairy Queen" of Hungarian stages.

The issue closes with a new item published and introduced by Géza Fodor in his series on contemporary theatre research; this time Siemke Böhnisch disserts on „Reality in the Theatre".

The playtext of the month is *Linesman Márton Shivers,* by young Hungarian author Kornél Hamvai.

Koncz Zsuzsa: Hegedűs D. Géza
A Vígszínház legutóbbi bemutatója Arthur MillerA salemi boszorkányok című drámája. Rudolf Pétert elsősorban nem a lányok„ boszorkányosdija" s nem is a kivizsgálás koncepciósper-jellege érdekelte, nála az előadás középpontjába John Proctor egyéni drámája került, amihez természetesen hozzájárult a szerepet játszó Hegedűs D. Géza erőteljes alakítása is. Koncz Zsuzsa felvétele azt a színészileg plasztikusan ábrázolt pillanatot ragadja meg, amikor Proctornak döntenie kell becsület és becstelenség között. (A kép hátterében a Parris tiszteletest játszó Vallai Péter látható.)

SZTÁRFOTÓ 2.



Ára: 192 Ft