A *Trallala* dramaturgiája szerint a cirkuszi etűdöket egy szomorú zenebohóc (Juronics Tamás) emlékei, vágyai kísérik: időről időre előtáncol a már említett, elérhetetlen Pierrette-figura. Az akkori finálában Juronics és a társulat egy emelvényen áll, a rájuk pergő fehér liszt időtlenséget érzékeltet, s a szomorú férfi bohóc távolról nézi elérhetetlen női párja táncát. Mindez a *Háztűznéző*ben inverzére fordul: a nő számára válik elérhetetlenné a férfi. Minden komikus vonása ellenére a *Háztűznéző* lehangoló vízióval zár. Az elhagyott Agafja menyasszonyi ruhában, széttárt kezében két gyertyát tartva áll az esőben, körülötte a riasztóvá vált álomalakok, ismét érezni az időtlenséget, eltűnik a fal két panelje. Az érzelmi viharból magányosan kikerülő nőt látjuk, s világossá válik, hogy a háztűznézés aktusa, avagy társadalmi viselkedésünk és szokásaink a *Trallala* alcímként jelölt műfajával jellemezhetők leginkább: „groteszk embercirkusz".

GOGOL: HÁZTŰZNÉZŐ
(Katona József Színház, Kecskemét)

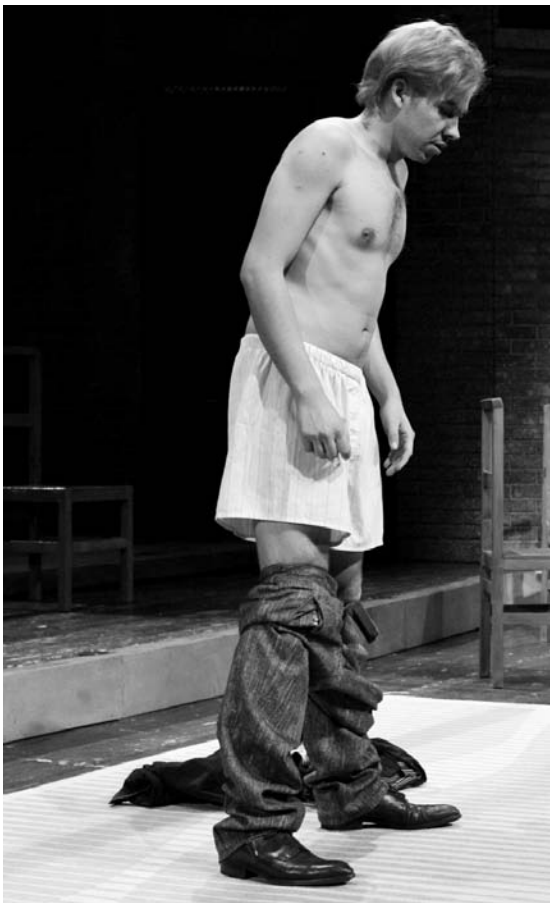
Fordította: B. **Díszlet:** Székely László. **Jelmez:** Földi Andrea. **Dramaturg:** Almási-Tóth András. **Rendező-asszisztens:** Teklesz Zsuzsa. **Rendező:** Juronics Tamás. **Szereplők:** Gidró Katalin, Balogh Erika, Sirkó László, Magyar Attila, Rubold Ödön, Sorbán Csaba, Flórián Antal, Szokolai Péter, Jarábik Klára, Gulyás Zoltán, Széplaky Géza.

Urbán Balázs

Mindenki ordítson!

ARTHUR MILLER: PILLANTÁS A HÍDRÓL

Rutinos recenzensnek – ha tagadja, ha nem – vannak bizonyos esztétikai alapú előítéletei. Ha azt hallja, hogy Cserhalmi György pályája során először rendez, s Miller drámáját viszi színre Zalaegerszegen, a színész szakmai múltjának és a mű recepciótörténetének ismeretében józan, kellemes kisrealista előadásra számít. Aztán elkezdődik a játék, s egymást követik a meglepetések. Sajnos, nem a kellemes fajtából.



Ilyés Róbert (Eddie Carbone), Pap Lujza (Beatrice) és Holecskó Orsolya (Catherine)

Már az első jelenet ijesztő. Alfieri monológját Zalányi Gyula – valószínűleg szándékosan – a lehető legkevésbé kifejező hangon, a szöveget gyakorlatilag értelmezetlenül mondja el, miközben a mellékszereplők kara „lemozogja" a mono-

lógban elbeszélt cselekvéseket. E jelenet meglehetősen kevéssé termékeny stilizáló tendenciát mutat, ám ennek a játékmódnak szerencsére nincs folytatása a későbbiekben. Van viszont az Alfieri titkárnőjéhez kapcsolódó ötleteknek – már ha ötletnek lehet nevezni azt, hogy az ügyvéd viszonyt folytat bambán vigyorgó alkalmazottjával. S van folytatásuk a kar jeleneteinek is; a színház stúdiósai időnként teátrálisan keresztülmasíroznak a színen.

A kibontakozó játék nagyjából három lehetséges előadás jegyeit hordozza magában. Az egyik az a bizonyos elképzelt realista előadás; ez azonban leginkább csak egyes színészi gesztusokban (Catherine és Rodolfo egymást kereső tekintetében, a cipővel való játékban stb.) és nagy ritkán néhány higgadtabb, a reálszituációkhoz tapadó jelenetben figyelhető meg. A produkción leginkább egy másik tendencia, a szélsőséges expresszivitás jegyei uralkodnak el. A színészi alakításokat az emelt hang, a folyamatos fortissimo jellemzi. Mindenki ordibál, rohangál, s majd' mindent háromszor olyan látványosan ad a másik szereplő és a néző tudtára, mint az szükséges volna. Ez a játékmód akkor is fárasztó, monoton, ha értelme van. De itt az sincs: a reálszituációkat akkor célszerű expresszíven stilizálni, ha az előadás ezáltal akarja a szöveghez való sajátos viszonyát kifejezni, vagy ha ebből akar színházi nyelvet, formát konstruálni. Erre azonban kísérlet sem történik (ráadásul a *Pillantás a hídról* esetében, ha már mindenképpen stilizálni akar a rendező, minden bizonnyal jobban teszi, ha a Miller által megteremtett sajátos narráció útján próbál továbblépni, abból kísérel meg modernebb teátrális formát létrehozni). S nyomaiban jelen van egy harmadik előadás is, mely a posztmodernre hajaz, leginkább az összefüggéstelen játékötletek halmozása révén. Ezek netovábbja a drámai pillanatban színpadra osonó bilis néni. Bizonnyal van ezeknek az ötleteknek is valami értelmük, nyilván tapad hozzájuk alkotói intenció, de olyannyira esetlegesek, és oly mértékben hatásvadásznak tűnnek, hogy kedvem sincs jelentésük alternatíváival foglalkozni.

Pósa Lujza felvételei

Szemenyei János (Rodolfo), Ilyés Róbert és Holecskó Orsolya

Az értelmezhetetlen rendezői elgondolás csaknem lehetetlen helyzetbe hozza a színészeket. Zalányi Gyula és Szegezdi Róbert esetében a „csaknem" nyugodtan el is hagyható. Előbbinek az első jelenet már leírt, értelmezetlen monológja után két feladata van. Az egyik titkárnőjének szexuális molesztálása, a másik a folyamatos, árnyalatlan üvöltözés. Alfieri és Eddie jeleneteit ugyanis Cserhalmi úgy állítja be, hogy a két férfi egymás mellett ülve, nem egymásnak, hanem előre (a vakvilágba? a nézők felé?) üvölti a szöveget. Valóságos ordítóverseny alakul így ki közöttük; ha mindez annak a jelzése kívánna lenni, hogy ők ketten elbeszélnek egymás mellett, a legeufemisztikusabb megfogalmazással élve is célt téveszt a rendezői igyekezet. Így aztán nemcsak az ügyvéd alakjáról, a többiektől való különállásáról, a narrációban betöltött szerepéről nem tud a néző elgondolkodni, de még primer funkciójáról sem – legfeljebb azért lehet szorítani, hogy a színész hangszálai bírják a terhelést. Szegezdi Róbert hangszálai viszont alkalmatlanok az üvöltözésre, alkata pedig fényévekre áll Marcóétól. A nyurga, rekedtesen vékony hangú színész így rájátszik sajátos vokális adottságaira, természetellenes pózokat vesz fel, időnként megpödri a ki tudja, miért ráadott cowboykalapot – ettől az egész szerepformálás valami elfuserált westernparódiaként hat.

Sokkal jobban a másik négy főszereplő sem jár. A legtöbb szerencséje még Szemenyei Jánosnak van; mivel Marco alakja nem vehető komolyan, az előadás struktúrája egyszerűen megkívánja, hogy Rodolfo hangsúlyosabb, komolyabb figura legyen. A fiatal színész él is az így adódó lehetőséggel, a szerepkonvencióknál keményebb, határozottabb, egocentrikusabb ifjút formál; más kérdés, hogy ennek az elmozdulásnak a hatása alig-alig érződik a többi szereplőhöz való viszonyában. Holecskó Orsolya amúgy bájos, eleven Catherine-je már sokkal inkább megszenvedi azt a forszírozott expresszivitást, melynek következtében még egy „apai" pusziért is kénytelen a fél szobán (asztalon, széken) átugrani; nehéz ilyen körülmények között természetesnek maradni. Hasonlóképp egyenetlen Papp Lujza játéka: abban a néhány jelenetben, amikor a rendező hagyja játszani, hitelesen mutat hitvesi fájdalmat és kétségbeesést Eddie, törődő szeretetet és féltékenységet Catherine irányában – ám ezeket az érzelmeket többnyire ő is felnagyítani, túlforszírozni kényszerül.

Az előadás legnagyobb vesztese Ilyés Róbert. Eddie belső drámája, meghasonlása, tragédiája csak elmélyült szituációelemzéssel, az árnyalatok pontos kidolgozásával, a csendek és a kitörések pontos váltakoztatásával bontható ki. Éreztetni kell a folyamatot, ahogy a nevelt lánya iránti féltő gyöngédség a maga számára is feldolgozhatatlan szenvedéllyé válik, majd mutatni

a szenvedély elhatalmasodásának, az önkontroll elvesztésének, az ezt ellensúlyozó rögeszme kialakulásának folyamatát. Nyilvánvaló, hogy mindez ebben az előadásban megvalósíthatatlan. Ilyés formátumos, szuggesztív, jelentékeny színész, aki a téves rendezői koncepció érvényre juttatását is maximális erőbedobással végzi. Így már az első pillanatban egyértelmű gesztusokkal adja a néző tudtára érzelmeit, majd az első adandó alkalommal lávaként tör ki. E „kitörések" aztán mind sűrűbben ismétlődnek, s már nemcsak csendjei, de természetes hangjai sem igen maradnak. Így aztán az az Eddie, akit Ilyés színre hoz, nemhogy tragikus, kontrollálatlan érzéseinek kiszolgáltatott antihőssé nem válik, hanem egyszerűen perverz vadállatnak tűnik, aki még együttérzésünkre, szánalmunkra sem számíthat.

A dráma nem történik meg a színen; helyette kavalkád, lárma, rohangálás látható. Hogy mi volt a célja Cserhalmi Györgynek a játék érthetetlenné fokozott expresszivitásával, s miért maradt el a jellemek és helyzetek aprólékos elemzése, elképzelni sem tudom. Mivel a produkció felettébb következetlen realizmus és stilizálás arányait illetően is (a szereplők szépen megterített asztalnál, szép tányérokból eszik a semmit), a centrumon kívülre helyezett, általam rosszul látott befejezést meg sem próbálnám értelmezni. Tény, hogy Eddie állva hal meg, s Marco sem mozdul többé. Hogy a drámától eltérően halálos sebesülés éri őt is, vagy csak a metafora képi kivetítéseként padlót fog a gyilkosság miatt, nem tudom, de sem egyik, sem másik ötlet nem lepne meg. Értelme ugyanis egyik verziónak sincs.

ARTHUR MILLER:
PILLANTÁS A HÍDRÓL
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Díszlet: Mészáros Tibor. **Jelmez:** Luzsi Tímea. **A rendező munkatársa:** Tompagábor Kornél. **Rendező:** Cserhalmi György.
Szereplők: Zalányi Gyula, Ilyés Róbert, Papp Lujza, Holecskó Orsolya, Szegezdi Róbert, Szemenyei János, Andics Tibor, Mihály Péter, Ecsedi Erzsébet és a színház stúdiósai.

Stuber Andrea

Házaspárbaj

EDWARD ALBEE: NEM FÉLÜNK A FARKASTÓL

Talán nem indokolatlan a kérdés, hogy vajon mi tartja életben Edward Albee *Nem félünk a farkastól* című, negyvenöt éves színdarabját. Hogy 1962-ben a New York-i Broadwayn beütött – sok száz előadás –, az érthető. Újszerűnek tűnhetett a dráma, és talán az amerikai publikum elevenébe vágott. Sikert aratott az 1966-os, öt Oscar-díjat begyűjtő film is – Mike Nichols rendezői debütálása –, erre az Elizabeth Taylor–Richard Burton házaspár főszereplése volt a garancia. A színdarab magyar ősbemutatója sem véletlenül vonzott sok nézőt; a Madách tűzte műsorra 1967-ben, a színház szép korszakában, Tolnay Klárival és Gábor Miklóssal a főszerepekben. (Érdekesség, hogy Gábor Miklós tizenhét évvel később ismét eljátszotta George-ot, a Hevesi téri Nemzetiben. Második Marthája Vass Éva volt, aki annak idején Honeyt formálta meg a Madách színházi produkcióban.)

Azóta is elő-előkerül magyar színpadokon a *Nem félünk a farkastól,* amit úgy érthetünk, hogy a színházi alkotók nem kommersz műként, hanem a némi utánjátszó jelleggel bíró amerikai drámairodalom félklaszszikusaként kezelik. Besorolását tekintve az Albee-mű, mondhatni, a kellemes társalgási darab ellentéte: kellemetlen társalgási darab. Házastársak gyötrik egymást és a hozzájuk látogató másik házaspár tagjait, miközben sok alkohol folyik le a torkokon. Unalomból és keserűségből elkövetett csoportos verbális garázdálkodás, szellemi szélhámoskodás és lelki fosztogatás zajlik előttünk. Meglehet, a maga idejében mindez mélyrehatóbbnak tűnt, mint most. Az is valószínű, hogy a szavak jelentősen inflálódtak azóta. Mindenesetre az évtizedek múlásával kissé megfogyatkozott a *Nem félünk a farkastól* formabontó ereje.

Albee első és legfényesebb munkája az egykori hamvát elveszítve, a frissességen túl és a patinán innen színésznődarabbá lépett elő mostanra. Minden pesti vagy vidéki társulatnak megvan az az érdemdús, nagy tudású, tapasztalt dívája, aki ötvenen túl, az anyaszerepkörbe érve felragyoghat Marthaként. (Akár könnyítés ez, akár nehezítés: a figura talán nem teljesen idegen az őt megformáló színésznőktől. Martha egyik alapvető problémája alighanem az, hogy nemigen tud hoz-