

# Szegedi évadmérleg

PRÓZÁBAN: CSAK A VÁLASZTÉK

Kifogástalan évadot ígért előzetesen a színház: három ősbemutatót (Ionesco: *Rinocérosz*, Ivo Bresán: *Diszvacso*..., Ben Turán: *Melina*), egy mai magyar komédiát (Görgey: *Komámasszony, hol a stukker?*), klasszikus ifjúsági regényadaptációt (M. Twain: *Koldus és királyfi*) és ezen felül Shakespeare Hamletjét. A műfaji összeállítás is minden igényt kielégíthet: tragédia, abszurd, szatíra, zenés vígjáték (*Irma, te édes*) és musical (*Jézus Krisztus szupersztár*).

A tavalyihoz képest megfogyatkoztak ugyan a vendégjátékok, helyettük hangversenyek, néptánc-bemutatók kerültek műsorra, s az idei évadban debütált az újonnan alakult *balett-tagozat*. Az operával együtt ismét gazdag „étlapról” válogathatott a szegedi közönség. (Kifogásolható-e, hogy sokszor zárva maradtak a színházak kapui — a nagyszínházé havonta tízszer, a kis-színházé 12-14 estén, a klubé legalább 25 napon át —; hiszen tudvalevő, hogy minden megtartott előadás jóval többbe kerül, mint amennyit a színházjegy ellenében kifizetünk érte.)

Az évadösszegzésben mégis annak kell utánajárnom, hogy a kitűnő műsorösszeállítás, a sokszínű választék ellenére miért zárom *mélyseges hiányérzettel* a mérleget. Nyilván az előadások részletes elemzése adná meg a választ, a terjedelem azonban gátat szab effajta hajlandóságomnak. Ezért csak a szándék és megvalósulás egybeesésének vagy distanciájának föltárására vállalkozhatom.

Ha egy évadban két abszurdral rukkol elő a színház, kínálkozik az összevetés. Igaz, Ionesco mindig tiltakozott az abszurd kategóriája ellen; a Görgey-darabról pedig színpadi pályafutása során kiderült, csupán ősbemutatójakor (1968) aggatták rá ezt a minősítést, később lekopott róla, szerzője eredetileg is komédiának jegyezte. Ionesco többször kifejtette, hogy „ellenszínházat” és „ellenszínház” akar alkotni. Ennek lényege: a komédia egyszersmind tragédia, a tragédia pedig komédia, mivel a tragikum és a komikum egyazon valóság két oldala. El kell hát vetni az összes addigi színházi konvenciót, mert kizárólag a hagyományos eszközök szélsőséges eltorzításával vagy teljes felborításával lehet megmutatni a köznapiban a rendkívülit, az elképesztőben a valóságot.

Bizonyára az utóbbival magyarázható (nem különben a kultúrpolitika vaskalaposságával!), hogy nálunk jó ideig csak az amatőr színpadok nyúltak az abszurdhoz, nem kötvén őket a tardíciók, beidegződések. A színházi publikum azután edződött Beckett Godot-ján, Jarry Űbűjén és főleg Örkény Tótékján. Mostanára akár időszerűnek is tekinthetnénk a Rinocérosz bemutatását, ha a szegedi társulat megérett volna arra, hogy a megszokottól eltérő „ellenszínházi” stílusban és hangnemben szólaljon meg. *Bodolay Géza* korábbi rendezései ugyan eredetien groteszk látásmódról tanúskodtak, de itt a néhány szcenikai és egyéb ötlet kevésnek bizonyult a ionescói világkép abszurdításának felidézésére. Ráadásul a Rinocérosz a „társalgási dráma” elemeire épül: cselekmény ok-okozati kapcsolatokkal, szabályos hős és ellenfelek konfliktussal, megtévezve egy szokványos szerelmi történettel. Ám az a normálisnak ismert társadalmi berendezkedés, amit Ionesco az egyik ol-

dalon megmutat, éppoly taszító, mint a másik oldal, a rinocéroszok kaotikus világa. De fordítva is igaz! A rinocéroszok tulajdonképpen kedvesek és szeretetre méltóak, csakúgy, mint az emberek. Ezért nincs helye sehol Berangérnak, a humánus értékek igazi hordozójának. Az előadásból az abszurd meggyetlen logikája, a komédia és a tragédia ambivalenciájának következetes megjelenítése hiányzott. A kissé külön, egyébként rokonszenves párizsi kispolgárokat ijesztgető dübörgés, porfelhő, a háttérre veitett, táncoló rinocéroszfejek, a felbukkanó állati kobakok inkább egy farsangi multság kellékeinek tűntek, semmint — Ionesco szavával — a „rinoceritisz” félelmetes szimbólumának. A hétköznapiság kereteit sem feszítették szét a rendezői lelemények: a fűszeresné jelmezébe bújtatott férfi vagy az idős házaspár helyett megjelenő homoszexuális párocska. Ebben a leegyszerűsített közegben értelmetlenné vált a főhős vergődése. Pedig Kőszegi Ákos szépen építette fel szerepének ívét a csetlő-botló jó fiútól a fegyvert ragadó magányos lázadóig. Egyéb természetű kételyeimet sem oszlatta el az ősbemutató Ionesco híreshirhető darabját illetően. A feszültségtől mentes színpadi játék, az elnyúló történet közben eltűnődhattünk a dráma kissé szájbarágós filozófiáján, s azon, hogy a Rinocérosz talán nem is tartozik az örökérvényű alkotások közé.

Görgey Gábor komédiája, a *Komámasszony, hol a stukker?* formailag eleget tesz az abszurd klasszikus ismérveinek: archetipikus társadalmi viszonyt modellál — a hatalom birtoklása és a kiszolgáltatottság —, archetipikus figurákkal. A „zárt tér” ismert dramaturgiája szerint a szereplőknek szükségszerűen összeütközésbe kell kerülniök egymással, erre „rásegít” a pisztoly, ami egyiküket élet-halál urává teszi a többivel szemben. Ebben az alaphelyzetben válhatnak „élessé” a mondatok és a mozdulatok a színpadon. Tehát először is azt a konszenzust kell létrehozni a szereplők és a nézők között, amiben az utóbbiak felismerik és elfogadják az alaphelyzetet.

Az író — és jelen esetben egyben a rendező — intenciója szerint hosszan elnyújtott állóképpel kezdődik az előadás: egy alvilági alak fenyegetően szegzi revolverét a vele szemben ülő négy emberre. Van időnk alaposan szemügyre venni a szereplőket: Cukit, Molnár Ferenc álom-vurstlijának hintáslegényét; K. Müllert, az ötvenes évek kabarétréfáinak céltábláját, a kispolgárt; Kist, a Sarkadi-drámák ideges intellektuelljét és Mártont, a népszínművek kackiás műparasztját. Ilyen elképesztően művi helyzetben lehetetlen komolyan venni a lövésre tartott pisztolyt, vagyis nem születhet meg az alaphelyzet elfogadásához szükséges színházi közmegegyezés.

Görgey komédiájában — s főként rendezésében — nem társadalmi, hanem közismert színpadi figurák jelennek meg, akiket konkrét helyzetben konkrét támadás fenyeget. A komédia születése idején nagyjából még léteztek azok a társadalmi rétegek, amelyeket a darab szereplői képviseltek. A társadalmi mozgásfolyamatok révén napjainkra ezek a szférák teljesen átalakultak vagy eltűntek. Átélehető háttér híján a mű szatirikus éle is kicsorbul, a szellemes dialógusok nyilvánvalóan a semmibe hullanak. Maradt volna a helyzet- és jellemkomikumra épülő vígjáték, sziporkázó kabinetalakítások lehetőségével. A színészek azonban — a kispolgárt játszó Kovács Zsolt kivételével — csupán a szerepformálás sémáira hagyatkoztak.

Ben Turán Róbert *Melinája* a szó szoros értelmében kulcsdráma; főhőse a görög kulturális miniszterasszony, *Melina Mercouri*; a dráma cselekménye az emigrációban élő művésznőnek azt a napját eleveníti meg, amikor hazatért

édesanyja temetésére. Az élet valóságos drámai szituációt kínál, de a szerző nem vállalta ezt a kihívást. Helyette konstruált egy felszínes, ámbár igen fondorlatos krimi. A drámai téma feladásának elsőrendű következménye, hogy a hősnő alakja és cselekedetei teljesen irreálisá válnak. Melina például — miközben anyját gyászolja, és öccse életét próbálja menteni — gondtalanul elévődik hajdani barátjával, Alekosszal. Majd lángra gyúl, találkozásván első szerelmével, Oresztisszel, közben konspirál is az illegális mozgalom küldöttével. Mindezt elhihetnének egy olyan nagy formátumú egyéniségről, mint a filmsztárból lett miniszterasszony, ha az egész kavalkád nem arra hegyeződne ki, hogy Alekosz és Oresztisz a titkosszolgálat emberei, őket „állították rá” Melinára — valószínűleg azért, hogy eltegyék láb alól. Így azok a drámai motívációk, amelyeknek a kulcsfigura reakcióit kellene előkészíteni, vonásainak bonyolult összefüggését kibontani, csupán egy banális krimi szálainak összefonására szolgálnak. Ennek következtében a főhősnő története mozaikokra, egyénisége szerepekre esik szét. A róla alkotható kép azért sem állhat össze, mert hiányzik a drámának a *magja*, a cselekedetek, történések *rendező elve*, amit nevezhetünk üzenetnek, költői gondolatnak, etosznak, de mindenképpen a szerző célját, állásfoglalását, netán filozófiáját kellene kifejeznie. A drámaírónak azonban — a legközhelyesebb sablonokon túl — semmiféle sajátos közlendője nincs hősnőjéről, a görög juntáról vagy bármiről. Melina személye nem célja és mozgatója a drámai eseményeknek, csupán eszköze és áldozata egy kommersz színpadi játéknak.

A darab színrevitelében a mű eredeti „értékei” is visszájára fordultak. Ben Turán függönyös színpadra képzelte drámáját, s ahogy a szerzői utasításban hangsúlyozta: „meg kell emelni egy régióval ahhoz, hogy hasson”. Bizonyára számolt azzal, hogy az ismert személyiséget és történetét csakis úgy lehet áttenni a műalkotás struktúrájába és hitelesíteni a színpadon, ha formálisan eltávolítják a nézőtől. *Sándor János* rendező ezzel szemben a klubszínház lélekzetnyi közelségébe helyezte a Melinát, aminek következtében a néző szüntelenül azzal küszködött, hogy elfeledje erről a kivételes asszonyról alkotott képét, és „beavatottsága” révén létezőnek fogadja el az illuzórikus látványt. Ez a helyzet jószerivel megoldhatatlan feladatot rótt a főszerepet játszó *Fehér Ildikóra*, mert egyszerre kellett volna az élő képet megsemmisítenie és a drámai alakot megelevenítenie a — nem létező — színpadon. A klubszínházba illő egyetlen lehetséges utat választotta: természetes oldottsággal saját egyéniségének színeit villantotta fel.

Régóta érlelődik bennem a gyanú: a Hamlet-előadások történetében tetten érhető az a pillanat, amikor a tragédia univerzuma fordul egyet tengelye körül, s egyszer csak addig ismeretlen világrészét tárja elénk. A régebbi produkciók Hamlet-lényének, lényegének titkát fürkészték. Kosztolányi szavaival: „Halvány-e vagy piros? Az arcán harag vagy inkább bánat? Fájdalmas remegéssel kérdezősködünk róla...” A dráma középpontjában mindig a tépelődő, a magányos, az enervált vagy energikus *individuum* állott.

A pálfordulás a színházművészeti szövetség 1951-es konferenciájához kötődik. Az elnöklő Révai, hallgatván a Hamlet pozitív vagy negatív értelmezéséről szóló vitát, így foglalja össze véleményét: „Hamlet nem pozitív hős abban az értelemben, ahogyan erről ma beszélünk. A pozitív hős Hamletben az, aki Claudius és Hamlet fölé emelkedik, egy mellékfigura, aki végszóra jön be, Fortinbras.” Ezután magasodik föl a drámának az az alakja, akire korábban ügyet sem vetettek, jeleneteit sokszor elhagyták; s ezzel együtt újrafogalma-

zódott a Hamlet-kérdés: miféle hatalmak között vívódik és bukik el a dán királyfi?

Révai „tervutasításos határozatát” nem szabad csupán a dogmatizmus szellemi szűklátókörűségének betudni. Történelmi sorsfordulónk új konfliktusokkal telítette a „szivacstermészetű” tragédiát, ahogyan 1952-ben, a felszabadulás utáni első bemutatóról írott kritikából is érzékelhetjük: „A puszta lélektani probléma ingoványáról sziklára állítja magát Hamletet, társadalmat tesz alája...” (Mátrai Betegh Béla.)

A dráma vezéralakjainak arculata, helyzete azóta is változik. Fortinbras például volt már fasisztoid hadvezér, nyegle bürokrata vagy szadista bandita. Számptalan oldalról közelíthető meg ismét Hamlet korunkat faggató alapkérdése, amit — némileg leegyszerűsítve — az egyén és a hatalom viszonyában körvonalazhatnánk.

*Bodolay Géza* rendező autentikusan teszi fel a kérdést: mi a művészet, ezen belül a színház s a művészek szerepe, helye, feladata, lehetősége itt és most Magyarországon? A téma helyhez és időhöz kötöttsége elsőrendűen a szcenikában és a következetes dramaturgiában nyilvánult meg. A színpadnyílást hófehér függöny fedte, fölötte a piros drapéria csikja, alatta a rivaldán végighúzódnó élénkzöld gyepléggé didaktikusan véste belénk a koncepció nemzeti jellegét. Trikolórnak színei a jelmezekben térnek vissza: a helsingőriek pirosban, Horátio zöldben, köztük Ophélia ruhája és Hamlet inge világít fehéren. Tematikusan nyilván ide tartozik a színészkirály — eléggé meglepő — Petőfi imágója. A rendezői koncepció másik gondolatkörét a színpadtér és a komédiásoknak a szokásostól eltérő megjelenései fejezték ki. Az előfüggöny fellebbezése után a maguk pőreségében tárulnak föl a diszletelemek, mintha egy próbafolyamat kezdeti stádiumába pillanthatnánk be. A helsingőri vár vagy bármilyen szintér helyett a színészek valódi „életterét” látjuk, róluk szól hát a shakespeare-i mese.

Hamlet szövetségesei a komédiások. A színészkirály szavalata oly komoran hangzik, mint Hamlet monológja. Színjátékuk direkt politikai reminiscenciákat kelt: a Petőfi-Színészkirályt elegáns öltönybe bújtatott gengszter gyilkolja meg. A befejező képből a Fortinbras katonáiként visszatérő Rosenkrantz és Guildenstern sorra kivégzi a színésztrupp tagjait. Az árulás és az erőszak végzett Hamlettel és a művészekkel.

Volt a színpadon még egy hangsúlyos szimbólum — a kockakövekből emelt barikád —, de lényegesebb jelentéskört nem kapott az előadásban. A fesszesre húzott történet (leginkább a lírai kitérőket, költői képeket irtotta ki a rendező ceruzája) hatalmas tempóval sodródott a végkifejlet felé. Nincs idő a töprengésre, a lázasan cselekvő ifjú hős két nagymonológjában vallhat csupán éretten és bensőségesen arról, milyen kétségekkel tekint a jövőbe. Az országot elvonult hátul, Ophéliát is ők kergették halálba; Hamlet végszavai után Fortinbrasnak, a nyápic és ideges generálisnak vezényszavára gyorsan birtokukba veszik az egész színpadot. Hamletet a végtisztességtől, a nézőt a megrendüléstől fosztja meg a rendező.

A katartikus fölmagasztosulás hiányát semmiképpen sem rónánk fel, ha az egész előadás feszültségét nem oltotta volna ki a túlpörgetett tempó és a színészek többségének lélektelen modorossága vagy színtelen és súlytalan jelenléte. Kivéve a Hamletet alakító Kőszegi Ákóst, aki gazdag intellektusával

emelkedett partnerei fölé, és az Ophéliát játszó *Janisch Évát*, aki árnyaltan és finoman oldotta meg rövidre húzott szerepét.

Kosztolányi imígyen rendelkezik: „Hamlet szent mű. Nevezék kiemelkedő magaslatnak a drámák lapályából.” Minden nemzedéknek találkoznia kell vele. Bár utoljára negyedszázaddal ezelőtt jelent meg a szegedi színházban; a mostani bemutató oly kevés nyomot hagyott bennünk, hogy inkább várni kellett volna a dán királyfi feltámasztásával.

A *Paraszt Hamlet* óta őrizzük jó emlékezetünkben Ivo Bresán jugoszláviai író nevét. Ősbemutatóként színre tűzött *Diszvacsoara a temetkezési vállalatnál* című szatírája a nálunk is elevenbe vágó társadalmi visszasságokat pellengérez ki. *Árkosi Árpád* rendező a tőle megszokott művességgel állította színpadra a játékot, megtoldva egy „hátborzongató” jelenettel. (Csupán itt láthattuk egy nyúlfarknyi szerepben a társulat kiváló színészgyeiségét, *Kovács Lajost*.) De az alakításokban a szatirikus túlrájzoltság erősen keveredett a bohózáti attitűddel. A játékstílus egyenletlensége, valamint a darab epikus jellege miatt ezt a bemutatót legfeljebb a kellemesebb színházi esték közé sorolhatjuk.

Nem hiszem, hogy kötelező penzumként teljesítette volna a színház a legtöbb bérletszünetes és telt házas előadását, a *Koldus és királyfit*. Ha már — örvendetes módon — ilyen nagyfokú érdeklődés mutatkozik az ifjúsági produkció iránt, akkor „ízlésnevelés céljából” miért helyettesítik a klasszikus regény kitűnő dramatizált változatát sematikus tanmesével, zenei kvalitásában pedig „Csipkés kombiné” szintű musicallel?

Sándor János legújabb produkcióját, a *Jézus Krisztus szupersztárt* a színpadkép nagyvonalú eleganciája, gazdagsága és a rendezői koncepció — háborúellenesség — határozott demonstrálása (háttérre vetített kép) jellemezte. A szólószámok és a karjelenetek laza egymásutániságából nem keveredett ki valamiféle elementáris összehatás.

Végül is nagyjából kirajzolódott az az idea, ami egységbe fogná az előadásokat: a „politizáló színház” célja. A világot jelentő deszkákon azonban közhelyes gondolatok születtek, s megfelelő művészi eszközök híján hatástalanok maradtak.

NOVÁK MÁRIA

## OPERÁBAN: STÍLUSVÁLTÁS

A Szeged művészeti életét gondosan nyomon követő olvasónak nem mondom újat, amikor kijelentem: az utóbbi három évadban országos összehasonlításban is igen előkelő helyet, rangot vívott ki magának a Szegedi Nemzeti Színház operatársulata. Ennek nem is elsősorban előidézője, mint inkább utólagos igazolása, hivatalos regisztrálása volt a tavalyi operafesztivál díjakban mérhető emlékezetes sikere, amely — a már korábban publikált kritikák megállapításaival összecsengve — a magyar operajátszás széles körű figyelemre számot tartó műhelyének ismerte el a társulatot. Szegeden gyakran hallani ma is a *Vaszy Viktor* nevével fémjelzett, az ő hallatlan odaadásán és szakértelmén alapuló, nagy eredményekben bővelkedő operai korszak nosztalgikus felhangokkal kísért felemlégetését, ami érthető is: az idő múlásával a személyes konfliktusok, a megalázó pillanatok emléke eljelentéktelenedik — mert hogy ilyenek bőven akadtak akkoriban (is), azt épeszű ember percig sem ta-