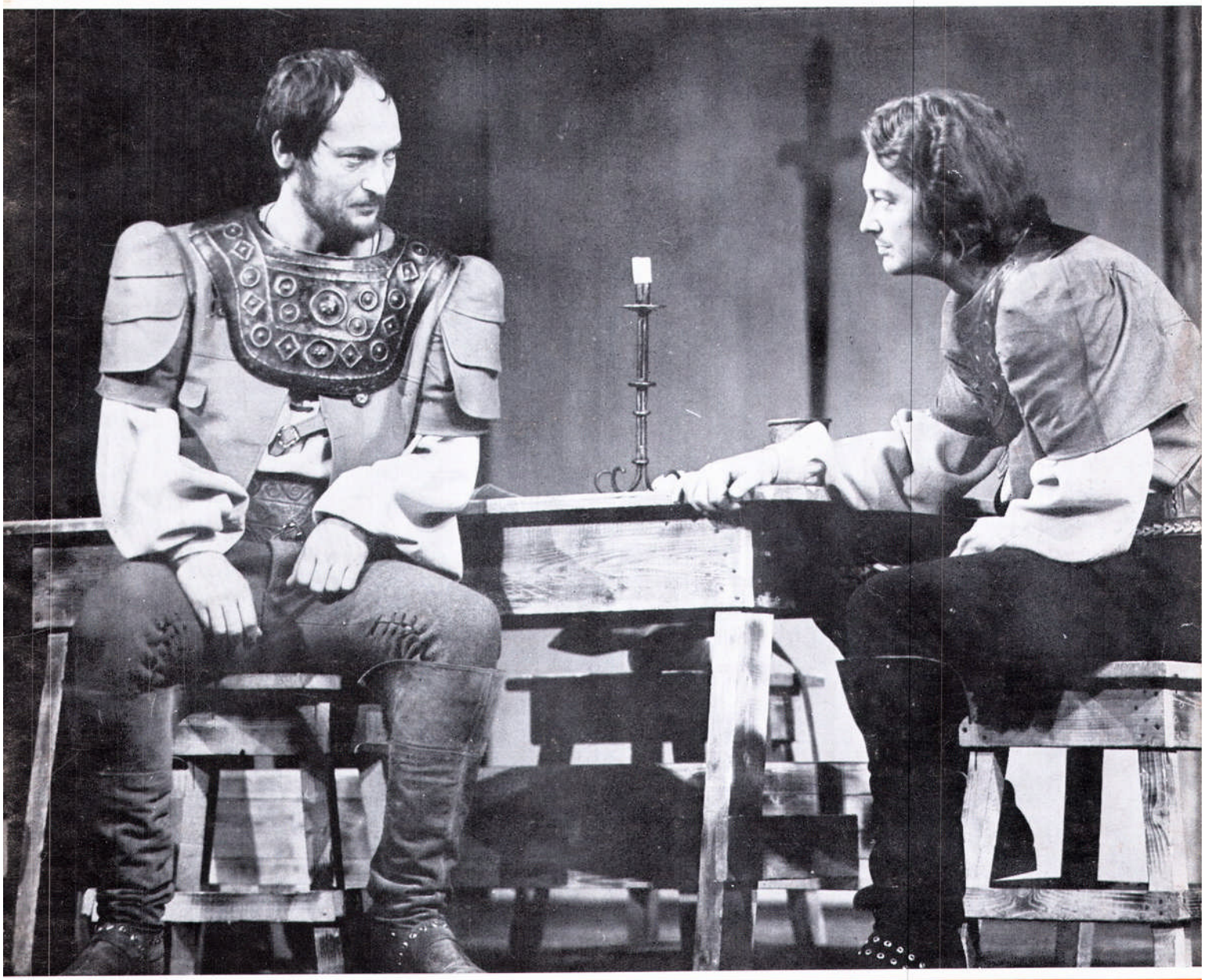
SZÍNHÁZ



N. Krimova: A remek színészek hazájában • M. Sztrojeva: Sztanyiszlavszkij és Dosztojevszkij • Hermann István: Az Etna kráterében • Szántó Erika: Olyan szép, hogy... Sziládi János: A Dózsa testvérek • Osztovits Levente: Egy ilyen fönség nézd... • Ungvári Tamás: Értelmezés és tempó • Szántó Judit: A Macskajáték bécsi bemutatója

1972
December

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI

SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA V.

ÉVFOLYAM 12. SZÁM 1972.

DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN

SZERKESZTŐ: CSABAINÉ TÖRÖK MARJA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft. % évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

Indexszám: 25.797

72.1728 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Holl István (Dózsa György) és Győry Emil (Dózsa Gergely) Illyés Gyula Testvérek című drámájában (Pécsi Nemzeti Színház) (MTI Keleti Éva felvétele)

TARTALOM

N. **KRIMOVA**
A remek színészek hazájában (1)

Beszélgetés David Gottharddal (5)

M. **SZTROJEVA**
Sztanyiszlavszkij és Dosztojevszkij (8)

MÉSZÁROS TAMÁS
Színészek a rendezésről (11)

CSERJE ZSUZSA
A szavak mámora (15)

játékszín

SZILÁDI JÁNOS
A Dózsa testvérek (17)

OSZTOVITS LEVENTE
Egy ilyen fönség, nézd... (20)

SZÁNTÓ ERIKA
Olyan szép, hogy... (25)

M. G. P.
Az anyaszínésznő halálára (29)

fórum

UNGVÁRI TAMÁS
Értelmezés és tempó (31)

HERMANN ISTVÁN Az
Etna kráterében (35)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER
BITEF? (38)

SZÁNTÓ JUDIT
A Macskajáték bécsi bemutatója (47)

Színész és rendező

A magyar színházművészet színészközpontú. Ezzel a megállapítással gyakran találkozhatunk színházról szóló tanulmányokban, cikkekben, kritikákban. A jelenség történeti alapjait jobbára föltárták már. Újabban külföldről hozzánk érkezett szakemberek is említést tesznek róla. A közelmúltban Elzbieta Wysińska, a varsói Dialog munkatársa, I. Vaszilinyina, a moszkvai Tyeatr kritikusa figyelt föl a magyar színészek egy-egy előadásból kitündöklő teljesítményére. Georges Schlocker a Die Weltben, David Cregan a Plays and Playersben jegyzett föl néhány mesteri alakítást.

Legújabban N. Krimova a moszkvai Tyeatrban *A remek színészek hazájában* címmel írt tanulmányt budapesti szín-házi élményeiről. Ez a cikk új oldalát tárja föl a jelenségnek: a színész és a rendező viszonyát elemzi. Alább részleteket közlünk a szovjet kritikusnő írásából, amely arra késztetett bennünket, hogy több teret szenteljünk színész és rendező kapcsolatának. Ezért hívtuk meg szerkesztőségi beszélgetésre David Gotthardot, a londoni Royal Court színház ösztöndíjjal hosszabb ideje nálunk tartózkodó fiatal rendezőjét, aki részt vett próbákon is, és így szerencsésen egyesítheti magában a kívülálló és a viszonyainkat már némileg ismerő színházi ember szemléletét. A színész nézőpontjából igyekszik vizsgálat alá venni a témát egy másik beszélgetéssorozat. Ebben olyan színészek mondják el véleményüket, akik kiemelkedő - s az említett külföldi kritikákban különösen gyakran dicsért - alakításokat nyújtottak, vagy éppen ellenkezőleg, csak most vágnak neki a komolyabb föladatoknak, esetleg egy sajátos profilt megvalósítani kívánó színházban dolgoznak.

Mindezekből a véleményekből az derül ki, hogy a ma divatos „rendezői színház" nálunk nem valósult meg. Önmagában ez természetesen nem jelent sem jót, sem rosszat. A rendezői gondolatnak is a színész által kell érvényre jutnia. Az eredményt végső soron kettőjük közös alkotómunkája határozza meg. Ma már nem igaz, hogy a rendező a gondolatot szállítja, a színész pedig „a lelkét adja" az előadáshoz. A színház csak akkor szólhat bele hatékonyan a társadalom életébe, ha a színész és a rendező egyaránt határozott, eltökélt mondanivalót: világnézetet képvisel. Hogy ez a világnézet milyen belső munkafolyama-tok segítségével jelenik meg a színházi előadásban, vagyis pontosabban: az alkotók - köztük elsősorban a színész és a rendező - milyen összjátéka szükséges a felszínre töréséhez, az már részben szakmai-mesterségbeli probléma is. A közelmúltban meddő viták folytak író és rendező „elsőbbségéről". A színész és a rendező hierarchikus sorrendjéről ugyanígy fölösleges volna vitatkozni. A közös munkájukban felhasználható módszerek kérdése azonban egy egész sor megoldatlanságot mutat. Úgy érezzük, hogy hasznosan cselekszünk, ha ráirányítjuk a figyelmet kapcsolatuk mélyebb összefüggéseire. Ezért kíséreltük meg követ-ni egy rendező - Ádám Ottó - próbamunkáját.

A színész és a rendező viszonyát körüljáró fejtegetésekhez elméleti oldalról kapcsolódik M. Sztrojeva, a moszkvai Színházi Intézet munkatársának írása a színész és a rendező Sztanyiszlavszkijról. A terjedelmes tanulmány, amelyből részleteket közlünk, azt az alkotói válságot elemzi, amellyel Sztanyiszlavszkij egy Dosztojevszkij-elbeszélés kétszeri színpadi megvalósításakor került szem-be. A cikk megjelenését a közelgő budapesti Sztanyiszlavszkij-konferencia is időszerűvé teszi.

N. KRIMOVA

A remek színészek hazájában

Magyarországon remek színészek vannak.

Amikor hazaérkezésem után mindent átolvastam, amit kritikusaink a mai magyar színházról írtak, be kellett látnom, hogy semmit sem mondtam ezek-kel a szavakkal: Magyarországon nagy-szerű színészek vannak. Ez egyrészt bosszantó, másrészt meg is nyugtat: mindenki ugyanazt mondja.

Tíznapos ismerkedés feltételei egy ismeretlen színházi élettel (a magyar színházi életet pedig csakugyan kevéssé ismerjük - mindenekelőtt a „nyelvi gát" miatt) rendkívül feszült életritmust kényszerítenek ránk. Ezt az életritmust elsősorban a természetes kíváncsiság diktál-ja, másodsorban a hivatásbeli lelkiismeretesség, harmadsorban pedig az az utópista gondolat, hogy az ember mindent, vagy legalábbis a legfontosabbat megértse. Tíz nap egészen tisztes időnek tűnik.

De hol az egyik, hol a másik fontos előadás esik ki a programból: ezeket nem játsszák ebben a tíz napban. Nem láthatom Kazimir Károly legjobb munkáit, Major Tamás előadásai közül csak *Az ember tragédiája* régi rendezését adják, egyik este három előadás ütközik, a következőn egy Erzsébet-kori, Shakespeare előtti drámán és krimiken kívül sem-mi megnézésre érdemes nincs stb. stb.

A repertoár keretei szemmel láthatólag szűkülnek, megkívánják a magukét, tíz nap már nem is látszik olyan tisztes időnek, s az ember rájön, hogy mindent megérteni lehetetlen, és még „a legfontosabbat" is hallatlanul nehéz.

Aztán színházba megyünk. Az, amit „nyelvi gátnak" neveznek, Magyarországon azonnal úgy jelentkezik, mint sehol másutt. Kellemetlen a függés a tolmácstól, amíg aztán egyszerre csak valamelyik előadásnál valamiféle ismeretlen erők nyomására ez a gát le nem omlik - nyilván a Művészet rombolta le, és az ember ettől semmihez sem hasonlítható elégedettséget érez. Egyébként lehet, hogy holnap, egy másik színházban, ez a gát magasabb lesz, mint valaha, és az ember újra kénytelen a szomszédok sanda tekintetétől kísérve, időnként halkan oldalba bökni a tolmácsot, és arra noszogatni, hogy fordítson.

Így telik el tíz nap. Az utolsó napra már az az ember érzése, hogy semmi értelmeset nem látott, semmit sem ért, a legfontosabbat természetesen elmulasztotta, és akkor pánikba esik. Ilyen esetben a legjobb kiút elutazni, különösképpen, mivel nincs is más kiút.

Eltelik egy kis idő azonban, és valahogy önmagától, a benyomások káoszából kibukkan és megmarad a lényeg. Elfelejtjük a másodrendű dolgokat, vagy azt, amit nem értettünk meg, ami homályos maradt.

Emlékezetemben a színészek maradtak meg. A színházat alkotó tényezők közül még ilyen körülmények között is a színészekről teljes biztonsággal lehetett véleményt alkotni. Ebben a vonatkozásban Magyarországon nem volt számomra üres előadás, rossz színház - minden

előadás meghozta a maga felfedezését, és okot szolgáltatott rá, hogy elgondolkodjam. Az volt az érzésem, hogy minden este rendkívül érdekes emberrel ismerkedem meg, olykor többel is. Az élő személyeknek és sorsoknak ez a kórusa elkísért, és arra kényszerített hazatéré-sem után, hogy figyelmesebben vizsgáljam meg újra .. .

Macskajáték

A Balti-tenger mellettivárosok - Tallinn, Riga - kis kávéházaiban lehet találkozni az idősebb nőknek azzal a típusával, akik órákig üldögélnek egy csésze kávé mellett. Meghatározhatatlan színű filc-kalap, gondosan fésült ősz frizura, mellettük a széken öblös retikül. Olykor a retikülből gyapjúfonal lóg ki, kezükben kötőtű. Van úgy, hogy ketten vannak, beszélgetnek, olyankor két filckalap, két retikül egymás mellett, az asztalon két csésze kávé, esetleg két pohárka. Mi, mint mindig, sietünk - ők nem.

Első budapesti estémen ilyen nőt, egy róla szóló darabot láttam a színpadon. A darab címe *Macskajáték,* szerzője Örkény István. Ez volt első - és máris mély - benyomásom a magyar színházakról. Az emberi élet, egy ember élete, amelyet nem díszített semmiféle színházi ékítmény, minden nevetséges és szomorú részletében feltárult a színpadon. Mintha abból a kis kávéházból kilépve, az ember nem sietett volna dolga után, hanem türelmesen megvárta volna, amíg az az idős hölgy a szomszédban kifizeti kávéját, aztán utánament volna az utcára, és követte volna oda, ahova minden nap hazatér.

Az előadás azzal kezdődik, hogy az idős hölgy hazaér. Erzsébetnek hívják, egyedül él. Öreg szoba, sötét, öreg bútor: bécsi székek, fafogas, kopottas szőnyeg a heverőn. A lakás tulajdonos-nője már összenőtt velük, ő maga is olyan, mint a bécsi szék vagy a fogas vagy kezében a divatjamúlt, öreg retikül. Már nem érdeklik a tárgyak, nincs kedve kicserélni őket. A modernség valahol túl az ablakokon, a távolban pezseg, itt már nincs rá szükség. Meg alighanem lehetőség sincs rá. Hiányzik az érzék a kényelemhez.

Belép a szobába, leveti a cipőjét, széttaposott posztópapucsot húz. Sokáig nem veszi le idétlenül fejébe csapott kalapját. A lába fáradt, ez már a lépcsőn az eszében járt, látszik, hogy erre gondolt. A kalap nem jutott eszébe. Általában feledékeny, valamire nagyon erősen gondol, valami foglalkoztatja, a többit félúton kiszórja az emlékezetéből. A második felvonásban, amikor elhagyja régi és egyetlen barátja, amikor a megcsalatottság keserű íze egyszeriben eltorzítja és öreggé varázsolja arcát, az utcáról jövet csak az egyik cipőjét veti le, a másikról megfeledkezik, és így, fél lábán papuccsal, fél lábán cipővel lép ki újra az utcára. Belép egy idegen házba, megbizonyosodik róla, hogy az ember, akit szeretett, megcsalta, végigszenvedi a megalázó párbeszédet a férfi anyjával (rémülten nézve az öregasszony szörnyű arcát), hazamegy, és akkora adag altatót vesz be, amilyentől véleménye szerint örökre elaludhat. Lent a nézőtéren az emberek mindezt úgy figyelik, hogy megfeledkeznek róla, hogy a nő egyik lábán cipő, a másikon papucs van, megfeledkeznek róla, hogy általában is csudabogár, és hogy az előadás első felében sok volt a nevetnivaló.

Elképesztő módon keveredik egyetlen emberben a szégyenlősség és az agresszivitás, a tapintat és a közönségesség, a gyámoltalanság és a makacsság, a keserű tapasztalat és a vénlányos naivitás, a naftalinszag és az extravagancia. De mindezek fölött diadalmaskodik az élő emberi lélek. Mert Sulyok Mária merészen és részletezve eljátssza mindezt: a mindennapi életet, az öreges szokásokat és a furcsán fiatalos temperamentumot, az ízléstelenséget és a naftalint. Úgy játszik, hogy tudja, a sánta kiskacsából nem jelenik meg a nézők színe előtt gyönyörű hattyú, erre a hatásra nem számíthat. Más itt a számítás : a szépnek egy másik értelmezése.

Ez az előadás az egyedüllétről, pontosabban az embernek az egyedül maradással való szembeszegüléséről szól. És ez a szembeszegülés olyan bátor, hogy a keserű történet magja valami leküzdhetetlen győzelem.

0, milyen finoman és bátran játsszák a színészek ezt a darabot! Látszólag semmi sem lenne egyszerűbb, mint könnyű vígjátékká változtatni. Csak el kell képzelni egy társulatot, amelyben évek során kidolgozták ezt a könnyű, vidám, teljesen teátrális játékstílust, ahol már vágyakoztak a jó szerepre, a tapasztalt idősebb színésznők - és már kész is az előadás, s a közönségsiker is kész. Itt azonban egészen más előadás és más játékstílus uralkodik. A színészek el tudják játszania különböző *emberi tapasztalatot.* Nyilvánvaló, hogy a szerzőnek nagyon fontos, hogy milyen tapasztalat áll a figura mögött, mert az extravagáns vígjátéki réteg csak a felszíne a darabnak, lényege azonban más és más készséget kíván a színészektől.

A színészek el tudják játszani az emberi tapasztalatot. Ez érdekli őket. A későbbiekben többször is találkoztam Magyarországon ezzel a nagyszerű színészi adottsággal. Előadásokról, amelyek meséjük szerint könnyű vígjátékok voltak, kiderült, hogy erőteljes, mély gyökereik vannak. Ezek a gyökerek az alapvető, szilárd életformába nyúltak le, az emberek gondolkodásmódjába, a múltba, a lényegi - már nem is színházi - talajba. És a „könnyű" helyzetek belülről meg-teltek valami élő tartalommal, olyan váratlan és komoly igazolást nyertek, hogy a darabnak és az előadásnak egészen más súlya lett.

A testőr

Igaz, más előadásokon, akárhogy nézzük is, nem kap a néző többet, mint amit azonnal, elragadó és elegáns egyszerűséggel elmondanak a színészek. Amit mondanak, azt szó szerint is érdemes meghallgatni, anélkül, hogy mélyebb értelmet keresnénk. Arról van szó, hogy nagyon is jól beszélnek, azaz remekül játszanak. A mi mai színpadunkon például nehéz lenne elképzelni jól eljátszott Scribe-darabot. Se Scribe-et, se csillogást nem láthatunk: ahol hiányzik ez a vígjátéki műfaj, nem lehet tőle csodákat várni. Magyarországon viszont ennek a műfajnak alapvető hagyományai vannak; van csillogás, vannak veteránok és csillagok - minden együtt van.

Molnár Ferenc *A testőrét* a Vígszínházban ebben a csillogó stílusban állították színpadra. A főszerepekben Darvas Iván és Ruttkai Éva, sztárok, a közönség kedvencei. Hadd említsem meg, hogy Magyarországon a színészek iránt gyengéd elismeréssel viseltetnek. Nem tudom, mi lehet az oka; a hagyományok, a színház különleges szeretete, a nemzeti jellemvonások? Lehet, hogy a lényeg az ország kis területe, hogy a színészi dicsőség nem oldódik fel a nagy térségekben, hogy minden ott van az emberek szeme előtt? Akárhogy áll is a dolog, láttam egyszer, hogyan sétált végig Darvas Iván egy budapesti utcán, és hogyan reagáltak rá körülötte az emberek. A színészt a nézők rajongásának hullámai vitték előre. Minden járókelőben feléledt a néző, megnézték a színészt, mosolyogtak rá... A figyelem könnyű vízfodrai bodrozódtak ezen az úton,

csöppet sem zavaróan, szinte mintegy előresegítve útján a színészt, a művészt.

A testőrben Darvas Iván éppenséggel egy ilyen ismert színészt játszik, akivel szemben (ez az egész dráma) hathavi közös élet után elhidegült a felesége - szintén színésznő. A feleség epekedik, gyakran néz kifelé az ablakon, elgondolkodva Cbopint játszik - a férj rájön, hogy miről lehet szó. Amikor végül is kitalálja, hogy milyen hős után vágyakozik a felesége, maszkban és vakító fehér-vörösarany tiszti egyenruhában jelenik meg előtte. A férj megkapja a gyengédségnek azt az adagját, amely valaki másnak volt szánva - végső soron nincs más értelme a darabnak, és a színészek nagyszerűen megértik, hogy csak azt kell eljátszani, ami a darabban van. Önmagában véve Darvas Iván és Ruttkai Éva megjelenése a színpadon, ellenséges, szerelmes, semleges, villódzó párbeszédjük csupa gyönyörűség a közönség számára. Úgy látszik, Darvas a színpadról kifelé menet a hátával érzi meg azt a pillanatot, ami-kor a nyomában felcsattan a taps, az pedig magától értetődően felcsattan. A cselekmény folyamán például a hős valamit aggódva kérdez a feleségétől. Ruttkai Éva megjátszott egykedvűséggel válaszol. Tartalmatlan szóváltás, de ez már mesterien megoldott színpadi pillanat. Darvas még kérdez valamit, még újabb színnel gazdagítva a férj gyanúját, Ruttkai egy picivel másként próbálja leplezni az asszony vágyakozását. Az egész dialógus virtuóz teniszjátszmára emlékeztet .. .

Az összes Magyarországon látott előadás közül ez volt az egyetlen, amelyen a színészek minden felvonás után kijöttek megköszönni a tapsot, mint a régi jó időkben, amikor Scribe-et Labiche váltotta fel, Labiche-t Sardou és így tovább. Az előadást a saját stílusában oldották meg elejétől végig.

Fevershami Arden

A Gyilkosok a ködben előadása kormánykerék nélkül a nyílt tengerre lökött hajóra emlékeztetett. A tapasztaltabb matrózok valahogy összebeszéltek, megragadták az evezőket, és húzták a hajót, bár közben vitatkoztak az úticélról... Az előadás a színészi mesterségbeli tudás és a gyámoltalan rendezés konfliktusa volt. Mintegy a ködből bukkantak elő egyes színészi egyéniségek, jelezték jelenlétüket, és újra eltűntek. Felmerült Kállai Ferenc lágy és okos arca, de álmunkban sem gondolhattunk arra, hogy az egyik legerőteljesebb későbbi benyomásunk éppen vele lesz kapcsolatos.

De volt még egy kivétel ebben a tanulságos előadásban, és erről a kivételről érdemes részletesebben beszélni. A darabban arról van szó, hogy egy elő-kelő és gazdag polgár felesége másba szeret, egy fiatal és szegény férfiba, s aztán bérgyilkosok segítségével el akarja tétetni láb alól a férjet. És ennek az általános műfaji hangzavarnak és gondolati tisztázatlanságnak a hátterén egyetlen szerep (a fiatal gyilkosé) teljesen átgondoltnak és elejétől végéig felépítettnek bizonyult.

Meghökkentően és meghatóan határozatlan gyilkos volt ez. Az a készség, amellyel átvette a pénzt a tervezett gyilkosságért, semmiképpen sem felelt meg teljes belső felkészületlenségének a gyilkosságra. Maga a piszkos ügy is tele volt akadályokkal. A darabban cselekménybeli akadályok vannak, a színpadon azonban az emberben jelentkeztek minden alkalommal belső, különféle és váratlan akadályok. Mert hát valóban nem olyan egyszerű megölni egy embert ! Könnyű azt mondani! A pénzt elvenni egyszerű, miért ne vegyük el, egyetérteni azzal, aki rábeszél, még egyszerűbb, miért ne értenénk egyet! De gyilkolni - pfuj, nem! Erre az egyszerű logikára épült az egész alakítás : a színész szó szerint azt magyarázta el vele a rendezőnek, hogyan kell manapság színpadra vinni ezt a naiv, „véres" drámát. Ő egyedül volt birtokában a műfaj titkának, és ezért ő könnyedén és kényelme-sen érezte magát a színpadon. Az sem riasztotta meg, hogy kicsi a szövege, valami mulatságos pantomimot dolgozott ki magának, hallatlan élvezettel játszotta el, miközben tapintatosan és szerényen nem tolta magát előtérbe. Ez a tökéletesen önálló színészi színpadi lét ritka esete volt, végiggondolt és teljes minikoncepció, amely akaratlanul is szembehelyezkedett mindazzal, ami körülvette.

A fiatal gyilkost Iglódi István játszotta. Mit mondjak, sokkal szívesebben láttam volna Miskin herceg szerepében - elmondták nekem, milyen sikerrel játszott Dosztojevszkij regényének színpadi és televíziós változatában. De valami „miskini" - bármilyen paradoxul hangzik is -- felvillant ebben a szerencsétlen gyilkos csavargóban is : beszélgetőtársa iránti naiv figyelme, a készséges beleegyezés, a teljes képtelenség az erőszakra. Mindez persze a szerep szerény keretei között, pszichológiai terhelés nélkül, egyszerű tragikomédia síkján. De milyen nagy öröm látni olyan színészt, aki teljes szívével éppen ilyen terhelésre vágyik! Nem nyomja le a vállát, nem is akarja ledobni magáról, hanem éppenséggel az ilyen teher alatt érzi magát igazán jól. Minél súlyosabb a teher, annál könnyebb neki.

Egy Iglódi-rendezés

Kiderült, hogy Iglódi István rendező is. Két előadását láttam. Ezek alapján ítélve Iglódi második mesterségét nem az a „rendezés utáni vágy" határozza meg, amely manapság sok tehetséges színészt azért billent ki egyensúlyából, mert állítólag nincs elég lehetőségük „kifejezni magukat" a színészi munkában. A színész Iglódi és a rendező Iglódi hasonlít egymásra.

Az egyik a *Döglett aknák,* Csurka István drámája.

Az előkelő idegklinika kórtermében ketten fekszenek: egy maszek, aki nem bírta elviselni magánvállalkozásának elvesztését és egy magas beosztásából nemrég leváltott hivatalnok, akinek elképzelései saját személyiségének a társadalomban betöltött jelentőségéről szöges ellentétben állnak az új állam berendezésével. Véletlen egybeesés folytán éppen ez a hivatalnok nem adott annak idején engedélyt a maszeknak lángossütő bódé felállítására a Balatonnál. Akik halálos ellenségek voltak a múltban, ágyszomszédok lettek a jelenben. A humor abban rejlik, hogy sem az egyik, sem a másik nem tud belenyugodni bukásába, és mint az ismert viccben, mindegyik önmagát tartja természetesen egészségesnek, és a másikat kétségkívül betegnek.

A maszekot egy ragyogó színész, Major Tamás játssza. Alakításában az diadalmaskodik, amit „társadalmi humornak" lehet nevezni. Ez a maszek akkor is érthető, amikor alszik. Alszik, mert kimerült önnön sátáni túlfűtöttségétől. És bár a magánkereskedelem eszméjének bukása az ő számára az ész elvesztésével egyenértékű, mihelyt fel-ébred a kórházi ágyon, máris újra tele van energiával és tervekkel.

Nem is tudom, hirtelenében hogyan határozhatnám meg ezt a játékstílust. Egyfelől roppantul emlékeztet a színészi tökélynek arra a fokára, amelyet a de Filippo és de Sica szereplésével forgatott neorealista filmekben láttunk. Jelen van a realizmus minden ismertetőjele. De ha

igaz, hogy „a hatalmas, a túlzásig mindent kimerítő belső tartalom" a groteszk ismertetőjele, akkor ez kétségkívül groteszk. Major azt a feladatot tűzte maga elé, hogy egyszerre játsszék el minden maszekot ebben az egy, kiszáradt, falánk és nyughatatlan maszekban. Szemében, mintha a magánkereskedelem évszázados tapasztalata csillogna. Köze van a történelemhez és ezért kissé fáradt. Szomszédja mint az újszülött, ez pedig belülről nagy tapasztalatú aggastyán. Ennek a társadalmi típusnak a természetét Major mindenféle megjelenési formájában bemutatja: ahogy ül, ahogy alszik, ahogy eszik. A társadalmi elem annyira behatol mindebbe és annyira kitöltötte önmagával, hogy a legelemibb fizikai tevékenységek is szinte szimbólumnak látszanak. Hogyan eszik ez az elmondhatatlanul falánk ember! Sok az ennivaló, a kórházban jó a koszt, és a rokonai is hoznak neki, de ennek semmi sem elég, egyszerűen nem képes kiengedni a kezéből semmit, ami az övé, legyen az csirke-szárny vagy lángossütő bódé. Sohasem lakik jól, fanatikusa a magánkereskedelemnek és a gyomrának.

A maszek veterán a klinikán. Az új beteget szemünk láttára hozzák be. Kállai Ferenc eljátssza az átmenetet „abból" az életből az itteni, kórházi életbe. Ott pozíciója volt, itt ágya van. Épp az előbb húzták rá a kórházi pizsamát, de a micisapkáját nem vette le, nem méltóztatott levenni, és így is lép be a kórterembe: pizsamában, mezítlábra húzott szalmapapucsban és micisapkában. Így is ül fel az ágyra (a lába nem ér le a padlóig), és komor, érdemi gondolatokba mélyed. Kállai, mint Major is, virtuóz módon dolgozza ki a szerep fizikai cselekvéseinek vonalát. Egy meghatározott társadalmi típus átmenetét a kórház körülményei közé mondhatni teljes testével játssza el. Testével mintegy két dimenzióban él. A megmozdíthatatlan rinocérosz-testtartás, a jelentőségteljes nagyképűség, a konokul fennhagyott micisapka: még ott van, a kórházon kívül; a szánalmas mezítláb, a révedező szemek: már itt van. Az előadás során így is létezik, ilyen ambivalensen: szomszédjával hol dühödt (osztály) ellenségeskedésben, hol a ráerőltetett kórházi békében, ő maga hol egészséges („főnöki") ítéleteivel, hol nyilvánvaló (megint csak „főnöki") komorságban. Ahogy a maszek soha nem nyugszik bele az „egyéni kezdeményezés" elvesztésébe, ez a másik sem érti meg soha, hogy miért fosztották meg a hatalomtól. És egy-szerre csak valami közös vonás derül ki róluk: mindketten maszekok, mind-ketten szánalmas, esztelen magántulajdonosok, csak az egyik a hivatali székén zavarodott meg, a másik a lángossütés közben. Szerencsére mindketten a múltéi. Döglött aknák.

A legfiatalabb színház

Nekem nagyon tetszett a Huszonötödik Színház.

Csak végig kell járatnunk szemünket a nézőtéren, hogy meggyőződjünk róla, csupa fiatal arc, nagyon komolyak, komolyságra beállítottan jöttek el. Van valami itt a brechti színházból és sok minden emlékeztet a mi Taganka Színházunkra.

Brecht-darabokat még nem játszottak itt. Azt gondolom azonban, hogy ez a színház „Brecht utáni", Brecht tapasztalatát építi magába. Érdekes például, hogy az ő felfedezéseit alkalmazták egy régi naiv darabhoz *(Tou O igaztalan halála),* és annak ugyanilyen naiv mondai helyzeteihez. Egy Tou O nevű, igazságtalanul gyilkossággal vádolt és kivégzett kínai leány ősi története olyan komor és életszerű tartalommal tárul fel, hogy csak csodálkozni lehet az ősi monda hatalmas befogadóképességén.

Valahogy ki nem mondottan szembe szokás állítani a kísérleti színházat a színésszel. Mintha a színpadi újítás csak a rendező dolga volna. Az a véleményem, hogy ez a felosztás gyakorlatilag már a múlté. A színész nélküli kísérlet üres kísérlet. Ha a *Tou O igaztalan halála és a Fényes szelek* előadását megfosztjuk olyan színésznőtől, mint Jobba Gabi, nem kevesebbet veszítene el ez a két előadás, mint egész emberi tartalmát és az igazi művészet pompáját. Ugyanezt mondják *a Gyász* előadásáról, ahol a főszerepet óriási sikerrel játssza Berek Katalin és Haumann Péterről Szókratész szerepében.

Így tehát a Huszonötödik Színház remek színészekre támaszkodik, és eb-ben a vonatkozásban, szerencsére, sem-miben sem válik ki Budapest egyéb szín-házai közül.

Hogyan is játszik Jobba Gabi?

Íme az első benyomás. Kilép a terem hátsó ajtaján, és megáll a dobogó szélén. Akár észre sem kell venni, de nézegethetjük is, ahogy ott áll. Még szinte kamaszlány, széles, fiús vállakkal és mezítlábának keskeny térdkalácsával. Két keze nyugodtan lóg a test mellett, szeme hatalmas, fél arcát betölti.

Kinyitja a száját, és énekelni kezd. Ez olyan meghökkentő, mint amikor az erdőben az egész környéket felverő trillák egy öklömnyi madárkából, egy szürke tollcsomóból törnek elő, s az ember elképedve fedezi fel a legközelebbi fán.

Úgy tűnik, hogy a hang nem fér bele ebbe a testbe, azért tör ki belőle. Már az első dalban oly hatalmas tragikus erőt ad ki magából a színésznő, mintha nem is állna még előtte az egész előadás, hanem csak ez a dal. Azt lehetne gondolni, *hogy* nem osztotta be erejét, lehet, hogy nem is lesz elég, de Jobba Gabi fellép az emelvényre, bekapcsolódik a cselekménybe, és a lelki és testi energia új, hatalmas tartalékait veti be.

Én még nem láttam ilyen fiatal színésznőt. Ilyen elképesztő temperamentumot, ilyen megszállottságot (együtt az eszményi formaérzékkel), ilyen azonnali idegi reagálást és ilyen harcos odaadást az előadás, annak eszméje, gondolata iránt. A többi színész jól énekel és mozog, ő mindent szenvedélyesen csinál; a többi mind osztozik az előadás gondolatában, ő megszállottan prédikálja az emelvényről ezt a gondolatot. Ez valóban sajátos játékmód. Nem életszerű (de életszerű is), nem lélektani (bár az érzelmek abszolút igazak), nem jelzésszerű (közben a viselkedés teljes szabadsága a jelzésszerű formákban), hanem ez is, az is, amaz is - mind egyszerre.

Ha nem tudnók, hogy Tou O expozíciós dalában gyermekkoráról mesélt, arról, hogy szegényparaszt apja hogyan adta el egy idegen házba, ahol azért nevelték, hogy a gazda fiának felesége legyen stb. stb., azt lehetne gondolni, hogy őrjöngő tragikus panasz, átok vagy gyónás ez. Jobba Gabi nem tud elbeszélést játszani, azonnal tragédiát játszik. A mese csak támaszték számára. A kínai dallamok, testtartás, gesztusok stilizáltsága csak a formai határok, az útmutató táblák, amelyek alig tudják korlátok közé szorítani lendületét.

Tou Ót gyilkossággal vádolva állítják bíróság elé. Csak azt hajtogatja: „Ártatlan vagyok" - míg körben üvölt a megvadult tömeg. De ez még nem a fő tette. Azzal fenyegetik, hogyha nem vallja be a gyilkosságot, megölik fogadó anyját. És egyszerre csak belenyugszik, egyszerre és mintegy egyszerűen: „Én öltem meg" - és majdnemhogy mosolyogva indul a kivégzésre. Csak azt kéri, hogy olyan úton vezessék, ahol nem

Beszélgetés David Gotthardd al

- *Melyek az általános benyomásai a magyar színészekről, illetve színészek és rendezők viszonyáról?*

- Budapesten minden színház meglepően sok kiváló tehetségű színésszel rendelkezik, és az utánpótlás egész a Főiskoláig vezethető vissza; több évfolyam óráin vettem részt, és mindegyikben találkoztam néhány egészen kitűnő képességű színésszel. Tapasztalatom szerint a színházakban a színészeknek jelentősebb szerep jut, mint a rendezőknek. Ha ennek a jelenségnek meg akarom keresni angliai megfelelőjét, csaknem húsz évvel kell visszamennem időben, az olyan nagy színész-managerek, mint Barry Jackson vagy Donald Wolfit korszakához. Nem is olyan rég a mi színházunk is színészek színháza volt. Ma azonban az angol színház jellegzetesen rendezői színház; még a darabválasztásban is döntő szerephez jut az adott rendező tehetsége és személyisége. A produkciók közül jó néhányra, és épp a legjelentősebbekre a rendező neve a jellemző; „Lindsay Anderson-produkció" vagy „Peter Brook-produkció", mondjuk, és a közönség elvárása is ennek felel meg; az emberek a következő Brook-produkcióra kíváncsiak mindenekelőtt, mert az esemény jelentőségét ez adja meg, és akár jól van ez így, akár nem, de tény, hogy a produkciókban szereplő színészek minősége valahogy nem is olyan fontos, mint amilyen azelőtt lett volna. A Budapesten látott *Szentivánéji* álom-előadásra is mindenekelőtt az jellemző, hogy „Brook-produkció", és nem az, hogy milyen színészek játszanak benne. Persze, paradox módon, ennek egyik oka épp a rendelkezésre álló színészanyag kiválósága; a rendezők szinte ismeretlen színészekből is elsőrangú gárdát gyűjthetnek össze. És ha megvizsgálnók a jelenlegi stratfordi vagy nemzeti színházi társulat összetételét, egy-két kivételtől - gondolok például Olivierre vagy Scofieldra - eltekintve, jóformán alig ismert színészarcokkal találkoznánk.

- Visszatérve mármost a magyar helyzetre: egyik legérdekesebb élményem előadások vagy próbák megtekintése során épp az volt, hogy olyan módon láthattam itt dolgozni a színészeket, amely Londonban már-már feledésbe merül; figyelhettem, hogy bontja ki magából munka közben a színész a maga tehetségét vagy trükkjeit, sokkal függetlenebb módon, mint Angliában. Magyar-országon nem a rendező diktál, hanem, az angliainál sokkal nagyobb mértékben, a színész választhatja meg eszközeit. Megnehezíti a magyar rendező helyzetét a műszaki feltételek elmaradottsága is; nézetem szerint a magyar színház műszaki szempontból, világításban, maszkírozásban stb. meglehetősen elmaradott. Es azt gyanítom, ez is rányomja bélyegét a rendező munkájára. Amellett a helyzet a magyar színházakban valahogy túl demokratikus; a színházaknál csakúgy, mint a televízióban feltűnt, hogy túl sokan szólnak és szólhatnak bele a rendező dolgába, láthatják el tanácsokkal még konkrét rendezési kérdésekben is. Márpedig e téren nem lehet helye túl sok demokráciának.

-Általánosságban szólva: első benyo-

---

láthatja az anya. Ez oly valószínűtlen és ugyanakkor oly természetes: meghalni valaki másért. Tuo O hősiessége a nemes áldozatkészségben áll: az ítélőszékek és a kivégzések káoszában mégiscsak kell maradnia legalább egyvalakinek, aki normális emberi érzésekre képes, és arra, hogy ezeket az érzéseket ellene szegezze a vad gyűlölet nyomásának. A kivégzést természetesen színházi jelzésszerűséggel oldják meg, de amikor a színpadról elviszik a „lefejezett" Tou Ót, a hideg fut végig a hátunkon, mintha valóban élettelen testet vinnének el mellettünk. A színésznő játéka nem jelzésszerű és az ősi kínai monda nem jelzésszerű, mély, modern gondolatot tár fel.

A második felvonásban jobba Gabi pihenési lehetőséghez jut. Az előadásba valami vidám, vásári mutatványt kapcsoltak be, amely parodizálja a darab komoly meséjét. A redőny mögül bábu módjára jelenik meg Tou O alakja, úgy mozog, mintha fából lenne, játékbaba hangján beszél, és mindez megnevetteti a nézőket, s az ember nem is hinné, hogy ez a csengő, vásári, gazdag humor ugyanabból a forrásból fakad, amelyből csak az imént bugyogott a tragédia bíbor vére.

Elmondani a *.Fényes* szeleket, amelyben Jobba Gabi szintén játszik, egyfelől azt jelentené, hogy a magyar történelem olyan részleteibe kellene elmerülnöm, amelyeket nem merek érinteni, mert egyszerűen nem ismerem őket, másrészt azt jelentené, hogy elmesélek valamit, amit nehéz volna cselekménynek nevezni.

Csak annyit mondok, hogy a színpadon (vagyis a dobogón) fiúk és lányok kórusa mozog, akik mai ruhát hordanak, de azt a nemzedéket játsszák, amely Jobba Gabi kortársainak apja lehetne.

Gabi (az előadás szereplői megtartják a színészek saját nevét) az első és a legfőbb a kórusban. Hangja mindenkié fölé emelkedik. Keze biztonsággal irányítja a közös mozgást. Fiatal hittől és energiától fénylő arca gyönyörű. De egy pillanatban valami megváltozik benne. Egy icipicivel határozottabbá válik a hangja, a szemében fanatikus tűz villan fel, az előbb még olyan kedves, mozgékony arca megkövül. És most már egyszerűen vezényel, a kórust osztályszempontok szerint osztja fel, azt követeli, hogy égessenek el minden régi könyvet.

Ami ezután történik, tragédiának is mondható (Gabi így is játssza el), ha a történés nem rejtene magában igazságtételt. Gabit leváltják. Az egyik fiú sajnálja - nyilván szerette, és megérti, milyen súlyos a csapás. A többiek (és velük együtt mi is) szintén sajnálják, vagy talán nem is, mert a hatalomvágy, amely eluralkodott ezen a fiatal lelken, túlságosan is szembetűnően eltorzította.

Nem tudom, hol van jobba Gabi képességeinek határa. Júlia? Igen. Jeanne d'Arc? Igen. A Szecsuáni jólélek ? Persze hogy igen. Ophélia is. Hamlet? Miért is ne? Hiszen Sztanyiszlavszkij nem véletlenül kezdte valaha próbálni Shakespeare tragédiáját a fiatal Irina Rozanovával, tehát az ő szemében sem látszott megvalósíthatatlannak ilyes-fajta gondolat.

Hadd fejezzem be azzal, amivel kezdtem: Magyarországon remek színészek vannak.

Szekeres Zsuzsa fordítása)

másom, hogy a magyar rendező sokkal jobban ismeri színészeit, mint angol kollégája. Olyan rég dolgozik már együtt az egész társulattal, hogy részben sok mindent ki sem kell már mondani, részben az előző közös produkciók jelentősen befolyásolják, formálják a következőket. Hiányzik a felvillanyozó hatás, amely abból keletkezik, hogy összegyűlik egy új emberekből álló közösség, és frissen kell indulni egy új kiindulópontról, s csak egy bizonyos folyamat után lehet eljutni az egyetértéshez. Magyarországon az egyetértés eleve adott, és így sokkal kevésbé lehet minden új produkciót egyéni módon megközelíteni. Ezért a rendezőnek sokkal kevesebb rá a lehetősége, hogy újszerű, szokatlan interpretációt vihessen keresztül.

– *Nem nyújtott-e ezért némi kárpótlást a színészi munka ön által említett magas sín-vonala ?*

– Az egész kérdéskomplexum tárgyalásában az indulat vezérel. Azért is vagyok olyan indulatos a magyar színházzal kapcsolatban, mert ismerem a magyar filmet, amely felveszi a versenyt a világ bármely országának filmgyártásával. És ami különösen feltűnő: ugyan-azok, akik a filmen remek dolgokat visznek véghez, képtelenek a színpadon felnőni saját színvonalukhoz.

– Gondolok itt épp azokra a fiatal színésztehetségekre, melyekben a magyar színház olyan gazdag. Az általam legjobban ismert Madách Színházban például a három-négy vezető fiatal férfi-színész nemzetközi élvonalat képvisel - vegyük akár Husztit, akár Balázsovitsot, akár Bálintot -, és színházi munkájukban mégis mesterkéltségre hajlanak. Nagy kár, hogy ez a két terület ilyen függetlenül fejlődik egymástól. Angliában például 1956 óta a film- és a színházi rendezők egyaránt dolgoznak mindkét műfajban, és az új színésznemzedék legjava (Albert Finney, Tom Courtenay, Peter O'Toole stb.) is egyformán otthonos mindkettőben. Huszti Péter egészen kivételes tehetsége persze színpadon is világosan felismerhető; de általában a színpadon a színészeknek inkább csak potenciális lehetőségei rajzolódnak ki.

- A színésznőkben viszont kevesebb lehetőséget érzek. Ez összefügg azzal, amit a magyar színházban alapvetőnek érzek: a közép-európai hagyománnyal. Emiatt is azt hiszem, a magyar színházat méltányosabb a német és még inkább az osztrák színházzal összevetni, mint a lengyellel vagy a csehszlovákkal, melynek hagyományai egészen mások. A közép-európai hagyomány kedveli a kedélyeset, bájosat. Esztétikaibb nyelven szólva: hajlik a romantikus, irreális felé. És ezek a tendenciák a magyar színésznők játékában érhetők tetten a leginkább.

– A magyar színház érzésem szerint elszakadt az európai színház sok irodalmilag igen jelentős áramlátától. Például igen szoros kapcsolat van az angol színház és a magyar színházi szakemberek között, legalábbis ezt mutatják a beszélgetésekben előforduló utalások és a látogatások gyakorisága. Ám ez a viszony, úgy tűnik, igencsak felszínes, és az is marad mindaddig, amíg azok a személyiségek, akik az angol színháznak 1956 óta bekövetkezett újjászületésében oly fontos szerepet játszottak, a magyar színpadon szinte semmiféle szerephez nem jutnak. Mire gondolok itt? Arra, hogy egy-két kivételtől eltekintve a modern angol drámaírók Budapesten jóformán ismeretlenek, holott 1956 óta legalább tucatnyi jó színvonalú angol író jelentkezett, akik Magyarországon semmiféle hatást nem tudnak kiváltani, mivel műveiket nem adják elő. Perverz módon az angolszász színházból Magyarországon épp az érvényesül, ami ellen az új angol drámaírók oly szenvedélyesen küzdenek. Nyilvánvaló, mire gondolok: az üzleties drámák hegemóniájáról van szó.

– *Vajon nem arra vezethető ez vissza, hogy számos új angol dráma elválaszthatatlan a színháztól, ahol előadták, a rendezőtől, aki színre vitte őket?*

- Nem hiszem, hogy ez így lenne.

– *Osborne legújabb darabjai meglehetősen speciálisak, és ezt mondhatnánk David Storey műveire is. Gondolja, hogy az ilyen típusú drámák Magyarországon sikert arat-hatnának ?*

– Meglehet, hogy nem. De ha a rendezők és a színészek nem próbálkoznak meg velük, hogyan változhatna meg a helyzet? Miért ne kaphatna meg egy fiatal rendező egy Magyarországon szokatlan típusú darabot, hogy kiderüljön, mit tud kezdeni vele, ahelyett, hogy a megszokott típusú darabokat kiutalnák a megszokott rendezőnek és szereplő-gárdának? Magyarországon nagy a hajlandóság arra, hogy a legkézenfekvőbb személyeket válasszák ki a legkézenfekvőbb feladatokra. A színész-színháznak amúgy is megvan az a hátránya, hogy a színész fontosabbá válik, mint a szerep. Akármelyik nagy budapesti színházba megy is el az ember: ha ismeri a szereposztást, többé-kevésbé már ismeri a produkciót is, amit látni fog. Ahelyett, hogy megismerkednénk X dráma Y szereplőjével, régi jó színházi barátunkat, Z-t fogjuk viszontlátni.

- *Nem tulajdonít-e túl nagy szerepet az új angol drámák importjának? Hisz az angol színház újjászületésében is az angol drámaírásnak volt oroszlánrésze. Mi a véleménye ebben az összefüggésben az új magyar drámákról?*

- A magyar drámákat nyelvi okokból nem ismerhetem igazán, de sokat beszélgettünk róluk drámaírókkal, dramaturgokkal és más színházi emberekkel. Az a benyomásom, hogy mind többé-kevésbé ugyanazzal a nemzedékkel foglalkoznak, és így a közönség érdeklődése, azonosulása nem terjed túl a klubszinten.

– *Térjünk vissza az angol drámákhoz. Milyen angol drámákat látott Budapesten, és mi volt róluk a véleménye, és ismerve a magyar színházak speciális helyzetét, melyek előadását tartaná érdekesnek és hasznosnak ?*

- Különösebb lelkesedést egyetlen látott angol dráma előadása sem váltott ki belőlem; igaz, azt hiszem, Shaw-nál frissebbet nem is volt alkalmam látni. És mindenképp abszurdnak találom, hogy a legbefolyásosabb angolszász drámaíró Budapesten Neil Simon legyen.

- Ami a külföldi, az angol repertoárt illeti: nem tudom elképzelni, hogyan lehet kapcsolatot tartani az európai színházzal, ha az utóbbi 10-20 év két legjelentősebb drámaírójának, Beckett-nek és Pinternek a drámáit nem játsszák. Pinternek a modern angol színházban igen nagy szerepe van. Ha önök elzárkóznak Pintertől, akkor nem lehet az angol színházzal való kontaktusról beszélni, mert ez az angol színház Pinter nélkül elképzelhetetlen.

– *Gondolja, hogy egy-egy Beckett- vagy Pinter-bemutatónak Magyarországon tar-tós, mélyebb hatása lenne? A példák nem ezt bizonyítják.*

– Csakhogy van valami, amiről az ember hosszú távon hajlamos elfeledkezni. A világhír nem jár mindig együtt egy szélesebb közönségigénnyel. Ma is előfordul, hogy Peter Hall rendez Pintert az Aldwychban - fél ház előtt. De megengedhetik maguknak, mert az RSC többi produkciója sikeres. És amellett vallják: a színház politikájának elengedhetetlen része, hogy az illető színház megengedhessen magának ilyen fél házakat. De mintha Budapesten nem lenne

hajlam az ilyen kísérletekre. Különösen furcsa - nem is tudom az okát -, hogy a kamaraszínházak műsora még kommerszebb, mint az anyaszínházaké.

– Szerintem a magyar színház egyik legnagyobb baja ironikusan szólva az, hogy olyan népszerű. És amíg a színházaknak tetszik ez a népszerűség, addig nem éreznek ingert arra, hogy a helyzeten változtassanak. Pedig rá kellene döbbenniök: egy nemzeti színjátszás számára nem egészséges, ha egy Neil Simon kaliberű drámaíró ekkora helyet foglal el benne.

– Azt hiszem, nem törődnek eléggé a közönség összetételével sem. Több figyelmet kellene fordítani a fiatalokra, mondjuk, a bölcsészhallgatókra, akiknek érdeklődése a mai problémák, irodalmi, művészeti stb. fejlemények iránt friss, szenvedélyes. Ha megszólítanának az utcán egy bölcsészt, biztosan kiderülne, hogy nagyon rég nem járt színházban, mert a színház nem nyújt neki elég lényegeset.

– Félreértés ne essék, nem a kommersz színház, a kommersz darabok léte ellen ágálok - szükség van rájuk is -, csak egyszerűen azt kérdezem: olyan hallatlanul sikeres kommersz színházzal rendelkeznek, miért nem engedhetnek meg maguknak egy bátrabb, merészebb, komolyabb színházat is? Ráadásul a színházak szubvencionáltak, tehát nincs anyagi prés rajtuk, miért nem merik kis- és kamaraszínházaikat egy kicsit izgalmasabbá tenni? Miért nem törődnek azzal a színházak művészeti vezetői, hogy milyen okok rekesztik kívül színházaikon például épp a bölcsészhallgatókat. Úgy érzem: amíg a struktúrában ez a „nyitás" nem következik be, addig komoly kísérletekre nem lesz mód, és igazán izgalmas és a ma lényegébe vágó alkotások nem jöhetnek létre.

- A kísérleti színjátszás terén két véglettel találkoztam. Egyfelől itt a műkedvelő színház, amely nem kap komoly kritikát; a kritika túlságosan is elnéző velük, épp, mert műkedvelők, és a kritikusok atyai leereszkedéssel viseltetnek irántuk. A hivatásos színházon belül működő kísérletezők viszont túlságosan is részei a „hivatalos", a megszokott színházi gyakorlatnak, ugyanazok csinálják a kísérleti, mint a kommersz produkciókat, és ez egész munkájukra rányomja bélyegét.

- *Járt-e a* 25. *Színházban?*

- Jártam, és munkájuk nem nagyon tetszett nekem. Különösen visszás, hogy pontosan tudják: ők „a" magyar kísérleti színház, és az egész „kísérleti" fogalomhoz rendkívül hamis attitűdöt választottak; ez az attitűd teljesen antiteátrális. Az elmúlt évad produkcióiból ítélve azt hiszik, hogy kísérleti színházat játszani annyit jelent, mint ülni egy széken pulóverben, és szónokolni a nézőknek. Az egyetlen kivétel ez alól a teljes egészében lenyűgöző *Fényes szelek* volt és részben *a Tou O igaztalan halála.* De általában nem látok semmiféle új, friss rendezői stílust, igazi szakmai technikát kirajzolódni, a színészek zöme pedig éppúgy helyén lenne bármelyik budapesti szín-házban. Amellett a közönséget is zártnak, klánszerűnek érzem. De mindezt persze fenntartásokkal mondom, hisz tudom, mennyire fiatal még ez a színház. Mégis felhívnám a figyelmet: tál nagy jelentőséget tulajdonítanak a szónak, borzalmasan verbálisak. És ebből nem bontakozhat ki igazán friss, vállalkozó szellemű színjátszás.

– *Korábbi beszélgetésünk, során hiányolta a magyar színházból a nemzeti jelleget. Hogy érti ezt pontosabban ?*

-- Nem annyira nemzeti jellegről beszélnék, mint arról, hogy a magyar színháznak nincs határozott karaktere, legalábbis olyan szinten, amely nemzetközileg megkülönböztető erejű, tehát érdekes lenne. Nem a helyi-nemzeti témákra gondolok; a Londonban most látott krakkói előadás, Andrzej Wajda rendezése például határozott lengyel karaktert és problematikát fejezett ki, noha egy Dosztojevszkij-adaptációról volt szó. Persze épp ez a példa is mutatja, hogy a nemzeti karakter csak kiemelkedő egyéniségeken, azok speciális tehetségén átszűrődve válhat nemzetközileg igazán érdekessé.

Mégis, ön hónapokig élt Magyarországon, és szeretett itt lenni. Mi az, ami kifogásai ellenére vonzotta a színházakba?

– Furcsa módon épp az, amit oly szenvedélyesen bírálok. Nekem, aki Angliában egészen más gyakorlathoz szoktam, roppant érdekes tanulmány volt a színészek állandó küzdelme énjük érvényesítése érdekében. Ezt a küzdelmet a színész és rendező között, ha szó szerint nem is értettem a problémákat, lényegében követni tudtam. Csak-hogy ugyanakkor azt is éreztem, hogy az igazán jó színészeket, főleg a fiatalokat ez nem elégíti ki. Ok olyan dolgokat szeretnének kifejezni, melyeknek szellemi, intellektuális súlyuk és jelentőségük van. A modern színésznek minden produkcióban a maga számára is kell kapnia valami újat, lényegeset; márpedig úgy éreztem, a mai magyar színházban nem szeretik azt a fiatal színészt, aki arról panaszkodik, hogy a műsorra tűzött darab neki semmit nem mond. Pedig ez a hagyomány a felszínességnek kedvez, annak, *hogy a* dolgok látszata, megjelenése számítson, a takarosságnak, a csinosságnak - s ezzel megint ott vagyunk az osztrák színháznál, a közép-európai hagyománynál.

- Van ebben jó is: azt jelenti, hogy a pesti színházak tele vannak jó, megbízható színészekkel, akik előadásról előadásra tovább tudják vinni a hagyományt. De ez ugyanakkor csak stagnálást szülhet. Ezt mutatja az évad első bemutatója is. A *Candidát* egy tehetséges fiatal rendező vitte színre, akitől igen sokat várnak - és íme, a produkció olyan, mintha ötven évvel ezelőtt ülnénk a színházban.

- *Egy utolsó kérdés. Ön mintha ellentmondásba keveredne: értékeli a magyar színészek önálló alkotómunkáját, ugyanakkor ezt károsnak is tartja. Hogy oldaná fel ezt az ellentmondást ?*

- Nem érzek ellentmondást. Ha ma a magyar színészek feladnák önállóságukat, nem lenne előnyös számukra. Ha viszont erélyes, eltökélt szándékú, alkotó rendezők bukkannak fel, azok amúgy is ráveszik őket, hogy kevésbé legyenek elfoglalva saját személyiségükkel és jobban a produkció mint egész érdekeivel. A magyar színészek ma olyan színvonalon állnak, hogy Peter Brook bízvást kiállíthatná belőlük például a *Szentiványéji álom* szereplőgárdáját.

Köpeczi Bócz István: Shaw

M. SZTROJEVA

Sztanyiszlavszkij és Dosztojevszkij

Sztanyiszlavszkij élete során mindössze egy Dosztojevszkij-művet állított színpadra. Választása - bizonyára nem véletlenül - a komédiai, sőt még inkább tragikus-szatirikus *Sztyepancsikovo falu és lakói* című elbeszélésre esett. Fiatalon, még a Művészeti és irodalmi társaság tagjaként alkalmazta színre és rendezte ezt a darabot először 1891-ben, másodszor pedig Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko rendezésében került színre a Művész Színházban 1917 szeptemberében, vagyis az októberi forradalom előtt közvetlenül, mintegy összegezve a színház forradalom előtti történetét.

A Sztyepancsikovo falu rendezésével ugyanabban az évben foglalkozott, mint első komoly rendezői munkájával, Tolsztoj *A műveltség gyümölcsei* színrevitelével. A szomszédság nem véletlen. Sztanyiszlavszkij számára e két nagy név közelsége eleve meghatározott. A jó, mint a világ tökéletesítése és átalakítása egyetlen eszközének tolsztoji erkölcsi-etikai témája, rögtön az egész mű alaptémájaként jelentkezett számára.

Az elbeszélést Sztanyiszlavszkij alkalmazta színpadra, miután engedélyt kért erre F. M. Dosztojevszkij özvegyétől, és maga segítette át a cenzúra buktatóin. Habár a cenzúra szempontjai miatt a színdarab címe *Foma* lett (az író nevét pedig eltüntették a színlapról, minden szereplőnek, sőt magának a falunak a nevét is megváltoztatták), a mű központjában nem az álszent és képmutató Foma Opiszkin (Oplevkin) figurája állt, hanem Rosztanyev (Kosztanyev) apóé, akit Sztanyiszlavszkij alakított. *Életem a művészetben* című könyvében erről a szerepéről „siker önmagamnál" címmel ír. Valóban nehéz lenne még egy szerepet megnevezni, melyben az önmagával szemben igényes színész ennyire fenntartás nélkül meg lenne elégedve magával. A színész teljesen felolvadt a figurában. Saját bevallása szerint itt érezte először Sztanyiszlavszkij, hogy mit jelent egy figurává *válni*, „megragadni a szerep lelkét". Rosztanyev, a „Jó szív géniusza", a lágy, a naivságig hiszékeny, minden önfeláldozásra képes, de a megalázottakért és megbántottakért a hazugság és a képmutatás hatalma ellen „oroszlánként" harcolni kész ember figurája Sztanyiszlavszkijnál szimbolikussá nőtt. Ha Dosztojevszkijnél olykor érezhető is, hogy elnézően mosolyog az apó akarat nélküli viselkedésén, mindent megmagyarázó, „mindenkit békítő, mindent elsimító" igyekezetén, a színész ezt a mosolyt nem engedte meg. Nem az akaratgyengeségről volt itt szó: a színész meg volt győződve arról, hogy Rosztanyev minden cselekedete indokolt a magasabb emberi nemeslelkűség szempontjából. Az előadásban a tolsztoji jó - az aktív, cselekvő és bátor jó - győzedelmeskedett.

A Foma színrevitele azon kívül, hogy a színésszel megismertette az alkotás igazi örömét, jelentős volt a rendező számára is. Sztanyiszlavszkij maga készítette elő az egész előadást a díszletek vázlatától kezdve egészen a szereplőgárda összeválogatásáig. Minden apróságot, a régi úri ház minden részletét átgondolta és aprólékosan kidolgozta, minden szoba megfelelt lakója jellemének, beszédes szüneteket és fényeffektusokat iktatott be, melyek a szüntelenül múló idő, a leszálló alkonyat, a zápor előtt elcsendesedett holdfényes éj képzetét keltették. Mindezek a fogások egységes hangulatot hoztak létre, azt a benyomást keltették, mintha a néző előtt az elbeszélés lapjai kelnének életre.

Valójában Sztanyiszlavszkij ebben a rendezésben fedezte fel önmaga számára az orosz regény színrevitelének fogásait. Az atmoszféra pszichologizmusa, az ember jellemzése a tárgyakkal, a környező természettel, a néző látószögébe eső bármely tárgy emberi tulajdonsággal való fölruházása - a színpadi elbeszélés mindezen fogásai nem véletlenül jelennek meg itt. A fiatal rendező, aki a XIX. század nagy orosz irodalmán nevelkedett fel, szükségét érezte, hogy a szcenikát az orosz epika szintjére emelje. Ebből a szempontból Dosztojevszkij prózájának első színreviteli kísérlete a kezdő amatőr rendező számára, aki a színház művészetében az élet és a színpad viszonyának új törvényeit kereste, magától értetődő és jellemző volt.

A Sztyepancsikovo falu második (és Sztanyiszlavszkij számára utolsó) színrevitelét az elsőtől huszonhat év választja el. Ez alatt a negyed évszázad alatt az első orosz forradalom hullámainak talaján megszületett a Művész Színház a maga legendás előadásaival, kialakult az új színházi művészet határozott formája, mely tágas és dinamikus volt. A pszichologikus realizmus, melynek úttörője az orosz színházban a Moszkvai Művész Színház volt, fejlődése során túljutott soksok fontos korszakon. Fejlődésében odáig jutott, hogy szemmel láthatóan szabadulni igyekezett a kicsinyes hétköz-napi valószerűségtől, a naturalisztikus korlátozottságtól, s a szociális és filozofikus általánosítások felé tört. Miközben hű maradt a pszichológiai realizmus csehovi formulájához, a színház igyekezett realizmusát a szimbólumig kiélezni, hogy a forradalmak közötti korszak tragikus ellentmondásainak mélyére hatolhasson.

Mégis, minél inkább közeledett Oroszországban az új forradalom hulláma, annál világosabban rajzolódott ki a Művész Színház művészetének belső válsága. A színház fokozatosan elvesztette a kor élvonalbeli dramaturgiájával azelőtt oly szoros kapcsolatát: egyes írók távoztak az élők sorából, mások a cenzúra tilalma alá estek, vagy pedig a színház maga csalódott. Ekkor fordult a színház a klasszikusokhoz, a prózai művek színreviteléhez. Így merült fel a *Sztyepancsikovo falu* új rendezésének gondolata.

A Karamazov testvérek kínzó megrázkódtatása, *a Nyikolaj Sztavrogin ördögi kísértése* után - melyekben a MHAT színpadán a tragikus Dosztojevszkij jelent meg - a színház a szatirikus Dosztojevszkijhez vonzódott. Életfontosságú volt, hogy a kor tragikumát nevetéssel győzzék le. És ekkor jutott eszükbe az író fiatalkori elbeszélése, mellyel a fiatal, műkedvelő Sztanyiszlavszkij nyűgözte le nézőit.

Ebben az időben Sztanyiszlavszkij nagy sikerrel rendezte A. N. Benuával együtt a klasszikus vígjátékokat, *a Mirandolinát, A képzelt beteget*, Puskinért és Blokért lelkesedett, de sehol nem találta azt a lelkéhez közelálló hőst, melyen keresztül kifejezhette volna a háború miatti gyötrődéseit. És íme, alkalom nyílt, hogy hősével ismét találkozzék. Sem korábban, sem most nemcsak úgy fogta fel a *Sztyepancsikovo falut*, mint egy szatirikus elbeszélést az orosz Tartuffe-ről, az élősdi Foma Opiszkinről, aki emberi lelkeken hatalmaskodik. Nem annyira az emberek leigázásának törté-

nete érdekli őt itt, mint inkább felszabadulásuk története.

Még egy körülmény gyakorolt hatást Sztanyiszlavszkij elképzeléseire. 1916 decemberében, mikor a háború a legkegyetlenebbül dúlt, a forradalom előestéjén meghalt közeli barátja és az előző évtizedek minden munkájában társa, L. A. Szulerzsickij. Halálával mintha távozott volna életéből a jóság hatalmába vetett tolsztoji hit, mely a reakció nehéz éveiben lelki erejét fenntartotta, megmentette.

Mint ahogy az Sztanyiszlavszkijjal nemegyszer előfordult, legmélyebb átéléseit és megrázkódtatásait (Csehov halála, az első forradalom, Tolsztoj halála, a háború) azonnal képszerű formába öltöztette. *Így* most is, Szulerzsickij személye és erkölcsi példája mély nyomot hagytak azon a szerepen és azon az előadáson, melyet éppen készített. Ez a szerep Rosztanyev ezredesé volt a *Sztyepancsikovo* faluból.

Rosztanyev alakjának újraformálása, mely valaha nagy alkotói örömet szerzett neki, most akaratlanul, tudat alatt a „kedves Szuler" alakjához kapcsolódott.

A Dosztojevszkij-elbeszélést V. M. Volkenstejn és Nyemirovics-Dancsenko írta újra színpadra, Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko rendezték, a díszlettervező M. V. Dobuzsinszkij volt. A munkát 1916 januárjában kezdték meg, és majdnem két éven át folytatták. Lelkesen, lelkiismeretesen, felelősség-teljesen dolgoztak. Az előadás minden résztvevője biztos volt abban, hogy a *Sztyepancsikovo falu* nem egyszerűen a soron következő, a sok előadás egyike lesz, hanem programalkotás.

Ezt a nagy és bonyolult munkát Sztanyiszlavszkij elméletileg önmaga számára is új úton kezdte meg. Fel akarta végre tárni az alkotás „hatalmas, megfoghatatlan titkát", meg akarta tanítani a színészeket „megalkotni az emberi lélek életét a színpadon". Abban a meggyőződésben, hogy az alkotás titka „megközelíthetetlen az észnek, a tudásnak, az értelemnek, csak maga a természet közelítheti meg a maga tudattalan alkotói érzékenységével . . . ", az első próbán ezt mondta: „Mi, emberek túl nagy jelentőséget tulajdonítunk az életben a tudatosnak. Pedig az ember életének csak mintegy része zajlik tudatosan, a többi öntudatlanul." (Ezek és a további idézetek K. Sz. Sztanyiszlavszkij kéz-iratából származnak. „A Sztyepancsikovo falu színpadi változata rendezésének munkafolyamata", M HAT múzeum, Sztanyiszlavszkij archívum. 1916 január, N. 1 3 5 5 8-9. O.)

A színészi alkotás titkát a természet megfoghatatlan alkotómunkája rejti. Az értelem itt erőtlen. „Vajon a gondolat képes-e áthatolni a növények felmagzásának és növekedésének titkán, a megtermékenyülés, az új élet születésének stb. titkán?" - tette fel a kérdést a rendező. És válaszolt is: nem, „csak maga a természet és annak tudattalan ösztöne képes kiismerni és irányítani a minden finomságában kiismerhetetlenül bonyolult művészi lélek apparátusát és a művész testét". Most már kategorikusan elvetette a feltételes színház rendezőinek a színészi játék területén folytatott stilizáló kísérleteit. Ezek véleménye szerint csak deformálni, megerőszakolni képesek a természetet. „Bízzuk a divatos rendezőkre - mondta -, hogy az Alkotó szerepét igényeljék maguknak. Egy más, a természetinél jobb szépség Alkotójáét, mely a kifinomult feltételességen alapul, mely erőszakot követ el az emberi test ellen, vagy más, kifinomultabb érzelemé, mint amilyet a természet nyújt, s mely erőszakot követ el a természetes emberi lelken. Az ember csak a neki hozzáférhetőt veheti el a természettől, de nem alkothat magának új természetet új törvényekkel." (10. o.)

Milyen szerepet játszhat akkor az értelem? Az értelem elégedjen meg szerényebb szereppel, „tanulja meg elsősorban, hogy kéretlen behatolásával a tudatalattiba ne zavarja meg a természet munkáját, másrészt az értelem tanulja meg megadni a tudattalan alkotásnak a kívánt irányt úgy, hogy helyes és vonzó feladatokat állít elé." (12-13. O.) Sztanyiszlavszkij véleménye szerint a színész művészete éppen az, hogy „képes irányítani a tudatalattiját" (12. o.) „Csak a szerep művészi feladatainak kell tudatosaknak lenniök, a teljesítés eszközeinek pedig öntudatlanoknak."

„»Öntudatlan a tudatoson keresztül« - *ez az* a jelszó, melynek az előttünk álló munkában vezérelnie kell bennünket" - összegezte Sztanyiszlavszkij. (13. o.)

É munka során az érzés feltétlen elsőbbségét hangsúlyozta. „Az alkotásban az érzelemé a főszerep, az értelem csak segít érezni, a test pedig rabként engedelmeskedik és azt tükrözi, amit az érzés parancsol". (16. o.)

A rendező új „szerény, de nehéz" misszióját a gyermek születésénél segédkező szülész hivatásához hasonlította. „Ne vegyék tőlem rossznéven a divatos újítók, akik a színház isteneivé akarnak válni - mondta. - A rendező szerepét az orvoséhoz hasonlítanám a szülésnél. Ahogy az orvos, aki jelen van az ember születésénél, segít a természetnek az alkotás folyamatában, úgy fogom én rendezőként figyelemmel kísérni és segíteni az önök természetes alkotómunkáját . . . El fogom találni mindnyájuk művészi természetének rejtett kívánságait, a közös alkotásnak kedvező körülményeket biztosítok és létrehozom a kollektív alkotás harmóniáját . . . " (i4-t 5. o.)

Tehát Sztanyiszlavszkij határozottan lemondott régebbi rendezői módszereiről. Már régen nem használta a „rendező-despota" allűrjeit, aki az íróasztalnál dolgozta ki a „mise en scčne"-t, majd a rendezői példány alapján önmaga (vagy valaki más) diktálta a színésznek a kidolgozott figurát, s hajtotta az eredmény felé. Most már elutasította a „hipnotizőr-rendező" módszereit is, melyeket az utóbbi években alkalmazott, mikor bemutatással, sugalmazással hatott a színészre s önnön fantáziájával fertőzte azt meg. Nyilvánosan szakított ezzel a módszerrel, amikor azt mondta: „Ezelőtt a rendező hipnotizált, járkált a színpadon, bemutatott, játszott, a színész pedig ült, cigarettázott és szkeptikusan ásítozott. Majd a rendező beállította a díszleteket, be-szélt, lelkesített, kereste, mihez köthetné a színészt. Most mi rendezők sztrájkot hirdetünk." (1 1-112. o.) Világos, hogy Sztanyiszlavszkij itt egyetlen fő célt akart elérni: segíteni a színész természetes alkotóerejét, nem megerőszakolni azt, hanem felszabadítani, minden akadályt elhárítani, ami gátolhatná a figura természetes születését. (L. erről N. Berkovszkij „Sztanyiszlavszkij és a színház esztétikája" c. cikkét az Irodalom és színház c. könyvben. Iszkussztvo könyvkiadó, M. 1969. 269-272. O.)

A próbákat a színre írt változat felolvasásával kezdték. Sztanyiszlavszkij a felolvasásra nem rendezőt, nem színészt kért fel, hanem irodalmárt (V. M. Volkenstejnt), nehogy a kezdet kezdetén a szerep idegen értelmezését sugallja a színésznek, hanem csak „világosan és irodalmi módon ismertesse a színdarab szövegét." Az első ismerkedést a művel a rendező a színész lelke „megtermékenyítésének", „a szerep bacilusával való beoltásnak" nevezte.

Csak ezután' osztották ki a szerepeket. „A költő magjait elültettük, a tudatalatti

láthatatlan munkája megkezdődött." Most az a legfontosabb, hogy a „magok el ne száradjanak", hogy a „tudatalatti munkája abba ne maradjon". Természetes, hogy ehhez „anyagot, táplálékot kell számára szolgáltatni". De hogy lehet ezt csinálni, hogy ne térjünk vissza a „be-mutatás" vagy a „hipnózis" régi rendezői szokásához? Sztanyiszlavszkij hasznosnak találta a hindu jogik tudatalattiról szóló tanításához fordulni. Beszélt a színészeknek arról a módszerről, mely szerint az ember a „gondolatnyalábot" bedobja az ész tudatalatti süllyesztőjébe" (mintha a kibernetikus berendezésbe helyezné, mondanánk mi ma - M. Sz.), és parancsot ad tudatalattijának: „Azt akarom, hogy ez a kérdés sokoldalúan meg legyen világítva, analizálva, osztályozva, és hogy a vizsgálat eredményét megkapjam. Tudatalatti, láss hozzá!" (24. o.)

Hogyan folyt, milyen szakaszokon ment keresztül *a Sztyepancsikovo falu* színreállításának munkája? Ezt megtudhatjuk azokból a feljegyzésekből, melyeket V. M. Bebutov, a fiatal rendező készített Sztanyiszlavszkij próbáin.

Először így fogalmazták meg a szerző alapgondolatát: „Tiszta, idillikus természet, melyet a »kínzó« tehetsége feketít be, az Isteni és az Ördögi összeütközése (Ezredes és Foma)." Láthatjuk, hogy Sztanyiszlavszkij itt ismét visszatért a hozzá oly közel álló és a háború által kiélezett témához, mely az utóbbi évtizedben különbözőképpen nyilvánult meg minden rendezésében, ahol a tragédiát kereste. Ez az élet eredendő tisztaságának, jóságának megrontása a gonosz, az „ördögi" erők által. Miután megtalálta ezt a „szerzői magot", a rendező azt tanácsolta a színészeknek, hogy egy időre feledkezzenek meg róla - „a szerzői magnak el kell porladnia, meg kell halnia az Önök lelkében" (5. O.) A színészi fantáziának, a „csupasz tény körüli ékesítményeknek" a „teljesen megtisztult lélekben" kell megszületniük. (3., 5. o.) A feladatokat „ösztönösen, a belső szükséglet parancsára" kell kijelölni. (8. o.)

Az egész munkát osztatlanul az „emberi lélek élete" bemutatásának szentelték. De amikor a színpadi próbákra került a sor, kiderült, hogy „a legnehezebb az életérzést átemelni a színpad küszöbén" (127. O.) Amíg az „intim" próbák folytak, és a rendező gondosan ápolgatta a színészek lelkében a titokzatos élő érzést, avatott kezekkel hámozta le róluk a megszokott bélyegek burkát, minden remekül ment. De amint elérkezett a figura színpadi megszületésének pillanata és át kellett lépnie a színpad küszöbén, a felszabadultság érzése el-tűnt, helyébe lépett a megbéklyózottság, korlátozottság érzése, az élő érzés ijedten elrejtőzködött. Sztanyiszlavszkij ezt magán is tapasztalta. Hogy az életérzést visszacsalogassák, azt tanácsolta, hogy egyelőre „szinte hang nélkül, suttogva" próbáljanak, „érezzék a beszélgetőtárs leheletét" (127. o.), vagyis, hogy újra térjenek vissza a próbák intim, színpadon kívüli hangulatához.

De már késő volt. A külsőségek elhanyagolása bosszút állt magáért. Sztanyiszlavszkij, a színész keservesen megfizetett Sztanyiszlavszkij, a rendező hibájáért. Képtelen volt újra megalkotni Rosztanyev szerepét. Már 1917 szeptemberét írták, a színpadon már az utolsó olvasó- és a főpróbák folytak. A nézőtéren a rendezői asztalka mellett Nyemirovics-Dancsenko ült, ő végezte a premier előtti munkát. Már régen be kellett volna mutatni a darabot, mivel miatta elakadt minden más megkezdett darab. Nyemirovics Dancsenko látta, mennyire kínlódik Sztanyiszlavszkij a színpadon, mert nem találja meg az élő érzésnek azt a természetességét, melyet azelőtt érzett. A rendező nem várta meg, míg végül is lebonyolódik a fájdalmas „szülés", és úgy döntött, hogy Sztanyiszlavszkijt a szerepben mással (N. O. Masszalitovval) váltja fel.

Sztanyiszlavszkij számára ez tragédia volt. A traumát, melyet a Rosztanyev szerepében vallott kudarc okozott, élete végéig sem heverte ki. Ez után a keserű história után már egyetlen új szerepet sem játszott el (nem számítva a Sujszkij szerepébe való beugrást a *Fjodor* cárban a színház külföldi vendégszereplései során, 1922-1924-ben). Valamiféle lelki ficam, „krach" történt, ahogy ő maga mondta. Mi is történt tulajdonképpen? A legkönnyebb volna ezt az egészet Nyemirovics-Dancsenko rosszakaratára vagy sietségére fogni, aki nem várta meg, hogy Sztanyiszlavszkijban „meg-érjen" a figura, és nem halasztotta el a darab bemutatását legalább még egy hónappal. De ez a magyarázat túlságosan is leegyszerűsített és felszínes ahhoz, hogy igaz legyen.

Természetes, hogy mikor Nyemirovics-Dancsenko ezt az önmaga számára is keserves döntést hozta, feltételezte, hogy Sztanyiszlavszkij hajlamos lesz szemrehányást tenni neki. Éppen ezért sietett megkérni Sztanyiszlavszkijt, hogy „bölcsen értékelje" az ő „szomorú szerepét ebben a históriában". „Senki sem fog nálam jobban örülni, ha lesz Önnek egy új, sikeres szerepe. Biztosíthatom, hogy senki. De éppen én nem merem elhallgatni Ön előtt, ha a szerep nem sikeredik. Ez a szomorú oldala annak a kötelezettségnek, melyet a húszéves közös munka ró rám . .. Csak azért írok, hogy nehogy engedjen a személyes érzelmek kísértésének, és valahogy, akár a legcsekélyebb mértékben is engem vádoljon vagy akár szemrehányást tegyen."

Sztanyiszlavszkij válaszleveléből látható, hogy ilyen szemrehányásokat nem tett. „Nagyon nehéz időt élek át - írta. - Nagyon nehéz nekem, és kibírhatatlanul unalmas. De azzal, ami bennem van, csendben viaskodom."

„Ami az önérzetemet, no meg részben *a Sztyepancsikovo falut* illeti - folytatta -, az a baj, hogy nagyon örülök, hogy nem játszom, és most csak egyre vágyom: elfelejteni mindent, ami evvel a balsikeres rendezéssel összefügg." . . . „Az eljövendő szerepekre nem is gondolok, mivel én már semmit sem tudok csinálni, legalábbis a Művész Színházban. Tervem teljes kudarca után az ebbe az irányba vivő energiám elhagyott. Lehetséges, hogy más területen és más helyen még feltámadhatok. Természetesen nem más színházakról beszélek, hanem stúdiókról."

Természetes, hogy amikor Sztanyiszlavszkij „tervem teljes kudarcáról" beszélt, nyilvánvalóan túlzott. De éppen az a körülmény nyomasztotta, hogy a sikertelenség nem valamilyen véletlen, átmeneti munka során érte utol, hanem abban a szerepben, amely rendkívül közel állt hozzá, melyet új módszerrel dolgozott ki, melyben ő maga végtelenül hitt. Annál is inkább, mivel az intim próbákon, mint azt láttuk, már megközelítette a keresett ideált. És hirtelen a váratlan zuhanás, melyet mellesleg végzetesen meghatározott egy sor külső és belső körülmény.

Először is, a „külső" okokról beszélve eszünkbe kell idéznünk, hogy a szerep Sztanyiszlavszkijnak éppen akkor „nem ment", mikor megszűnt rendezni, a nézőtérről felment a színpadra és teljes egészében a színészi munkával foglalkozott. Ugyanakkor korábban, mikor a próbákon egy személyben volt a kettő, vagyis egyesítette a színészi munkát a rendezőivel, Rosztanyev figurája meg-

elevenedett általa, könnyeden érte el a tragikus magaslatokat. Lehetséges, hogy éppen ez az első pillanatra paradoxnak tűnő körülmény adta a színésznek azt a „kettős életet", az „életnek és a játéknak azt az egyensúlyát", vagyis a bentről és kívülről való szemlélés egyensúlyát, melyet elméletben továbbra is oly makacsul tagadott.

Még egy okot rejtett ez az ügy, egy objektívebbet is. Ez már nem a színészi munka törvényeivel, nem a rendszer milyenségével kapcsolatos, hanem a való élettel. Valóban, miért éppen Sztanyiszlavszkijt érte a kudarc, és nem például Moszkvint vagy egy másik színészt, aki pedig ugyanúgy a rendező által *java*solt módszer szerint dolgozott? Véletlen-e, hogy most az előadás főhősévé végül is nem Rosztanyev, hanem Foma Opiszkin - Moszkvin vált ?

Bizonyos, hogy nem véletlen. Sztanyiszlavszkij képtelen volt nem érezni, milyen gyorsan és reménytelenül csökken napról napra az életben minden, ami békés és emberi, hogyan válik a jó napról napra erőtlenebbé a kegyetlen háború és osztályharc idején. Szulerzsickij halála csak ennek a legutolsó és könyörtelen. megerősítése volt.

Akárhogy is igyekezett a színész megőrizni a békés „isteni" létezés „idilljét", az csak távoli absztrakt utópiaként hangzott. És ha lelkének titkos zugaiban még őrizte is hitét és a zárt próbák kamarakörülményei között elő tudta azt csalogatni, a nyílt színpadon az utópia meghalt. A nyilvánosság alaposabb és szilárdabb támaszt követelt. Az objektív nem szentesítette a szubjektívet. Az egyénit nem igazolta a társadalmi. A realizmus egyik vitathatatlan törvényét megsértették. A „lelki naturalizmus" formája konfliktusba került a tartalom absztraktságával és a „rendszer" óhatatlanul feltárta saját belső ellentmondásait.

Így szenvedett hajótörést a tragédia feltárásának kísérlete *a Sztyepancsikovo faluban.*

(Szeredás Ágnes fordítása)

Színészek a rendezésről

RUTTKAI ÉVÁVAL *a Három nővér próbái alatt, jelenetei között beszélgetünk. Elnézést kér, amiért nincs egy szabad órája, valamikor a próbák után, de reméli, hogy így, a párperces „lyukakban" is sikerül az interjú. Nagyon fáradtnak, látom.*

- A színészek valamennyien túlhajszoltak. Nem a színpadi munkától, hiszen arra marad a legkevesebb idejük. És akik a színház megszállottjai, azok különben sem fáradnak el tőle, ha érti, hogyan gondolom ezt. Elfáradni, elfásulni a kiegészítő, lélektelen pénzkereső munkában lehet, és az igazi tehetségeknek ez a legártalmasabb. Mert fizikai kimerülésüktől eltekintve, kialakul körülöttük egy olyan helyzet, ami a középszerűségnek kedvez. Lassan, de biztosan tisztes iparosok gyülekezetévé válik a színház, akiknek ez csak egy kereseti lehetőség a többi közt. Színházat pedig nem lehet másodállásban csinálni. És középszerű képességekkel sem lehet.

- Sokszor mondjuk, hogy nálunk támogatják a művészeket, a művészetet. Tartok tőle, hogy elsősorban a középszer élvezi ezt a támogatást. Az a baj, hogy végeredményben azok helyett is dolgoznunk. kell, akik valóban támogatásra szorulnak. A „támogatottak"-kinevezett kollégák és rendezők - középszerűsége a tehetségeket terheli.

- *A Vígszínházban, saját környezetében is ezt tapasztalja ?*

- Ez a jelenség nem korlátozódik erre vagy arra a színházra. Ez az általános kép a magyar színházakban; annál is inkább, mert a szervezeti feltételek azonosak. A mi színházi életünkben nincs egészséges konkurrencia. Egyszerűen nem derülhet ki, hogy kiben mi van, mit tud valóban, mint ahogy a sportolóról sem tudnánk meg soha, hogy sport-ágában ő a legjobb, ha nem rendezné-nek pl. olimpiát. Nálunk állandó szakmai olimpiának kellene lennie. Akkor például tudnánk, ki jobb rendező, ki rosszabb, és a rosszabb mellett nem maradnának meg a színészek. Most kényszerű csapat-összeállításokban dolgozunk. Az egymást megértőknek nem áll módjában a közös munka.

Ruttkai Éva Sarkadi Ház a város mellett **című drámájában**

– *Szabad szerződtetési rendszer van. Ez nem elég ?*

- Egy-egy 'színházban több rendező és több színés zegyéniség felfogása, stílusa uralkodik. Az átszerződés egyik helyről a másikra nem megoldás, mert a színházak nem képviselnek egyértelmű elképzeléseket. A színészek nem válogathatják meg egymást és a rendezőket sem. Tehát, hogy úgy mondjam, „alulról" ez az átrendeződés nem megy. Csak a színházak vezetői tehetik meg.

– *A színházak többségében egy kézbe került a vezetés. Nem lá ja ennek a változásnak az eredményeit?*

– Az utóbbi években is volt mozgás a társulatok között, de nem hozott észlelhető változást sem abban a színházban, ahonnan elment a színész, sem abban, ahová ment. Most is cserélnek színházat színészek, és most sem követi ezt átalakulás. Mindenki játssza továbbra is megszokott szerepkörét, megszokott eszközeivel. De nem hiszem, hogy erről a színészek tehetnének. Nincs ami vagy aki átalakítsa; a maga képére formálja őket.

- *A színészek nem tehetnének valamit ezért az átalakulásért egy-egy társulaton belül ?*

– Biztosan tehetnének, ha nagyobb hatásuk lehetne egymásra. Régen vallom, hogy az arra hivatottságot érző színészeknek (biztosítani kellene a rendezés lehetőségét. A nagy egyéniségek hatása így stílussá alakulhatna, jó érte-

Darvas Iván Sarkadi Ház a város mellett című drámájában

lemben befolyásolhatná az együttest. Hiszen a színész-rendezőknek nagy előnye, hogy színészi élményeik, érzéseik vannak a színpadról. Nem véletlen, hogy a színészek szeretnek velük dolgozni, könnyebben megértik egymást. Tudom, hogy ebből nem lehet általános gyakorlatot csinálni, de amikor sajátos profilt, jellemző stílust várunk a színházaktól, akkor ezt a módszert is alkalmazhatnánk. Az utóbbi két évtizedben nem találtunk ilyen színész-rendezőt. Kerestük-e? Megadtuk-e az alkalmakat? Az elszórt vállalkozások kudarca nem azt igazolja, hogy az út járhatatlan, hanem azt, hogy több vállalkozónak kell lehetőséget adni. Így lehetne az együttesnevelésben a. színészek elképzeléseit is hasznosítani.

DARVAS IVÁN *a külföldi vendégkritikusok gyakran visszatérő példája arra, hogy a magyar színpadokon milyen nagyszerű színészegyéniségeket látnak, Megjegyzik azonban azt is, hagy játékuk túlságosan uralkodóvá válik az előadásokban, sokszor az együttes játék rovására. Ezért hiányolják. a rendezőcentrikus színházat. Mi erről a véle-ménye ?*

- A tehetség nem tanulható meg, és nem pótolható semmi mással, se szorgalommal, se műveltséggel. Az vagy van, *vagy* nincs, az a szülők és nagyszülők génjeinek a következménye, vagyis hogy kinek mi adatott az atyaúristentől. Mindenki csak örüljön annak, ha az elfogadhatóbb színészek közé sorolják, mint például engem is, ha jól értettem az ön szavait. De ezt a kérdést én szigorúan elválasztanám a rendezőcentrikus színház problémájától. Erőltetettnek. tartom a színházcsinálás különböző funkcióinak szétválasztását, tehát a felelősség felosztását is. Jómagam többnyire színházi emberekről igyekszem beszélni. Hogy aztán egy előadás milyen mértékben függ az egyes színházi emberektől, az esetről esetre változik. Egyáltalán mondvacsináltnak tartom a rendezőcentrikus színház fogalmát. Én a teátrumcentrikus színházat szeretném, ahol elmosódnak az éles határvonalak.

- *Úgy látja, hogy nálunk túlságosan mereven elválnak az egyes tevékenységek a színházon belül ?*

- Igen. Hiszen többnyire az történik, hogy a szerző megírja a darabot, és ha tegyük fel, a színház elfogadja, akkor a szerzőt soha többé bele nem vonják a próbafolyamatba. Pedig a szerző mégiscsak tud valamit arról, amit írt, valami elképzelése csak van. De ne idegesítse a színészeket, és ne szóljon bele olyas-mibe, amihez nem ért, és amihez semmi köze. A dramaturg szintén önmagában dolgozik, majd a darab lekerül a rendezőhöz. Szándékosan használom a „le"-szócskát. Tehát lekerül a rendező kezébe, aki annyit mer változtatni rajta, amennyi súlya, hatalma van a színház-ban, rosszabb esetben egyáltalán nem mer. Holott a rendezőnek, mint a szín-pad szakértőjének nyilván lenne hozzá-szólása, de „eszi, nem eszi, nem kap mást" jelszóval, rutinmunka gyanánt kiadják neki. Ezután sajnálatos módon arra kényszerül, hogy rákényszerítse koncepcióját a színészekre, mert nincs elég idő, sem elég fizikai-pszichikai erő, hogy ez önmagától alakuljon. Ránk kell erőszakolnia, mert egy bizonyos idő-pontra, állami „üzem" lévén egyfajta tervet be kell tartania, ekkor és ekkor premiernek kell lennie. Így születnek aztán azok a produkciók, amelyeknek ez a jogos kritikai visszhangja. Az aztán teljesen mindegy, hogy a rendezőben, a színészekben, a súgóban vagy a díszlet-tervezőben keressük a hibát. A hibát a színházban kell keresni, magyarán mondva abban a struktúrában, amely szerint egy színház ma, 1972-ben Budapesten üzemel. Mert talán ez a legpontosabb kifejezés. A színház egy üzem, ahol meghatározott rendelésre, meghatározott időpontra gyártjuk az előadásokat. Az elmúlt huszonnégy év alatt, amióta a színházakat államosították, történtek olyan változások a társadalmi életben, amelyeket a színházi struktúra még nem vett figyelembe, és nem vonta le azokból a rá vonatkozó következtetéseket. A színházak államosítása szükséges, progresszív és hasznos lépés volt, mert az volt a feladat, hogy a színházakat kiszabadítsuk provinciális, kommersz állapotukból. Emellett egy új színházba járó réteget akartunk megnyerni. Ez nagy anyagi és szellemi áldozatokkal járt, de úgy vélem, sikerült. *Azóta* eltelt több mint két évtized, és ma alig merném néven nevezni azt a réteget, amelyik színházba jár. Sajnos nem hinném, hogy ez elsősorban a munkásosztály. Én inkább kispolgároknak, nyárspolgároknak tartom őket.

– *Miben lá ja ma a színház legfontosabb problémáját ?*

– A színházba járás komoly generációs problémává nőtte ki magát. Bárhová nézünk, nagyjából az én korosztályom, tehát a negyven és ötven közöttiek és a a náluk is idősebbek járnak színházba. Ők is azért, mert megszokták. Az előző korosztályokat pedig egyszerűen nem érdekli a színház. Jogosan. Miért érdekelje? Hiszen unalmas. Szürke és jellegtelen, arc nélküli és közepes produkciókat szül.

– *Gondolja, hogy ilyen egyértelmű ítéletet érdemel egész színházi életünk ?*

- Elismerem, hogy kivétel gyanánt előfordulnak olyan produkciók, amelyek számot tarthatnak a közönség érdeklődésére. Erre van példa valamennyi színházunkban, nálunk a Vígszínházban is. De hangsúlyozom, hogy ezek kivételek, és a színházi struktúra ellenére jöttek létre. Pillanatnyi színházi szervezetünk, az, hogy ugyanolyan adminisztrációval dolgozunk, mint bármely más állami üzem, nem segíti elő azt a színházat, amely érdekelhetné a mai ifjúságot. És ez igen szomorú.

- *Ezeknek a kivételeknek a megszületését mégis milyen körülmények teszik lehetővé ?*

– Néha egy rendezőt pofon csap egy darab, egy szerep a színészt, és valahogy véletlenül sikerül. De mert nem hiszek a véletlenben - annál sokkal babonásabb vagyok -, tréfásan úgy fejezem ki magam, hogy úgy állnak a csillagok. Azonban maga a színház jelenleg nem alkalmas arra, hogy ez természetes folyamat legyen.

– *Ezek után értelmét lá ja annak a kérdésnek, hogy Önnek milyen a viszonya a rendezőkhöz ?*

- Nemigen. Ezt egyébként rendezője, darabja válogatja. Az összes rendezővel, akivel eddig dolgoztam, kénytelen-kelletlen kialakult valamiféle kapcsolat, különben nem jöhettek volna létre a pro-

dukciók. S néhányszor még ideálisnak is éreztem ilyen kapcsolatokat.

- *Igaznak tartja azt a megállapítást, hogy a színészek egyik produkcióról a másikra viszik manírjaikat ?*

- Persze. Magától értetődik, hogy viszik. Hiszen futószalag mellett dolgoznak. És aki álmos és fáradt, annak tudvalevően nem működik úgy a fantáziája, mint egy pihent és friss embernek.

– *Hogyan lehetne a színészeket jobban kötni a színházhoz, amelynek tagjai ugyan, de amelyre nem marad elegendő idejük ?*

– Én a magam részéről abból élek, amit utálok és gyűlölök csinálni, vagyis a színházon kívüli tevékenységből. Ezért az én álmom, hogy egyszer kiderül, volt egy ismeretlen külföldi rokonom, aki rám hagyta a vagyonát. Azt beváltanám forintra, betenném a bankba, és végre a színháznak élhetnék.

SZEMES MARI *milyennek lá ja majd két évtizedes színészi pályájának tapasztalatai alapján színész és rendező kapcsolatát?*

– Szeszélyesnek. Bizonytalannak. Kissé felelőtlennek.

– *És ezért kit tart felelősnek ?*

Általánosságban, vagyis az esetek túlnyomó többségében a rendezőt. Mert a színész kiszolgáltatott, nem válogat-hatja meg a rendezőit, de őt kiválaszt-hatják vagy félreállíthatják a rendezők. Ez helyzeti. előnyt jelent a rendező javára, és ezért felelősséggel tartozik a színész munkájáért. S ezen nemcsak egy-egy alakítást értek, hanem a pálya szakaszait,

Szemes Mari Magdus szerepében Kertész Ákos Makrájában

olykor a színész egész színpadi életét. Gyakran lehetünk tanúi tiszavirág-életű karriereknek, amelyeket hosszú, esetleg végleges mellőzés követ. A színpadi színésznek rendkívül ártalmas, ha felelőtlenül divatba hozzák, felkapják. Különösen a fiatalok esetében, a főiskoláról alighogy kikerült színészeknél láthatjuk ezeket a kampányszerű felfedezéseket filmre és tévére, amikor valódi képességeinél jóval többre értékelnek valakit, és ezzel megfosztják a színpadi önkontroll lehetőségétől is.

– *A rendezők arra szoktak hivatkozni, hogy ilyenkor megpróbálják kihozni a színészből mindazt, amire hivatottnak érzik, és nem ők tehetnek róla, ha az illető különböző okok miatt nem váltja be a hozzáfűzött reményeket.*

– Ez szépen hangzik. És biztosan léteznek ilyen szándékok, hiszen néha meg is valósulnak. De ismét csak a színész sorsáért érzett rendezői felelősség hiányát kell említenem. Mert a hullámok nem a reális magaslatokra dobják, viszont az utánuk jövő hullámvölgyek túlságosan mélyre húzzák a színészt. Aztán ottfelejtik, és évekig várhatja a mentőkötelet.

– *Olyan átéléssel beszél erről, mintha része lett, volna hasonló megpróbáltatásban.*

– A főiskolán és kezdő koromban szerencsém volt. Gellért Endre tanított. Remélem, nem sértem meg vele rendezőimet, ha azt mondom, hogy őhozzá mérhető pedagógussal nem találkoztam. Ma is abból élek, amit tőle tanultam, és nem is merek arra gondolni, mi lett volna belőlem a pályán, ha nem az ő útravalójával indulok. Mindazt megtestesítette, amit azóta is hiányolok - és gondolom, nem egyedül én - a rendezők tevékenységéből. Jó néhány nagyszerű pályatársam hirtelen tompa, fénytelen lett Gellért halála után. Nem találtak olyan utódjára, aki hasonló türelemmel, tisztességgel és pedagógiai érzékkel irányította volna őket. Nekem is nehéz éveim voltak akkoriban. Kételyekkel küszködtem, kerestem önmagam lehetőségeit. Később József Attila színházbeli főrendezőm kijelentette, hogy tehetségtelen és használhatatlan vagyok. Amíg tőle függött, nem is kaptam szerepet. Ezt az időszakot és az emutett kijelentést nem tudom megbocsátani. Őszinte vagyok.

- *Azóta a József Attila Színház legtöbbet foglalkoztatott színészeinek egyike lett. Moziban, tévében gyakran láthatjuk.*

- Örülök, hogy sikerült bizonyítanom, örülök, hogy sikerem van, mert igazolva látom azt a véleményemet, hogy egy rendező soha nem jelentheti ki egy színészről, hogy használhatatlan, és soha nem temetheti el. Tudom, hogy a miénk szubjektív pálya, ahol mégis határozott véleményeket, kell nyilvánítani. De ezt a rendezőnek is tudnia kell. Senki nem lehet tévedhetetlen, és a lehetőséget senkitől nem szabad elvenni.

- *Tehát lehétségesnek tartja, hogy valójában sokkal több tehetséges művésszel rendelkezünk, mint ahányat a közönség számon tart ?*

- Igen. Mindig sokan vannak kényszerpihenőn. És ide kellene sorolni azokat is, akiket csak a skatulyájukban ismerünk. A szereposztások túlságosan a papírformát 'tükrözik. Ez is egyfajta rendezői kényelmességből ered.

- *Nem inkább színészi kényelmességből ?*

- Természetes, hogy egy idő után elfásul a színész, és maga is beleragad a sémájába. De mindenkit ki lehet mozdítani, ha határozott igény van rá a rendező részéről. Nagyon kevés a reménytelen eset, de időről időre ezeket is meg kell kísérteni. Most kérdezze meg, hogy van-e erről személyes tapasztalatom.

--- *Örömmel. Van-e erről személyes tapasztalata ?*

- Köszönöm, van. Amikor a Makrát kiosztották a színházban, rettenetesen kétségbeestem, amiért nem én kaptam Sztanek szerepét. Magdust, akit Berényi Gábor rámosztott, nem tudtam elképzelni az én hangomon, az én arcommal, mozdulataimmal. Vissza akartam adni a szerepet. Berényi magyarázni kezdte, hogy épp elég férfifaló, bővérű, nagyszájú, úgynevezett „széles" figurát játszottam az utóbbi időben, nem lesz ez jó. Nehezen hittem neki, mert jól éreztem magam ezekben a szerepekben, és sikerem volt velük. Az ember nagyon tud ragaszkodni a bevált receptekhez, és ezzel segít építeni a skatulyáját. Ebben az esetben a rendező nem hagyta, és ma már hálás' vagyok érte. A rendezőnek a színész érdekében ezt a küzdelmet is vállalnia kell.

- *Tehát mégis előfordul, hogy a rendező felveszi a küzdelmet. Vagy csak azért tulajdonít ennek az esetnek jelentőséget, mert Magdus szerepében sikert aratott, és mint az imént mondta,' ez egy szubjektív pálya ?*

- Nekem nem ez az alakítás és nem Berényi Gábor hozta meg a sikert a József Attila Színházban. Talán látványosabb és könnyebb lett volna a meg-szokottnál maradnom. Ez a sikerem Magdussal tulajdonképpen az én bel=

ügyem, magamat győztem le, és ebben segített a rendező. Az általános helyzetet ettől még nem látom vigasztalóbbnak, legfeljebb reménykedem, hogy másokkal, más színházaknál is történik hasonló példa.

- Milyen lehetőségeket kívánna még a színészek számára?

– A rendszeres tanulmányutak lehetőségét, a kitekintést a világszínházra. Pályám során idén nyáron jutottam el először Angliába, és sikerült is néhány kitűnő produkciót látnom. De a nyári szünetek nem alkalmasak színháznézésre, mert nagyon kevés helyen van előadás. Ezt évad közben kellene megszervezni, igazodva a színészek elfoglaltságaihoz. Nem könnyű feladat, de elengedhetetlen. Csakúgy, mint a rendszeres mozgásképzés megszervezése. Mégpedig színházanként külön-külön, mert ezen a téren is együtteseket kellene kialakítani. Én legalább heti két alkalommal kötelezővé tenném a mozgásórákat a színészek számára. Saját eszköztárunkat bővíthetnénk ezzel.

JUHÁSZ JÁCINT *1965-ben végezte el a főiskolát. Két veszprémi évad után a Madách Színház szerződtette. Sokáig nem tudta, hogy mit várnak tőle. A szerepek elkerülték. Talán azért, mert nem találta a helyét egy kiforrott együttesben?*

– Nem hiszem. Az együttes nem volt kiforrott. Néhány nagy egyéniség mellől egész korosztályok hiányoztak. Igy az enyém is. Fiatalítani kellett a társulatot, gondolom azért szerződtettek. Főiskolás koromban csupa tisztaszívű, álmodozó, lírai hőst játszottam. Erre a szerepkörre viszont a színháznak nem kellettem. 69-ben aztán Vámos László rámbízta Sidoniust Illyés Kegyencében, és akkor elkezdődött valami. Beváltam mint intrikus, mint a megtestesült Gonosz. Filmre, tévére is annak hívtak. Keresztury Dezső egyszer megállított az utcán és azt mondta: Jácint, ne hagyd, hogy ezentúl te legyél a nemzet rossza! Éreztem, hogy igaza van, hogy nem csak ez van bennem, de próbáltam elképzelni egy vonalat, amelyik esetleg Luciferig, Jágóig vezethet. Es bebeszéltem magamnak, hogy ezen az egy síkon is megtalálhatom a helyem. És akkor *a III. Richárd* Richmondja következett. Vámos László elképzelése az volt, hogy Richmond is intrikus, alig jobb Richárdnál, s a szöveg, amellyel a békét hozza, valóban csak „szöveg". Én ösztönösen tiltakoztam ezellen, éreztem, hogy nem tudom megcsinálni. Vámos azt mondta, elveszi a szerepet, hanem tartom magam az utasításaihoz. Azt hiszem, kölcsönösen kínlódtunk ezzel a munkával, s végül egyikünk sem volt elégedett. Minden előadáson rossz érzéssel léptem színpadra, nekem Richmond mást jelentett, mint amit el kellett játszanom. Ezután több mint egy év szünet következett, nem kaptam számottevő szerepet a színházban. De Rényi Tamás meghívott *a Makra* filmváltozatának főszerepére, és ezzel úgy érzem, ismét elkezdődött valami színészi pályámon. Elindultam egy jobb irányba.

- Ritkán hallani színészektől, hogy a film segített kijutni válságaikból. Miért érzi a Makrát ilyen útjelzőnek ?

– Két okból. Makra rokonszenves, mondhatnám pozitív figura, de mentes minden sémától. Megformálása új eszközöket, jólesően sok munkát kívánt tőlem. Ezenkívül Rényi Tamással úgy dolgozhattam együtt, ahogy azt a színházban is mindig szerettem volna a rendezőimmel. Rényi alkotótársat látott bennem, akivel egyeztetni lehet az elképzeléseit. Mindketten felkészültünk az anyagból, aztán leültünk együtt, és ki-ki elmondta a magáét. Jelenetről jelenetre. Akármelyikünk javaslatait fogadtuk is el végül, nem sértődtünk meg, nem csináltunk presztízskérdést az igazunkból.

– Nem szeretném kiábrándítani, de tudnia kell, hogy ha valaki, hát a filmrendező egyeduralkodó az alkotó folyamatban. Nem olyan házasság volt ez Rényivel, amelyben ő játszotta a látszatra engedelmes feleséget, akinek az ura úgy táncol, ahogy ő fütyül?

- Ha így lett volna is, nem bánnám. Én alkotónak, hogy azt ne mondjam, művésznek éreztem magam, és azt hiszem, ez a lényeg. Ha Rényi irányított engem, akkor a szó szoros értelmében jól tette. Olyan jól, hogy nem vettem észre, és teljes odaadással követtem az instrukcióit. Elvégre a jó rendező jó pedagógus is. Mindettől eltekintve nem hiszem, hogy munkakapcsolatunk nem volt egyéb rafinált rendezői módszernél. Azt hiszem, őszinte volt, és Rényi valóban kíváncsi volt a véleményemre.

- A Makra forgatását már befejezték, és ez a film csak egy emlék marad, ha mégoly kellemes is. A színész igazi otthona a szín-ház. Hogy érzi magát most a Madách Színházban?

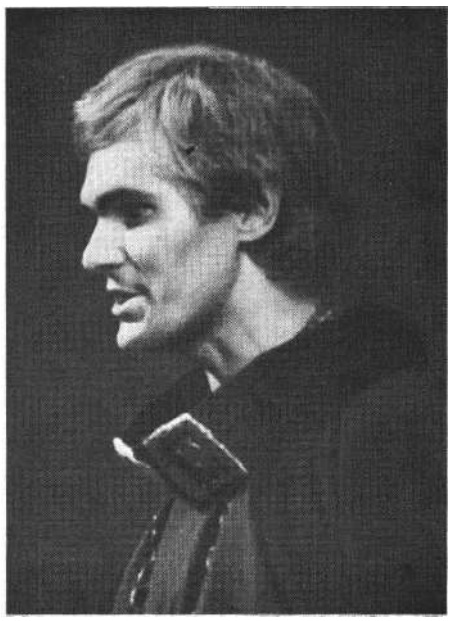
- A színészekre gyakran mondják, hogy hangulatemberek, ez igaz is, de minden hangulatunknak oka van. Ami-kor azt mondtam, hogy *a* Makrával elkezdődött valami, akkor a színházra is gondoltam. Szomory *II. Lajosában* játszom Tomoryt, és ebben a szerepben, ebben az előadásban, ebben a mostani Madách Színházban jól érzem magam. Most valóban együttes születik színházunkban, értünk egy koncepciót, melyhez csatlakozni is lehet. *A II. Lajos* előadásain már úgy érzem magam, mintha egy azonos hangnemben tartott szólam részese lennék. És nem vagyok egyedül ezzel az érzéssel. Azt hiszem, a többség tudja, hogy Ádám Ottó a mi lehetőségeinket keresi, hogy olyan szerepekre akar kinevelni néhányunkat, amelyeket eddig nem lehetett kiosztani a társulatban. Ha ezeket a célokat megértik a színészek, akkor nincs fúrás és féltékenykedés, akkor tudunk örülni egymás sikerének, mert az a mi sikerünk is, az együttes sikere.

– Remélhetőnek tartja, hogy ez az áldásos állapot más fővárosi színházakban is létrejön ?

– Most, hogy a frontok tisztázódtak, az erőviszonyok stabilizálódtak, igen. Az igazgatói-főrendezői posztok összevonása lehetővé teszi, hogy megszűnjön az én színészem, te színészed felosztás. A klikkek bomlófélben vannak. Megvan a lehetőség arra, hogy a színházaknak határozott profilja legyen. Talán arra sem lesz szükség, hogy a színészek sorra próbálják valamennyi színházat, „hátha ott jobb nekem" alapon. Egyértelmű lesz, hogy melyik színház milyen felfogásban játszik.

Mészáros Tamás

Juhász Jácint Tomory **Pál szerepében a II. Lajos királyban (Ikládv László felvételei)**



CSERJE ZSUZSA

A szavak mámora

Ádám Ottó Szomory-rendezése

„A színház kezdettől fogva az egyidejűség művészete, amely ugyanabban a pillanatban, a jelenben hat, valamennyi érzékünkre: a hallásra, a látásra, a tapintásra, minden idegszálunkra, minden jelzőberendezésünkre, minden ösztönünkre. Lényegénél fogva az érzékelés művészete ez. A jelen művészete, tehát a valóságé, de egyben a valóság valamennyi rétegéé is; a pokoltól egészen a menynyekig." Jean-Louis Barrault Ülünk az előadáson, élvezzük a látvány szépségét, a történés izgalmát, a drámai ellentétek feszülését, a gondolatok izzását, a gyűlölet sistergését, a szerelem forróságát, a szakítás fájdalmát, a magyar történelem tragikus viharzását. Elragad a színház varázslata. Szomory Dezső: *II. Lajos király* című drámájának előadásán vagyunk. Az előadás méltón folytatja a sort, Füst Milán: *IV. Henrikje*, Madách: *Mózes* és *Csák végnapjai* és Vörösmarty: *Czillei és a Hunyadiakja* után, bebizonyítva mind ez ideig szegénynek hitt régi drámairodalmunk egy-re színesebben kibontakozó gazdagságát. Az előadás gazdagsága, hatásossága oroszlánrészben a rendező: Ádám Ottó érdeme.

Sokféle összetevő játszik szerepet e sikeres előadás létrehozásában; elsősorban a színészek ihletett alakítása, az előadás ritmusa, a díszletek, jelmezek harmonikus egybecsengése a mű tartalmával, a világítás, a képi kifejezésmód. Mindez hozzájárul a színmű tartalmának teljes kibontakozásához. S bár a siker, a varázslat létrejöttében mindig a színészé a döntő szerep, az előadás végső formájának, harmóniájának kialakítója, összehangolója mégis a rendező.

Ádám Ottó

Próbáljunk meg utánanyomozni Ádám Ottó rendezői módszerének, színházi eszközeinek, megkeresni, milyen összetevők alakították ki ezt az előadást, meglesni a módszert, ahogyan *a II. Lajos király* a próbák kezdeti szakaszától eljutott e bemutató sikeréig. Nehéz feladat ez, mert egy nem túl látványos, de annál termékenyebb rendezői hozzáállásnak vagyunk tanúi. Ádám Ottónak nincs előre kiagyalt koncepciója, nem értelmezi túl a művet, nem véleményezi a néző helyett, nem magyaráz bele semmit, nem alakítja saját képmására; tehát mindazt a rendezői fogást nem alkalmazza, melyet manapság illik alkalmazni egy rendezőnek. Teljes szakmai fegyverzettel. tökéletes stílusérzékkel s művészi alázattal közeledik és nyúl a műhöz, s azt minden felesleges sallang nélkül, de adott esetben a jó értelemben vett teatralitás jegyében megrendezi. Koncepciója: a mű maga. Tehát: magas színvonalon megtalálni a bemutatandó mű igaz szellemiségét s annak legmegfelelőbb színpadi megjelenítését. Bölcsesség rejlik emögött: a műben rejlő igazság tisztelete. Az a véleménye, hogy jó darab jó előadásban a korszerűség minden formai sallangja nélkül is korszerű. Hatni kíván a nézőre, de nem a belemagyarázás vagy a túlértelmezés, hanem a színház legjobb eszközeivel: az értelem és érzelem helyes arányú művészi megjelenítésével. Nem hány fittyet a néző értelmének, de lelkének sem, ami egyre ritkább a túlintellektualizált, külsőségeiben már-már sivárrá szegényesedő színház korszakában; az esztétikai élményt sem hagyja ki, tudja, hogy a színház egyik legfontosabb célja a gyönyörködtetés. Innen ered előadásainak mindig a szó jó értelmében vett teatralitása.

„A rendezés abban a mértékben alkotó tevékenység, amennyiben megnöveli a szöveg kifejező értékét, a szerző által elgondolt és végigvitt drámai cselekményt, tehát a darab szellemét oly módon fokozza föl, hogy a mű előadása a lehető legnagyobb hatást gyakorolja a nézőre." - mondja Moussinac, francia kritikus.

Ádám Ottó komolyan veszi Szomoryt, a legmélyebb alázattal, rajongással és szeretettel nyúl a műhöz. (Már a *Hermelin* előadásában is író, rendező és színész ihletett: találkozásának voltunk tanúi.) Legjobban magának Szomory-nak a szavaival jellemezhetnénk Ádám Ottó feltételezett érzelmi hozzáállását a *II. Lajoshoz*. „Maga nem is hiszi, micsoda elepedettséggel, micsoda önkívülettel mélyedtem ebbe a szép magyar nyelvbe, micsoda szédületben szálltam le, micsoda lázasan, a szelleme legmélyére, a titkai legvégére, hogy egész zengésének, a rezgése rezgésének, mint egy gyönyörű hangszernek, mint egy pokoli zenekarnak, művészileg ura lehessek."

Ádám Ottó rendelkezőpróbái nem *úgy* zajlanak le, hogy egy előre meg-konstruált és a rendezőpéldányban mérnöki pontossággal berajzolt mozgási mechanizmus szerint már az első próbákon véglegesen rögzítené a szereplők helyét és mozgását; tapasztalatból tudja, hogy az első időkben beállított járások még sokszor megváltoznak, kezdettől fogva törekszik arra, hogy a színész a lehető legjobban és leglazábban érezhesse magát a szerepben, lehetőséget ad, hogy a színész kipróbálhasson különböző helyzeteket és mozgásokat, keresse helyét a színpadi közegben, hogy végül a lehető legideálisabb és leglogikusabb megoldás maradjon számára. Hagyja a színészt, hadd élje színpadi életét; ez-alatt ő „csak" figyel, néha helyreigazít, ha helytelen vágányra siklana a játék, észrevétlenül hozzásegít a helyesebb megoldáshoz, kontrollálja a színészt, kevés, de lényegre tapintó megjegyzést tesz, nem veszi el színészei alkotó, játé-kos kedvét a próbálkozásoktól, nem akasztja meg a próbát túl hosszú magyarázatokkal, gyakorlatilag felesleges eszmei fejtegetésekkel, melyekről tudja, nem feltétlenül hatnak termékenyítően a színész alakítására, sőt, meggátolnák a színész szárnyas kedvét, hogy lubickolhasson szerepe megformálásának különböző lehetőségeiben. Nézi az alakuló színpadi életet, s e termékeny szemlélődés közben már elképzeli a leendő elő-adás körvonalait. Á próba e szakaszában megpróbálja a majdani közönség szemével nézni az előadást, megpróbál élvezettel belemerülni a műbe, gyönyörköd-ni benne. Ez az időszak, mikor nem túl sok rendezői instrukciót alkalmaz, valójában megfontoltságot takar. Úgy formálódik benne az előadás képe, mint szobrászban a szobor, mikor napokig

nézegeti az ormótlan fát, melyből majd kifaragja művét, képzeletében már tudja, mi lesz belőle. Ádám Ottó úgy kezdi később lefaragni a túlzott gesztusokat, széppé megformálni a mozdulatokat, kialakítani az előadás tempóját, a jelenetek ritmusát, összehangolni az alakításokat, s kezdi hozzáadni mindazt, ami majd kiteljesíti a mű szépségét.

Réz Pál írja: „*A II. Lajos király* operalibrettó, vagy pontosabban opera, zene nélkül, maga a szöveg próbálja végig a muzsika minden lehetőségét az elhaló futamoktól a tomboló orkesztrális zengésekig." Nos, Ádám pontosan érzi ezt a zeneiséget. Figyeljük meg, hogy egyes drámai jelenetek hangszerelésénél hogyan indít a pianóból a legzordabb és legvéresebb fortissimóig. Gondoljunk a budai várban lezajló jelenetre, mikor a főurak és rendek egymás elleni fojtott vádjai parázs veszekedéssé fajulnak, s melyben Mária kemény szavai az országnagyokhoz úgy csapkodnak, mint a jégeső; vagy emlékezzünk a mohácsi csata előtti éjszakai jelenetre, melyben Mária egyre erőteljesebben, kétségbe-esettebben könyörög Tomoryhoz, ne induljanak még; vészjóslóan látja a fenyegető veszedelmet - az egész jelenet egyetlen sikollyá, jajszóvá terebélyesedik. Az első felvonás befejező képe reneszánsz idill: udvaroncokkal, dísszel, pompával, lantpengető és daloló udvar-hölgyekkel, a fiatal király Márián csüggő szerelmes tekintetével a legszebb mátyási békeidőt idézi. Ebbe az idillbe robban bele a közelgő veszedelem tragikus zenéje, dobokkal, vészesen nyikorgó hangok drasztikus közelségével. A zene dübörgő hangjai, a kép idilljének meg-merevedése kifejező példája a jeleneten belüli drámai ellenpontozásnak, zeneileg éppúgy, mint képileg. Ez az ellenpontozás az egymás után következő jelenetek megoldásában is kifejezésre jut. Ebben az előadásban csak végletek uralkodnak. A történelmi jelenetek kemény és drámai végzetszerűségét lágy lírai jelenetek követik. Lajos és Mária szerelme: két pillangó vergődése a történelem viharában. Tragikus és költői szerelmük csodálatos percei ezek. Az első felvonás elején álmatlanul virrasztanak az éjszakai trónteremben, Mária a trónon ül, Lajos a lábánál hever, s odaadó őszinteséggel tárja fel Mária előtt lelke titkait: gyerekkorára emlékezik, tanítómesterére, múltjáról mesél és megvallja szerelmét Mária iránt, míg az látomásoktól terhes álmairól panaszkodik. Két ifjú szerelmes vall itt egymásnak bensőséges őszinteséggel. Mária itt még tartózkodó, s bár kedves szeretettel hallgatja Lajost, szenvedélye nem olyan heves még, mint később, mikor a helyzet tragikussá válik, s már tudja, hogy Lajos elindul a török elleni küzdelembe. Ekkor vallja be szerelmét, még mindig tartózkodóan, de nagy belső fűtöttséggel; a búcsú fájdalma, a viszontlátás reményének bizonytalansága készteti erre. A második felvonás utolsó képe ez; Mária vallomása, Lajos elragadtatott, szinte eszelős boldogsága, a két szerelmes egymásbasimulása, az ölelés artisztikus szépsége a zord királyi udvar félhomályában Szomory költészetének szép színpadi megfogalmazása. Szerelmük színhelyeit, a csillagok neszét is érzékelhető csendet, melyben csak a kert virágainak elúszó susogása hallatszik, drámaian váltja fel a történelmi jelenetek szörnyűsége: csatazaj, török ágyúk dübörgése a távolból, végvárak, égő falvak ropogó füstje, Tomory drámai leírásai az ország hadiállapotáról, távoli és közeli csapatok harci indulója s mi még! A véres mohácsi nap minden szörnyűségének előszele.

A rendezés a szereplők mozgásával is jellemez. Mária királynői mozdulatai még legindulatosabb pillanataiban is méltóságteljesek, gyászában is fenségesen omlik le az oltár elé, és fájdalmában is megmarad régi büszke tartása.

Ez a vad, zord, királyi tartás jellemző rá, kivéve azokat a részeket, ahol kettesben marad Lajossal, ekkor ellágyul, elereszti magát, mozgása oldottabb és természetesebb. Lajos mozgását a teljes szélsőségek és a teatralitás jellemzi. Királyi fenségnek nyomát sem látjuk itt, többnyire tétován és idegesen ül a trónon, szinte zavarban. Ha bármi kihozza a sodrából, felugrik, és viharos mozdulatokkal járkál a teremben; a második felvonás nagy jelenetében izgatottan ugrik fel helyéről, s rohan az ablak-hoz, felfedezvén a vár előtt veszteglő csapatokat. Nem uralkodik indulatain: De Burgio segélyért szóló leveleit szinte hisztérikusan vágja a földhöz, mint egy dühöngő kamasz; Tolnán, amikor meghallja, hogy a rendek csak vele mennek hadba, nélküle nem indulnak, magatartása rögtön megváltozik, ünnepélyes lesz, komolyan veszi királyi szerepét, méltóságteljesen, lassan feláll, szinte élvezve a helyzetet, arca önmagával való megelégedést mutat: igazi királynak, hősnek érzi magát.

Zenében és mozgásban egyaránt végletek jellemzik a darabot és az előadást is. E szenvedélyes közegben a második felvonás első képe kissé statikus, mely a dráma sodrását leállítja; egyszerű élet-kép ez, s bár színesíti a darabot, az elő-adást feleslegesen nyújtja. Nem viszi előbbre a drámai cselekményt, s olyan költői ereje sincs, mint a darab egyéb részeinek. Az előadás végére bekövetkező fáradtságunkat, lankadó figyelmünket meg lehetett volna előzni némi rövidítéssel - gondolok itt e jelenet kihagyására. Ez a 20 percnyi rövidítés éppen elég lett volna, hogy a dráma egyik legcsodálatosabb képét, az utolsót frissebb és érzékenyebb befogadóképességgel élvezhessük. Úgy látszik, ennek az egyetlen csábításnak Ádám Ottó nem tudott ellenállni, nem volt lelkiereje, hogy ezt az ön-magában valóban szép jelenetet feláldozza, valószínűleg az udvari bolond fanyar, keserű monológja miatt sem.

A harmadik felvonás utolsó képe, a pozsonyi kápolnában lezajló jelenet az előadás egyik leghatásosabb része. A kápolna gótikus sötétsége, komor fensége, néhány mécses pislákoló fénye gyönyörű képi megoldása a fájdalomnak és a gyásznak, egybemosva egy ország tragikus gyászát Mária legszemélyesebb fájdalmával. Szép példája ez az egész előadáson végigvonuló képi megkomponáltságnak, valamint a világítás művészi alkalmazásának. Ilyen megragadó a tolnai kép befejezése is; Mária áll itt fájdalmasan hátrahajló testtel, mellette a térdeit átfogó, lábánál remegő Erzsébettel.

Ez az előadás sok mindenről szól. Lajos király, ez a 2o éves korában őszülő fiatalember nem egy sablonos történelmi figura, nem az akaratgyenge uralkodó, amint azt történelemkönyvekben olvastuk, hanem egy művelt, kedves, szinte bájos, rendkívül szimpatikus, mindenre fogékony és szerelmes fiatalember. Kor-társunk ő is, mint Hamlet. Ezt a hamleti rokonságot a rendezés is finoman érzékelteti. Valóban: Lajos és Hamlet rokonok. Ez a fiú úgy csöppent bele a mohácsi katasztrófa előestéjébe, mint Hamlet a bűzlő Dániába; mindkettőjüket kizökkenti az idő, Lajostól ugyanolyan távol áll a 20 éves fejjel háborúba rohanás, a „tett", amely jelen esetben a török elleni harc, mint Hamlettól a meggyilkolt apja iránti bosszú. Tehetetlenül vergődik a csőd szélén álló királyi udvarban a rendek és a főurak hatalomért vívott ádáz harcai közepette. Áldozat ő, a történelem áldozata, mely nem hagyta őt kedvére élni, szeretni és békében uralkodni. Mária ke-

SZILÁDI JÁNOS

A Dózsa testvérek

Illyés Gyula drámája a Pécsi Nemzeti Színházban

Illyés Gyula új Dózsa-drámát írt. Miért?

A Film, Színház, Muzsika következetesen látogat le az írói műhelyekbe előzetes vallomásokat gyűjteni a készülő, a bemutatásra váró művekről. Így született meg - négy hónappal a premiert előzően - Illyés Gyula nyilatkozata új alkotásáról.

„Ki nem szeretett versenyezni? Idézzük csak föl magunkat, hogy már kis-iskolás korunkban milyen kipirult képpel térdeltünk az indítóvonalra s száguldtunk aztán a cél felé! Tán nem is azért, hogy elsőül érjünk oda, hanem, hogy részesei legyünk egy közös buzgalomnak: elérni valami új eredményt.

De aztán nem szerettem versenyezni. Ha én győzök, más veszít, s az én diadalérzetemnek az ő levertsége az ára. Ha pedig ő győz - csak nem hiszi, hogy végleg levert engem? Csak nem hiszi, hogy lehet végleges - uralkodhatnék fölöttem?

A versenyzésnek egyetlen módját tudtam elfogadni - évekkel később, de még mindig a hajdani élmény hatása alatt. Ha önmagamat szemelem ki versenytársul. Ha azt, amit egyszer már megcsináltam, megpróbálom még egy-szer véghez vinni az előbbinél jobb eredménnyel."

Egy elhatározásban sok késztető működik, és Illyés Gyula nyilatkozata épp azért különleges élmény, mert kendőzetlen emberi és írói őszinteséggel vall ezekről a mozgatókról.

De erről a személyes motívumról szóljunk még valamit. Gyökeresen újat, mást írni a többszöri sikert aratott ellenében, valóban kihívás. Az 1972-es Illyés Gyula művészi verseny-viadala az 1956-os önmagával. De azért nem csupán verseny, nem csupán kihívás ez, hanem folytatás is. Folytatás is, hisz Illyés Gyula művészetét végigkíséri a Dózsa-motívum. Már a harmincas években versbe álmodja Dózsa alakját. A költői hangütés - *Három öreg, Dózsa beszéde a ceglédi piacon* stb. - kettős; Dózsa példájának idézése egyszerre bátorítás és fenyegetés. Bátorítás az elnyomottaknak és fenyegetés az elnyomóknak. Biztatás ide, hogy lehet, és rémítés oda, hogy lesz.

A felszabadulás után, a történelmi változás következtében a magyar költészet Dózsa-szimbolikája átépült. S ez természetes. Mint ahogy az is az, hogy a Dózsa-magatartás történelmi példája nem vált időszerűtlenné - csak éppen mást örökít tanulságul a mának.

Az 1956-os keltezésű *Dózsa György* nagyszabású történelmi dráma, kísérlet a nemzeti hős újbóli megmintázására, a jó értelmű nemzeti tudat erősítésére. *A Dózsa György* a történelem kavargó színpompáját idézi színpadra: látvány-igénye a legnagyobb színházak összes lehetőségeit meríti ki, s egyes jelenetei csak a szegedi szabadtéri színpadon tudták megmutatni teljes pompájukat.

A Testvérek, mint Illyés maga mondja, ... kamaradarabnak is szűkreszabott." Valóban az. De ez csak a forma. A tartalom, a mű gondolati súlya nem kisebb amannál.

A Testvérek egyetlen hatalmas, három felvonást átívelő vita. A két testvér, Dózsa György és Dózsa Gergely összecsapó-kibékülő, újra összecsapó és újra kibékülő párbeszéde. Ké^t testvér, két azonos szándék és két elkülönböztető, a végsőkben mégis együtt-tartó elhatározása rajzolja ki a mű gondolati ívét. 1514-be vagyunk, a török ellen meghirdetett „szent háború" esztendejében. Dózsa György a keresztes hadak vezére lesz, Gergely pedig, aki Krakkóba indulna egyetemre, hogy mérsékletre intse indulatos testvérét, állandóan halogatja az elválás napját.

Vitatkoznak. Arról vitáznak, hogy mi a teendő. A pápa visszarendelte a keresztes hadjáratot, a földesurak erőszakkal akadályozzák a jobbágyokat, hogy eljussanak a seregbe, ahol ötvenezer ember várja a vezéri döntést: merre tovább, ki ellen. György a török elleni hadjáratot akadályozó urak ellen akarja fordítani a sereget, hogy 'őket legyűrve a törökre támadhasson. Gergely ellenkezik. Elbukott parasztfölkeléseket idéz, mondván, nem ért meg az idő a felkelésre. Nem, mert a parasztmozgalmaknak nincs történelmileg reális programjuk, csak rombolni tudják az átkos rosszat, de újat, történelmi érvényűt nem képesek helyébe állítani. Ezért az, hogy ütközeteket ha nyernek is, a háborút elveszítik.

Filozófiai vita? Az. Az is. De nem elvontan. A konkrét helyzet konkrét döntést követel - s ennek a konkrétságnak az állandó írói megteremtése hevíti drámai izzással a vitát. Mit lehet tenni? Mit kell tenni ? György igaza egyértelmű: a rossz, az elnyomás már elviselhetetlen, ki kell törni a bűvös körből, mely a zúdulásra kész török hadak fenyegetésében bűnös és bűntelen, elnyomó és elnyomott biztos vesztét ígéri: az ország bukását. Gergely igaza hasonló súlyú: a parasztfelkelés csak a legvégső, a fegyveres tiltakozásra alkalmas, csak rombolni tud, építeni nem, s „Hogy amíg nem találok egy újat, addig nem rázhatom le a mostani zsarnok uralmát. a mostani istenét, a mostani Istent."

Mit lehet és mit kell tenni? Illyés Gyula könyörtelen' következetességgel és a míves mondathullámok áradó szenvedélyességével boncolja, bántja részeire a történelmi szituációt; sorakoztatja egymással szembe az érveket. S aztán megszületik az elemzés végső eredménye, a döntés: a harc vállalása. A parasztsereg - bár állandóan dél felé, a törökhöz közeledőn mozogva - megindul az úri várak ellen: bosszút szerezni a százados sérelmekért.

A gondolati vitát Illyés egyéb mozzanatokkal is erősíti, színezi. Elsőrendűen a két testvér emberi különbözőségével. Gergely messzebbre néz, György mé-

---

ményebb Lajosnál. E törékeny osztrák nőben mennyi szenvedély, féltés rejlik, mennyi rábeszélő energia, tettvágy az ország megmentéséért. S itt van Szapolyai, a harmadik a drámai háromszögből, ez a karrierista, simulékony, a hatalom megszerzéséért semmilyen eszköztől vissza nem riadó, szennyes múlttal rendelkező gazember. E gazemberből király lesz ugyan, de az előadás végső kicsengése mégsem ez. A szomoryi költészet teljesedik ki itt: „ . . . elfogni mindent rögtön, s visszaadni a szín és hang virulens erejével s ami egyszerre szólna szemhez, fülhöz, az ember egész szívéhez ... s ahogy a lélek még rajtuk tapad, magát az érzést, amelyből lettek s a mozgást, ami hajtja őket."

Ádám Ottó rendezése e színházi esten visszahozta nek^ünk a szavak mámorát, s egy költői előadással ajándékozott meg.

lyebbre lát. Gergely tudása általánosabb, átfogóbb, Györgyé sokak tapasztalatából táplálkozó. Gergely a gondolkodó inkább, György a cselekvő .. .

És itt álljunk meg egy pillanatra. A két testvér viszonyában - a fogalmazás elkerülhetetlen túlzásával szólva - Illyés Gyula a Gondolat és a Tett kapcsolatát is próbáztatja. A forradalmi gondolkodás és a forradalmi tett viszonyát. Hisz végül is György és Gergely vitájában nem kisebb kérdés merül fel, mint az, hogy vállalható-e forradalmi tett akkor, amikor a forradalmi mozgalom még nem képes kitermelni önmagából a reális történelmi programot megadó ideológiai elméletalapot. S a gondolat - nem nehéz meglátni - továbbvihető más szituációkra is.

Nem harmonikus ez a kapcsolat, harcolnak, csatáznak egymással, de nem egyikük diadaláért, hanem az ügy, a Forradalom győzelméért. „Harcolni tudtunk egymással úgy, hogy nem elpusztítani, elgáncsolni akartuk egymást, hanem fölemelni. Mint a kerekes kút páros vödre, az is segítette a másikat, aki épp lefelé haladt." György mondja e szavakat, de a tanulság - kell-e hangsúlyozni - nem csupán övék.

A rendezés

Pécs. Nemzeti Színház. 1972. szeptember 29.

Függönytelen színpad. Csak a fény „zárja" és „nyitja" a történést, nem a lezúduló bársony rekeszti maga mögé az előadást - a kiemelő, a láthatóvá varázsló fény világít meg egy történetet, sötétben hagyva, de nem elreteszelve azt, ami előtte és ami utána volt .. .

Nyitottság. Így, ezzel indítja a színpad az előadást. S ezt sugározza a színpadkép is: körfüggönyt helyettesítő, a járások „színpadi csapását" követő fekete falak, rézsútosan futók, mindent elnyelni vágyó tátongó nyílásokkal. A falakon pedig ameddig szem lát mint a satírozás egymást keresztező szálkái - hosszú, tompa-ezüstös lándzsák. A harc, az élet-halálküzdés szimbóluma ez, de befonó, elveszejtő háló is; kivédhetetlen, legyűrhetetlen.

Ez a színpadkép indítja és ez zárja az előadást - és uralkodik minden jelenetben. A kevés, gonddal válogatott bútor - egy-egy szék, asztal, falakat idéző elem - hozzásimul az alapképhez; nem megváltoztatja, csak színezi.

Jelzett díszlet - így szoktuk mondani, szerencsés-szerencsétlen meghatározással. Az, valóban az. Vata Emil alkotása nem a kort sűríti jelzéseibe, hanem a mű gondolati summázatát, a mindent eldöntő külső küzdelmet és a belső, a két testvér egymás-csatáját fogalmazza hatásos színpadképpé.

A nyitottságot említettük az imént. Tegyük hozzá, ez a nyitottság nem csupán a díszletre, a színpadképre vonatkozik. Amit abból kiolvashatunk, az rész, az egész produkciót átfogó egységes rendezői elképzelés egyik fontos része. Az, mert ez a nyitottság jellemzi Nógrádi Róbert egész rendezői felfogását. A drámáról szólva nem jeleztük a különböző értelmezési, hangsúlyosztási lehetőségeket - de hogy ilyenek vannak, természetes. Elképzelhető olyan rendezői megközelítés, amelyik György vagy éppen Gergely igazát érzi fontosabbnak. Nógrádi Róbert nem ezt az utat választ-ja. Az ő értelmezése éppen az említett nyitottság jegyében az érvek, ellenérvek szabad érvényesülésére szervezi a színpadi szituációkat: s így szolgálja a leghűbben a kettő együtt igaz, a kettő együtt egyetlen egész gondolatát.

Amiben Nógrádi Róbert mégis elválasztó különbségeket teremt, az a két hős színpadi jellemzése. Feltűnő, sok fölös gesztussal, üres járkálással „dúsított" színházi előadásaink közt az leginkább, hogy a *Testvérek* előadásán a mozgás, a gesztus, a szövegmondás mily érzékletes jellemzővé válhat - ha előre eltervezetten, aprólékos következetességgel építik bele a játékba, az előadásba, és nem külső máz, szervetlen csinálmány.

A mozgás például. György a súlyosabb, a döngőbb léptű. Érződik rajta, soha életében tíz lépést nem tett meg azért, hogy csak sétáljon. Ha elindul, annak mindig célja, oka van. S ha nincs miért mennie, akkor ül, de akkor is pattanásra feszített izmokkal. Gergely csapkodóbb, száguldóbb. Vitáik alatt fel-alá nyargal, közel-közel megy ellen-feléhez, nézi, méricskéli rajta érvei erejét, hatását. Könnyed, ruganyos léptű, társa súlyosságát a gyorsasággal ellensúlyozva.

Vagy a gesztus. Gergely mozgékonysága ott van a kezek csapódó játékában, az arc, a mimika gyors váltásaiban. Nem csupán elmondja, elő is adja érveit; nem színészkedik, mindössze a meggyőzés biztosabb voltáért tágítja érvei határát. Teheti, sőt tennie kell, mert az ő szavai az általánosabb tudást közvetítik. György kevés gesztusú; kezének nincs önfeledt játéka, csak suhintó csapása, hogy kard nélkül is a penge szisszenését érezzük. Ő nem előad, csak mond valamit. Valamit, ami ezrek tapasztalatát, életét és halálát sűríti néhány szürkén hulló szóba. Vagyis olyan ő, amilyennek Gergely is tudja: „ . . . ha te nevetsz, sok ember nevet a szemedben; ha te haragszol, sok ember haragszik a tekintetedben."

A szövegmondás. György mondatai súlyosabbak, nagyobb erő érződik bennük. Hangja kisebb skálát jár be, nem keresi a látványosabb hangsúlyozást, ritkábban tart hatásszünetet. Viszont ízesebben, zamatosabban formálja a szót, a nép, a katonák nyelvét beszéli. Gergely deákosabb. Választékosabban formázza a mondatot, hangja hajlékonyabb, több színt ismer, mint Györgyé.

Színészvezetés, mert hisz erről - erről is - szóltunk most, vagyis arról, ami a kelleténél sokkal ritkábban szerepel a színházkritika „fegyvertárában." (Talán szükségtelen szemérem az oka mindössze, gondolván, félvén, hogy a rendezői színészvezetésnek szánt szavak akarva-akaratlan a színészi alakítás önállóságát csorbítják.) Pedig, s erre a *Testvérek* pécsi előadása tanulságnak is jó: a gondosan és következetesen megvalósított színészvezetés a rendezői értelmezés fontos része.

Nógrádi Róbert feszes tempójú, a három felvonást egyetlen hatalmas ívbe szervező rendezése csupán egy-két mozzanatban vált ki vitát belőlünk, nézőkből. Az első felvonás indítása talán még pergőbb ritmust igényelt volna. Különösen a második jelenet. „Lovon, Budára", mondja a szerzői instrukció. Nógrádi Róbert - helyesen - hangszóron bejátszott lódobogást alkalmaz. Az viszont, hogy „lóra" is ülteti a szereplőket, úgy érezzük, kevésbé érzékletes megoldás. (Nógrádi maga is érezheti ezt, mert egy epizód kihagyásával meg is kurtítja a jelenetet.) Hasonló túlmozgatásnak tűnik az előadás záróképe. Illyés azzal fejezi be művét, hogy a hóhérsegédek levágják György bilincsét és elindulnak ... Az előadáson a vastrónusra is ráültetik Dózsát. Sok, szükségtelen - nem ad többet.

És végül még valamit feltétlenül meg kell említeni. Rajzok, festmények, szobrok, metszetek és ezeket mintázó színházi-filmi szereposztások nyomán ivódott belénk egy sablonkép Dózsa testi mivoltáról. Robusztus, erőtől duzzadó, nagy termetű Dózsa György él bennünk - s ilyennek képzeljük testvérét, Gergelyt is.

Nógrádi Róbert - a szereposztás is rendezői kérdés - két fiatal, majdnem vékonydongájú színészt választott a szerepre. Kihívás? Nem. Csupán a dráma pontos felmérése, értése: az új, a gondolat-megküzdő Dózsa vállalása. Így is. Akár beidegződésünk ellenében.

A színészi játék

Dózsa György: Holl István. Egy sokoldalú színész élete legnagyobb próbája ez a szerep. És megállja. Sikerrel.

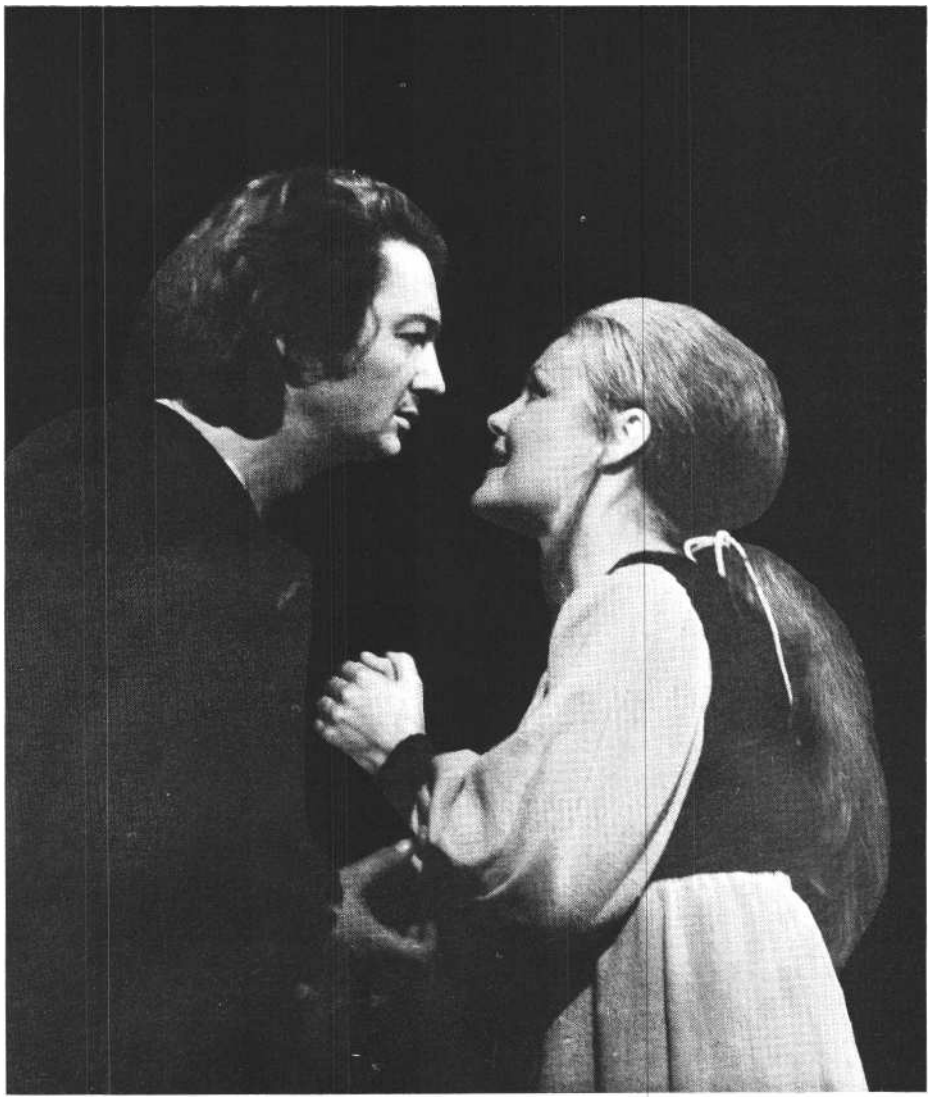
Szóltunk már róla, a belénk ivódott Dózsa-kép: fadöntő óriás. De nem csupán termetét, hangját is ismerjük; hegyi ércek acélossága csendül benne, zengőn, olyan hatalmas áradással, hogy a Budán elkiáltott szó Sabác faláról perdül vissza - rémítve a törököt, biztatva a végvári magyart.

Holl István alkati adottságai - a nem túl magas, karcsú termet -- nem harmonizálnak az elképzelt Dózsával. Orgánuma sem olyan, amilyennek a „vezéri" hang a négy és fél százados utódnak tűnik: hiányzik belőle a viharos zengés, a természetes hatalmasság.

Igy az alakítás első próbája a hiányzó természeti adottságok megteremtése. Holl sikerrel oldja meg a feladatot: erőt sugárzó Dózsát teremt, nem a testi robusztussággal, hanem a mozgás keménységével, céltudatosságával. Úgy képes leszűkíteni s egyben szervezni is mozgását, hogy abból félelmetes erő sugározzék. S ezt teszi hangjával is. Ízes, de nem túlzó, beszédében egyszerre érezzük a népi beszéd gyönyörködtető zamatát és a katona, a parancsnok eldöntő keménységét.

E két fontos mozzanat alakítás-megoldása pedig nem kevesebbet jelent, mint a hős belső igazságának pontos színészi kimunkálását, a figuraépítkezés következetes megoldását.

Holl István alakításában két epizódban érzünk csupán árnyalatnyi megingást, a máskor pontos arányok halvány eltévesztését. Az egyik a bajvívó jelenet, ahol „bizonyítani" kellene az egyébként pompásan bejelzett katonatudást. Nos, ez a „bizonyítás" nem teljes. A rendezőileg sem eléggé kimunkált epizódban Dózsa katonai erényei nem meggyőzők. Nem a hírneves végvári kapitány vív előttünk, hanem a csapdába esett szegénylegény, aki némi szerencsével túléli a veszedelmet. Ha kicsit jobban odafigyel a rendező, és Holl vesz még néhány vívóleckét: meggyőzőbbé lehetett volna szerkeszteni a jelenetet.



Győry Emil és Szabó Tünde Illyés Gyula Testvérek című drámájában (Pécsi Nemzeti Színház) (MTI Keleti Éva felvétele)

A másik gyengébben megoldott epizód az, melyben György a meggyalázott, megcsonkított Julinkáról beszél Gergelynek. Borotvaélen táncoló jelenet. György szinte eszét veszti a látottaktól, sírni már nem tud, görcsös, eszelős nevetéssel hörgi ki magából a szavakat. Ez a kettősség, a sírásnál, a férfizokogásnál is több, fájdalmasabb nevetés mosódik el Holl játékában, vagy talán nem is elmosódik, hanem kicsit könnyeddé, túlontúl könnyeddé válik.

Dózsa Gergely Győry Emil. Ez sem kisebb szerep, csak másképp próbára tevő. Elsőrendűen azzal, hogy a hős - mondjuk így - „hátországa" kevésbé biztonságos, mint Györgyé. Sőt, időn-ként olybá tűnik, mintha Gergely nem is lenne, mintha szövege, amit mond, csupán egy, a György tudatában lezajló belső töprengés kérdőjeleként merevül-ne át egy másik, fiktív személy „szerepévé". Ez pedig „elúsztatja" a szerepet, kicsit minden lebegővé válik általa s ez a lebegés, ez a talajtalanság - az első felvonásban - érződik is Győry Emil játékán. Szépen, élvezetesen rakja föl a deákos tudás változatos színeit, a fiatalabbnak is politikusabb tartás többetlátóságát, csak épp a talpazat hiányzik az alakításból, a megkapaszkodás a megtalált rögön, ahonnan bizton ki lehet fordítani sarkából a, világot.

A második felvonásban, ahol kettejük összecsapása tetőzik, már mindez a múlté. Ekkor már tere, talaja van, ahonnan okkal, joggal fordul György ellen. Nem a világ megítélésében különböznek: „A Báthoriaknak, Brandenburgiaknak ezt a mostani világát még nálad is iszonyúbbnak tartom. Ítéletet fölöttük még nálad is könyörtelenebbet mondok" - állítja Gergely, de mert a felkelésnek nincs történelmi programja a győzelemre, ellenzi á felkelést magát.

György szerepe egységesebb, Gergelyé nagyobb ívet fut be: az ellenkezéstől az egyetértésig, az isten hivésétől annak elutasításáig. Győry Emil hiteles játékkal, meggyőző belső tűzzel lényegíti alakításba a hős belső változását. Úgy, hogy többet látóként is naivabb tud maradni. Györgynél, s legkeményebb ellenállásában is szerető testvérként áll mellette.

György megtalálta a maga útját. Gergely még tétovázik a lehetőségek közt.

Pap legyen ? Tanító ? Lehetne mindkettő. De lehetne harcos is - ügyes vívó, erős birkózó, aki bátran vállalhatja a küzdelmet. Győry Emil játéka hűn érzékelteti ezt a belső, nem is bizonytalanságot, hanem eldöntetlenséget. Ellentétben Györggyel, sokat mozog; fel-alá rohan a színpadon, lázasan gesztikulál. Pontosabban, nem sokat, csak annyit, amennyi a hős belső - végső - elrendezettségének hiányát mozgásban is tükrözi. És mert épp csak ennyi benne a „túlzás" - mindig egyenlő partner, győzelemre esélyes ellenfél tud maradni.

Aki más előadáson látja a *Testvéreket* bizonnyal nem jegyzi fel emlékei közé, de mert egy színházkritika egy konkrét előadásról szól, meg kell említenünk a többszöri szövegzavart. Az izgalom, a premier-túlfűtöttség tette, nem a gondatlan készülés, ez biztos, de a tény így is tény marad: zavaró volt a többszöri szövegvétés.

Julinkát Szabó Tünde játszotta. Epizódnyi szerep, de emlékezetes. Julinka a tisztaság, az ártatlanság a műben: egy ember, akiért életet-halált érdemes vállalni. Szabó Tünde egyetlen epizódban ezt a Julinkát állította elénk, sokáig emlékünkben maradón.

A Parancsnok szerepében Fülöp Mihály játéka szolgálta az est sikerét.

Az előadás stilizáltságában is harmonikus jelmezeit Vágó Nelly tervezte.

*

És végül még valami.

Az a művészi, alkotói kapcsolat, ami évekkel előbb kezdődött Illyés Gyula és a Pécsi Nemzeti Színház között, ebben az évadban is folytatódott. Folytatódott, és a *Tiszták, a Bölcsek a fán* után immár a harmadik Illyés-ősbemutatónak tapsolhattunk Pécsett. Örömmel. Örömmel, mert ez az alkotói kapcsolat mindenkinek hasznos; a Pécsi Nemzeti Színháznak éppúgy, mint rajta keresztül az egyetemes magyar színházkultúrának.

És követendő példának is méltó.

Mire e sorok megjelennek, már megünnepeltük Illyés Gyula 70. születésnapját. Most, szeptember végén még egy hónap választ el a naptól, de a pécsi premieren már ott érződött a születésnapi köszöntés hangulata is.

Egy sikeres premier hangulatában érződött ez, ahol nem csupán egy nagylélegzetű alkotás lényegült át színházi sikerré, de a magyar történelmi, gondolati dráma egy sok tekintetben újszerű alkotása indult el közönséget hódítani.

OSZTOVITS LEVENTE

Egy ilyen fönség, nézd...

Szomory Dezső
II. Lajos királya a Madách Színházban

1.

Vajon mi vonzotta Szomoryt a történelemhez?

A kérdés indokolt, mert drámaírói munkássága első nagy periódusában ez a megrögzött „toronylakó" valami monomániás kíváncsisággal csüngött a histórián, ő, az áldásosztó Szomory Dezső, aki puszta létével, élete és művészete esztétikájával tagadni látszott a történelmet, s minden gesztusával provokálta, majd főúri gőggel megbocsátott neki. Ő, aki a *Harry Russel-Dorsan harctéri* leveleiben is úgy idézte fel naturalista részletességgel s egy szürrealista tobzódásával az első világháború képeit, hogy ki se tette a lábát Budapestről. „ ... ha olykor, magányos éjszakáimban, történelmi drámát is írtam, ezeknek csak annyi közük a politikához, mint a Mondschein-szonátának a csillagászathoz. A holdfényt és a történelmet inkább csak úgy magamban éreztem, mint ahogy Assisi Szent Ferenc is inkább tulajdon szívében találta meg, se nem másutt az isteni érzelmeket." Így nyilatkozott ő, s ez a vallomás sok mindenre, sőt a lényegre is fényt vet: Szomory a történelem iránti érdeklődéséből a politika iránti érdeklődést száműzte, fütyült a társadalmi változások oksági rendszerének megnyilatkozásaira, annál inkább lenyűgözte a történelem előterében álló nagy emberek belső drámáinak lidércfénye, sőt ennél is jobban az a vélt lehetőség, hogy ezek a koronás fők, főhercegek és főhercegnők számára a sors, a végzet nem zárta ki eleve a látványos önmegvalósítás *chance-át.* Szomory a talajtalan és rokontalan ember rajongássá gerjesztett nosztalgiájával röpítette képzeletét a múlt kulisszái közé, és mint afféle naiv, széplelkű Carlyle- vagy Emerson-fióka, lihegett és sírt, ha egy-egy *Nagy Emberre* gondolt.

Személyes írói harca - ha egyáltalán harcról beszélhetünk az ő esetében, aki önbizalmában soha meg nem rendülve élt végig háromnegyed századot, groteszkül és groteszkségében mégis méltóságteljesen -, mondom: személyes írói harca a saját egyéniség- és művészkultuszának a bizonyításáért folyt. Önmaga és álma igazolásáért. Szomory számára a nagyság lényege - a szabadság a történelem, azaz a szükségszerűség ellenére. A nagyság elsőrendű kelléke: az egyéniség megvalósításának a lehetősége, az időn fölül és kívül, az idő ellenére. Két legemlékezetesebb történelmi hőse a példa erre, II. József és II. Lajos, mindketten művészek és nagyok, de ami ezzel azonos - s itt az irónia! -: mindketten gyermekek és kiszolgáltatottak, tehát költők és művészek, mert hiszen az álmodozó gyermek képzeletében fogannak a legköltőibb, legművészibb, következésképpen legemberibb fantáziák.

A Weisz Móricból magát Szomory Dezsővé előléptető író azon a természetes alapon bújik bele egy Jagelló vagy egy Habsburg bőrébe, hogy egyenrangúnak érzi magát vele, nem a származás okán, hanem azért, mert ő is idegen a maga környezetében, mint azok, de az otthonosok között ő idegenként is király, mint azok. Későbbi társadalmi drámáiban azért piheg-liheg ő maga személyesen egy gróf vagy egy vezérigazgató alakjában, mert ezek is királyok, s nem-csak annak a királyai, ami fölött materiálisan rendelkeznek, hanem sokkal többnek: meghódított és lenyűgözött rajongók, modern szolganép nyakán nyugtat-hatják a lábukat.

Királykomplexus - ez a fő ihletője Szomory Dezső drámájának, a *II. Lajosnak* is. Persze semmi sem légből-kapott benne, a történelmi előtanulmányok tagadhatatlanok. A romantikusra stilizált környezet, légkör hitelesnek tetszik, de nem ez a lényeg. Szomory számára a gyermekkirály sorsa, az akkori Magyarország sorsa nem elsősorban a nemzeti, a magyar katasztrófát jelenti, hanem ennél többet is, kevesebbet is, de mindenképpen általánosabbat, s így történelmietlenebbet: egy századvégi alkatúlelkű ember utolsó óráit, amint kiszabott végzete hálójában vergődve, agonizálva, várakozva lassan elfogadja - a halált.

Haláltudat, alibi-cselekvésekkel leplezett halálvágy - roppant ismerős motívum ez a szecesszió életérzés-kódexében. II. Lajos is a Halál és Ady rokona. A dráma cselekménye mögött azonban nem az „egy-nemzet-süllyed-el" kétség-beesett indulata, hanem a karddal, a vérrel és a sírral szemben az édenkert boldogságát áhító ember sóhajai, költőien hisztérikus félelmei munkáinak. Adva van egy anarchiába süllyedt, ellentétes érdekek kormányozta ország a halálos

fenyegetettség árnyékában. Adva van egy király, aki tökéletesen alkalmatlan arra, hogy országa problémáit megoldja. Ez a király szegény, mint a templom egere és mint egy albérletlakó művész a századelőn, és naiv, mint egy kisfiú. Ez a király ki akar bújni a pozíciójával azonos történelmi szerep teljesítése alól, ez a király egy kertet akar, egy magánparadicsomot, ahol nincs más dolga, mint Éváját szeretni. Hogyan kényszerítik rá a körülmények, hogyan erőszakolják rá alattvalói a végzetes küldetést, s majd a külső események következményeként hogyan vállalja, mint sorsa beteljesülését, a halált - Szomory darabjának ez az egyik fővonala.

A másik egy szerelmi háromszög, képlete egyszerű és ismerős: az egyik oldalon egy kiszolgáltatott gyerek, egy idealista, a másikon egy céltudatos hím, egy pragmatista, a középen pedig egy szerelemre termett asszony, aki szintén a századfordulós szabályoknak megfelelően a gyengébbet választja. Ezt a két szálat ezúttal Szomory nagyon gondosan egybeépíti: darabja biztos szerkezeti alapokon áll. Gondolatilag azonban nem megy felfedezésszámba. A századvég esztétikájában fogant, majd a bulvárszínpadokon népszerűsített sémák önmagukban kevésbé érdekesek. És mégis milyen rettentően izgalmassá válnak ennek a rendhagyó írónak a rendhagyó műhelyében !

A stílus teszi izgalom és szépség forrásává őket. A rejtélyesen disszonáns költészet, a szentimentalizmus és irónia, a patetikus és a groteszk szüntelen egybejátszása, a hamisítatlan szomoryzmus itt valóban diadalát üli. Ez a stílus a darabban megelevenedett világnak pompás öltözéke. A minduntalan magasan izzó, hullámzó szenvedélynek meg-felelő, az élőbeszéd lüktetésére alapozott ritmus, a hirtelen megszakítások, ideges appozíciók, a századelő nagyvárosi nyelvének ellenpontozó szerepe, a jambikus sorokra bontható szövegek remek nyelvistiláris foglalatot biztosítanak az állandó lélekömlésnek, amely nem elsősorban lélektani rugókra, sokkal inkább a költői szeszély mélyebben igaz rugóira tör fel. Megzenésített lírai és drámai vallomást kapunk itt a sorsról, nagyon személyeset és nagyon általánosat.

Szomoryt lehet rajongva szeretni, de ez a rajongás sohasem lehet a teljes és feltétlen azonosulás. Drámáit vagy novelláit olvasva, az ember úgy viselkedik, mint egy ínyenc, aki nemcsak azért eszik,

Szomory Dezső: II. Lajos király (Madách Színház). Huszti Péter a címszerepben

mert éhségét akarja csillapítani, hanem elsősorban magáért az élvezetért: jólesően ízlelgeti a zamatokat, s közben a nyelvével csettintget. Szomoryt élvezni igazán úgy lehet, ha közben az ember állandóan tudatában is van a rajongásának. S ha így tesz, a művek szellemében jár el. Tulajdonképpen azt a kritikusi magatartást gyakorolja, amely találóan rímel Szomory alkotói magatartására. Vagyis, hogy önmagát hatványozottan komolyan veszi minden pillanatban, de ugyanakkor tárgyilagosan és kissé ironikusan kívülről is nézi.

A 11. *Lajos királyban,* ebben a remekműben csodálatosan keverednek egymással azok az elemek, amelyek egyértelműen a bűvkörükbe vonnak, azonosulásra késztetnek, és azok, amelyeknek feladata: a távolság megteremtése, a műélvezés, vagy egyszerűen és szomorysan: az „élvezés" végett.

Szomory tehát nem egyértelműen a viharzó érzelmek, lihegések és szenvelgések írója. Modernebb ennél, a szónak abban az értelmében, hogy a leglángolóbb érzelmek tetőfokán elegánsan és ravaszul kívülállóvá, kritikussá közösít ki.

2.

Ádám Ottó már *a* Hermelinben is Szomory kiváló tolmácsolójának bizonyult. Különös érzékenységgel reagált a darab valamennyi rétegére, egy született művészpedagógus biztonságával ismertette meg művészeit a stílussal, Gábor Miklóst pedig egészen parádés alakításra inspirálta.

A II. Lajos király a Hermelinnél jóval nehezebb képlet. Az utóbbi darab esetében egyértelműbb volt a rokonság a mai drámairodalom törekvéseivel, egy sokkal modernebb hagyomány állt asz-

Szomory Dezső: II. Lajos király (Madách Színház). Almási Éva (Mária királyné) és Huszti Péter (Lajos király)

szociációs alapként rendelkezésre. *Á II.* Lajosnál a feltételezett tradíció a magyar romantikus történelmi drámáé lehet, de ilyen műveket manapság nemigen játszanak, főleg nem neoromantikus kivitelben.

Ádám Ottó nagyon jól tudta, hogy a *II. Lajos király* ma csak akkor számíthat sikerre, ha a drámát az íróhoz hűen, de majdnem ugyanolyan súllyal és jelentőséggel a mai néző várakozását is kielégítve állítja színre. S azt is tudta, hogy színháza nemcsak Szomory-rajongóknak, hanem olyanoknak is játszik, akiket be kell avatnia egy lehetséges kultuszba, ám ez másként nem megy, csak ha ismerős fogódzókkal, csalétekkel szolgál.

Ennek a felismerésnek első tevőleges megnyilatkozása az volt, hogy komolyan vette, hangsúlyozta a dráma *történelmi, magyar* jellegét, világossá tette, hogy ezen a színpadon minden egy, a nemzeti mitológiában kulcseseményként számon tartott mozzanat körül forog; hogy itt valóságos történelmi figurák, valaha élők járkálnak a színen, mintha épp most léptek volna le egy romantikus történelmi freskóról, egy Lotz- vagy Benczúr-képről. Így a darab első rétege-ként illúziót keltően idézte föl a történelmi légkört, a tapintatosan romantikus világítási effektusok, a szereplőmozgatás finom koreográfiája, a hatásos tablók, a pompásan alkalmazott zene kitűnően szolgálták ezt a célt.

Erre az alapra aztán magabiztosan, ihletetten építette rá a darab legnagyobb értékét, a magándrámát, Lajosét és Máriáét, akik a történelem ellenére szeretnének élni, és a történelem által szakadnak el örökre egymástól: a külső események ellenőrizhetetlen sodrásában végül is egymásra találó két ellentétes alkatú ember szerelmének és tragédiájának történetét.

S mindezt tette úgy, hogy egy-két egészen jelentéktelen húzástól eltekintve a maga teljességében vállalta Szomory operás stílusát, nagyzenekari hangszerelését, de az adott partitúrát egy mai karmester ízlésével és tapasztalával vezényelte. És sikerült neki a csoda: Szomory Szomory maradt és mégis kortársunkká lépett elő.

Én magam aligha hittem volna, hogy ez a furcsán, modorosan lüktető szöveg - a maga különösségét és idegenségét is megőrizve - az első percektől kezdve ilyen magától értetődő megnyilatkozásnak fog hatni. Á szöveg vers-jellegét, többnyire leplezetlen jambikus lüktetését, következetes gondolatritmikáját, nem egyszer belső rímeit úgy adatja vissza Ádám a színészeivel, mintha az a világon a legtermészetesebb volna. (Istenem, mennyire nem az még egy egyszerű *blank verse-ös* dráma előadásán sem, ha nálunk kerül színre!) S itt megint egy rendezői bravúr: ha ezt a recitálást egy fokkal is túlhajtja, paródia lesz belőle. De nem lett. S itt válik tehetetlenné a kritikus-krónikás, mert ami ezt a finoman stilizált őszinteséget, természetességet a paródiától elválasztja, az egy paraszthaj-szál. Ezt a paraszthajszálat azonban nem lehet megfogalmazni, csak eskü alatt lehet tanúságot tenni róla. Aztán vagy elhisszük, vagy nem.

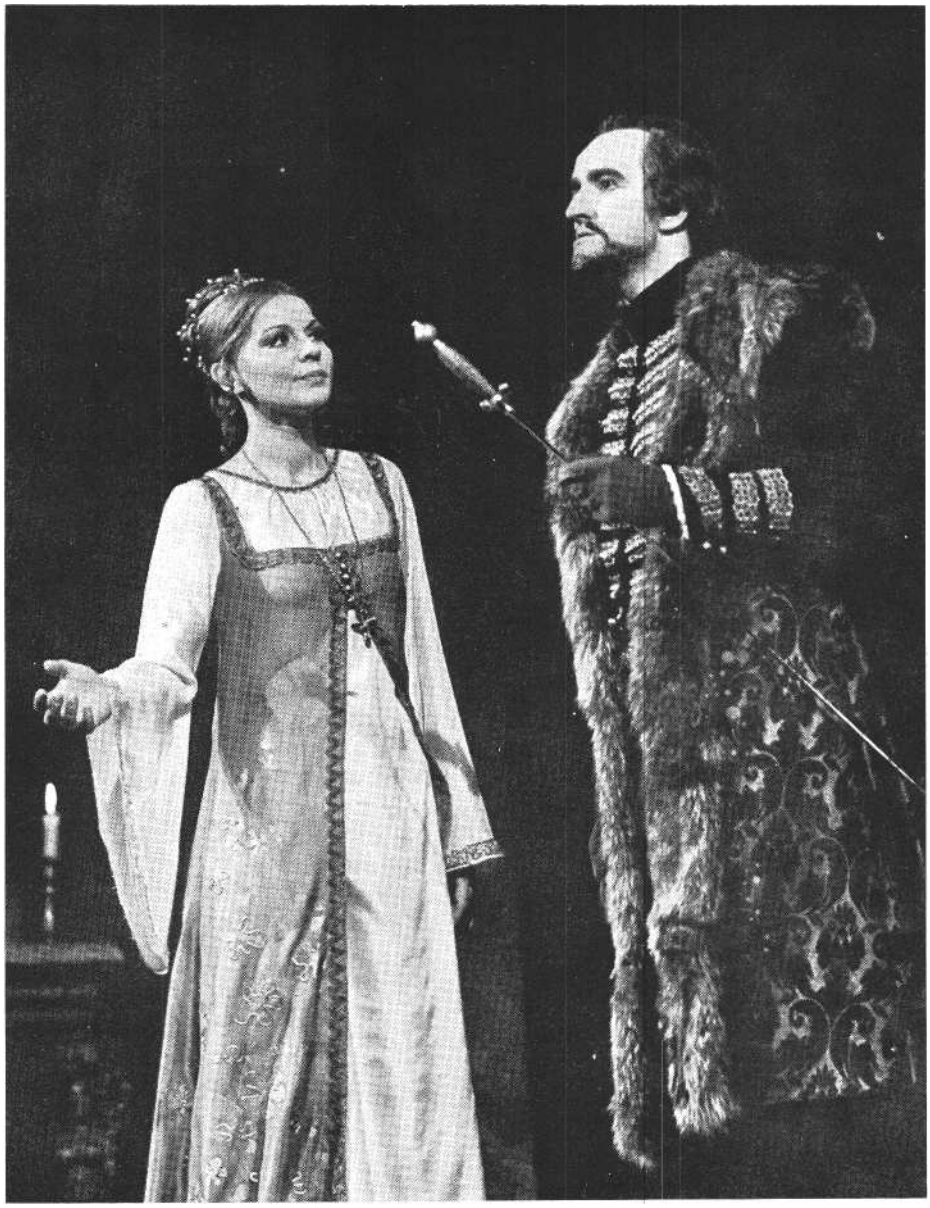
Ádám Ottó művészi hitvallásában az érzelmi és értelmi harmóniáé a főszerep. Az agy és a szív korszerű összhangjáé. Hogy jelentkezik ez a rendezésében? Számomra úgy, hogy a bevezetőben tárgyalt drámai eszme a legelőnyösebb érzéki-érzelmi hatásokban valósul meg. Vagyis: az előadás során tudattalanul, befejeztével tudatosan felfogom a darab jelentését, s közben érzékeim, ösztöneim révén egy állandó érzelmi hatásfolyamatnak vagyok a részese. Az igazi rendezői művészet ott kezdődik, hogy valaki ezt a kettősséget egységgé tudja formálni. Egyetlen rossz hangsúly, egyetlen jelenet szükségtelen túlhangsúlyozása - és az egység máris megtörik. Az érzelmi-érzéki hatásfolyamat töretlensége a rendezői érzékenységen áll vagy bukik. Többek között az effektusok helyének pontos felismerésén.

Ádám Ottó ebből is kiválóan vizsgázott. Á létrehívott színpadi hatások ott teremnek meg, ahol, úgymond, elő vannak írva. Nem hisz mindenhol ziccerlehetőséget (mint az „ötletgazdag" rendező), nem sokkolásra használja az effektust (mint a „modern" rendező). De finoman, érzékenyen alkalmazza az ellen-pontozást, mint valamennyi igazi hatás eszközét, hiszen a hatás lényege mindig

az ellentét, a két- vagy többértelműség. Vegyünk egy számomra felejthetetlenül megkomponált jelenetet: az eredetileg negyedik felvonás nyitóképét, az udvarhölgyek félénk, rebegő, szaggatott félmondatokra szorítkozó kvartettjével, amelyre a gyászába dermedt Mária tragikus, patetikus ellenszólama válaszol: „Oh, az éj ! *az éj ! az éj !* . . . " Á gyermeki rettegésre felelő *de profundis-hang az* ellentéteket a tragikus hatás szintézisében egységesíti. Feledhetetlen mozzanat, de sorolhatnék többet is.

Tehát ez a rendezés ötven évvel az eredeti bemutató után egy kiváló író szeretetében fog össze színpadot és nézőteret.

Mindeme dicséret után tartozom Ádám Ottónak azzal, hogy megmondjam: a darab egyik egyenletét nem sikerült felállítania és megoldania. Á magán-emberi szerelmi dráma háromszöge elsiklik ebben az előadásban. A Lajos-Mária-Szapolyai háromszögnek csak úgy van drámai értelme, tartalma és funkció-ja, ha az erdélyi vajda nemcsak *a felnőtt* férfi pragmatista határozottságát, hanem *a hím* forró érzékiségét is képviseli, szemben Lajos gátlásos gyermekdedségével. Ádám ezúttal rosszul osztott szerepet. Koltai János jó színész, de száraz, szikár egyéniség. Következésképpen idegenül is viseli magán Szapolyai jelmezét. Önhibáján kívül jelentéktelen.



Szomory Dezső: II. Lajos király **(Madách** Színház). Almási Éva (Mária királyné) és Koltai János **(Szapolyai** János) **(Iklády** László felvételei)

3·

Ebből a kiegyensúlyozott és harmonikus előadásból a maga sugárzó fényességében ugrik a kép, a romantikus-szecessziós tabló előterébe, mintegy a perspektívát erősítendő két alakítás : egyaránt királyi, uralkodói és emberi. Úgy vonják magukra a rezonáló néző figyelmének reflektorait, ahogy egy romantikus festményen a vizuális „program", lényeg gyújtópontjaként, eleven megtestesítőjeként az előtérben álló figura a fényt: magukba sűrítve mindazt, ami alattuk, mögöttük, fölöttük láthatóan jelen van, sőt azt is, ami már nem fért bele a keret határolta szűk mezőbe.

Szomory szándékának megfelelően. Hiszen ebben a sajátos színházban, darabonként elképzelt társulatban egyvalaki nélkülözhetetlen: a sztár. Valamennyi Szomory-darab dívát és bonvivánt követel, olyat, „aki tud", aki hódít és lenyűgöz - a színpadon utánuk sorakozó alakokra, azaz szólamokra pedig megbízható, jókor belépő karakteréneke-keseket, ezeknek a jelentőségét a sztárokhoz való viszonyuk, tapintatos alárendeltségük adja meg. Elképzelni is szörnyű, mi lenne, ha egy Szomory-szólistából hiányozna a hang és az egyéniség szinte már szexuális varázsa, a szentség és frivolitás együttes lángja. Mert *a II. Lajos* írójának színpadán nem csak beszélni és mozogni, *azaz* játszani - ott *lenni is* kell.

Ebben a mostani előadásban van két sztár, akik maguk a megtestesült holdfény és történelem, akik nem csak Szomory szívét találták meg, de a magukéban is felgerjesztették az írónk által megkövetelt isteni érzelmeket.

Mikor ugyanennek a lapnak a hasábjain 1970-ben *a* Hermelinről írtam kritikát, már akkor is elismeréssel nyilatkoz*tam Almási Éva* alakításáról. Pedig akkor még a színlap második felében szerepelt a neve. Stílusbiztonsága már akkor megragadott: a Szomory-stílus tökéletes értőjének bizonyult, e stílust megfelelő színészi eszközök birtokában érzéki élménnyé tudta varázsolni.

Most azonban már nem elegendő, ha alakításán csak elcsodálkozunk, hanem ki kell mondani: Mária királynője nagy produkció, egy beérett színésznő diadala. Alkati adottságok és tehetség, ösztön és értelem együtt, elválaszthatatlanul működik minden szavában és gesztusában. Alakítása zavartalanul megszerkesztett, semmi esetlenség, kisiklás, hamis hang nem fedezhető föl játékában.

Miért olyan imponáló az ő Máriája? Álmásinak szilárd, pontos elképzelése van Szomory királynéjáról, holott egy Szomory-figura a maga teljességében csak igen alapos munkával és hibátlan intuícióval ragadható meg. Már csak azért is, mert a folytonos lobogás, izzás szétmállasztja a szerepek körvonalait, az egynemű, alak feletti stílus a figurákat könnyen összemossa. Ha a színésznő csak a pillanatnyi megoldásokat keresi, az amúgy is képlékeny alak szétesik, csepp-

folyóssá válik, tűnt zene lesz, amely az utolsó hanggal végleg elmúlik. Az anyagszerű jellem meglehetősen idegen Szomory dramaturgiájától. Az író azonban ügyel arra, hogy az illékony alakok az elemzés során végül is ne szegényedjenek valamilyen semmitmondó absztrakcióvá. Ha egy-egy alak funkcióját gondosan megkeressük, pályáját végigkövetjük, akkor megtaláljuk, meghatározni tudjuk az adott romantikus jellemet, fejlődését is felismerhetjük.

Két csábításnak eshet könnyen áldozatul, aki Mária királyné szerepével találkozik. Vagy leáll áriázni, követi és gépiesen teljesíti a zenei követelményeket, s ekkor látszatra ugyan hű Szomoryhoz, de nem tudja megjeleníteni, belénk vésni Mária királyné képét. Vagy vegytisztán előállít egy „vad, zord, kevély királyi gyermeket" - ekkor hű a jellemcentrikus színjátszás követelményeihez, de hátat fordít Szomorynak. Az első esetben jönnek a bizonytalan rögtönzések, a másikban a poros sztanyiszlavszkijizmus.

Almási e két kísértést elkerülte, illetve a két szélsőséget összebarátkoztatta, bebizonyította róluk, hogy testvérek, hogy ezúttal együtt, egymás feszültségében van szerepük és értelmük. Imponáló díva volt: operai hősnő, aki a Szomory-partitúrát egy virtuóz biztonságával, technikai készségével énekelte le. S aminthogy az opera sem a legtermészetesebb emberi megnyilatkozás, úgy Almási sem leplezte el ennek a dalműnek szecessziós mesterkéltségét. A mesterkéltség Szomorynál esztétikum: nem mellőzhető. Almási ezt nagyon jól tudta. A dúsított hang és gesztusok a hajdani nagy színjátszás stílusára utaltak, persze idézőjelek között. A túlartikulálás, a naturalizmus sutba vetése, a nagy tragikák kelléktárába tartozó modulációk, mozdulatok finom, közvetetten ironikus alkalmazása hibátlan színészi jelrendszerre vallott.

De ez még mind kevés: a rendező segítségével azt is pontosan megérezte, mikor vannak azok a pillanatok, amikor kötelessége áttérni egy olyan természetes hangra, ami *mai* hang, amikor a díva esendő *mai* asszonnyá változik. Ebben a gyönyörűen kidolgozott alakításban éppen ezért korszerűen ragyogott fel a sors, a végzet ellen küzdő, majd azt önnön léte részeként elfogadó asszony tragédiája, az út a királynőtől a szerelmesig, a szerelmestől az özvegyig.

Huszti Péter II. Lajosa egyenrangú párja Almási Máriájának. Ez a kiváló fiatal művész is ezzel az alakítással érkezett el eddigi pályája csúcsára.

Nem zúdítja rá a király alakjára a gyermetegség, az infantilizmus külső jellemzőit, folyamatosan ad hozzá újabb és újabb adalékokat ehhez a gazdag és ellentmondásos portréhoz. Gyönyörű ívben emelkedik felfelé az alakítás, hogy aztán megrázó magasságokban kulmináljon. Az indító jelenet neurotikus ősz gyermekétől soha meg nem torpanva jut el Huszti II. Lajosa addig a pillanatig, amikor a biztos halál tudatában magára adatja páncélját, kesztyűjét. A színész ekkor ragyogóan ötvözi egymásba a helyzet és a jellem legszélsőségesebb vonásait, a király kétségbeesett méltósága mögül előlépő gyermeki naivságot, a kettő együttes szívszorító groteszkségét: „ ...a sisakom ... szép tollas, nem ?"

De van mindenre hangja, ereje: a szerelemre, a félelemre, a néha hisztérikusan előtörő uralkodói indulatokra is. Annyiban különbözik az ő játéka Almásitól amennyiben alkatilag nyilván különböznek. Huszti líraibb, nála az átélés súlyosabb belső parancs, ez sugárzik II. Lajosából is. Éppen ezért kevésbé stilizált, egyszerűbb, utalás-rendszere talán szegényebb Almásiénál. Néha visszafogottabb is a szélsőségek ábrázolásában a kelleténél, néha érzelmesebb is. De ez az érzelmesség sohasem olcsó: mélysége és szépsége van.

Mindaz, amit Koltai Jánosnak, Szapolyai alakítójának a számlájára írhatnék, azt már előzőleg, s azt hiszem, joggal adresszáltam Ádám Ottónak. Koltai becsületesen, tisztes színvonalon alakít, de nem ez a szerepköre.

Juhász Jácintot nyilván szép, nagyon szép hanganyaga, belső tüze miatt szemelte ki a rendező Tomory szerepére. Sajnos, a szép hang önmagában nem elegendő: a színész lelkesen, ügybuzgón játszik, de nem meggyőző. Különösen nem, ha a Szomory elképzelte alak fanatizmusára, a figura belső disszonanciájára gondolok. Juhász csak a pátoszt érzékelteti, de azt sem igazán. Egy-egy monológot kétmondatonként újrakezd: szinte látni, ahogy felgerjeszti magát, hogy tovább folytathassa. De ebből folyamat, pláne építkezés nem lesz.

A kisebb szerepekben mindenki a helyén van: markáns figura szinte valamennyi. Igen szép Ujlaki László Bornemissza Jánosa, Némethy Ferenc aggódócsendes Szerémyje, és kitűnő a négy udvarhölgy kvartettje: Bencze Ilona,. Sunyovszky Szilvia, Szalay Edit, Vörös Eszter. Energikus fiatalembert formál az ifjabbik Szapolyaiból Kalocsay Miklós. Viszont paródiába hajlik - nyilván a színész és a rendező szándéka ellenére - Dózsa László hörgő Bakicsa.

Szinte Gábor díszletei jók, használhatók, légkört teremtenek. Annál szegényesebbek, jelmezkölcsönző-szagúak Mialkovszky Erzsébet ruhái. Színben nem harmonizálnak jól a díszlettel, eléggé jellegtelenek, az meg különösen bántó, milyen feltűnően és leplezetlenül olcsó, gyarló anyagokból készültek.

Említettem, hogy Ádám milyen remekül és hatásosan alkalmazza a zenét, A finom és ízléses motívumokért Petrovics Emilnek jár az elismerés.

4·

Aki netán nem látta volna még Szomory Dezső *II. Lajos királyát a* Madách Színházban, ezúton kéretik: fáradjon el a Lenin körútra, ott „ezernyi húron, megszaggatva! emberi szívek friss vérén szól az éj ... "

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Alekszandr Gerskovics:
Az úttörés hagyománya

Kádár Bogárka:
A Tigris és hiéna a színpadon

Szántó Erika:
Miért hullanak a falevelek?

Szecsei István:
Ősz a nyírfaligetben

Köröspataki Kiss Sándor: Őszi vidámságok nyomában

Mihályi Gábor:
Színpadi szertartás halott istenek tiszteletére

Nánay István:
Évadkezdés vidéken

Antal Gábor:
„Gyulabácsi"

Sziládi János:
A mesék igazsága

SZÁNTÓ ERIKA

Olyan szép, hogy...

A Candida a Madách Kamaraszínházban

G. B. Shaw - ha fiatal magyar drámaíró lenne - keserű szájízzel olvasgatná a darabjának 1972-es budapesti bemutatójáról megjelent kritikákat. Ha elég szigorú önmagához, le se tagadhatja a bukást. A műről sokan megírták, hogy zsenge, hogy az író „az otthon tűzmelege mellé húzódott", hogy „a felszínen maradt", hogy - legalábbis előző két művéhez, *A szerelem ára* és a Warrenné *mesterségé*hez képest - egysíkú, s főhőse, Candida bizony érdektelen.

Mindezt 1972-ben írták meg, Budapesten, a Candidáról.

G. B. Shaw, ha fiatal magyar drámaíró lenne, csakis arra a végkövetkeztetésre juthatna, hogy művének bemutatását semmi más nem indokolhatja, mint az az áldozatosság és elnézés, amellyel a színházak a fiatal, zsenge és ígéretes drámaírók útját egyengetik. A színház tehát nem is az ő darabját akarta valójában színre vinni, csak egy ügyet támogatni.

G. B. Shaw nem fiatal magyar drámaíró, így ha kérdezhetné, bizonyosan megkérdezné: miért mutatta be a Madách Kamaraszínház, s miért rendezte meg a tehetséges rendező, Kerényi Imre ezt az érdektelen darabot?

Vagy talán nem csak Shaw nem ifjú magyar szerző, hanem a *Candida* sem érdektelen darab ?

Nézzük először a tekintélyérvet: kiadásáról 1898-ban William Archer azt írja, hogy „a színházi évad legjelentősebb eseménye nem a színházban, hanem a könyvpiacon zajlott le - megjelent Mr. Bernard Shaw *Candidája.* Az a tény, hogy ezt a darabot, valamint *Az ördög cimboráját* még most sem adták elő Londonban, azt mutatja, hogy a színházak félnek az eredetiségtől, a fontos azonban az, hogy ez az eredetiség létezik."

Shaw Ellen Terrynek írott levelében így emlegeti: „ ... *Candidámat* sokkal jobban élvezné, de azt soha senkinek nem adom oda, azt mindig magam olvasom fel az érdeklődőknek . . . " - s ez a mű szeretetét jelenti Shaw-nál, aki sokszor bőven ontja a szidalmakat saját darabjaira is.

A Candidát sokfelé és sokszor játszották a világ színpadai. Nálunk 1916-ban Varsányi Irén alakította először a címszerepet, s Domján Editet azóta még két Candida előzte meg. Mindig is parádés szerepnek tartották, ahogy a darabot sem zsengeként, hanem derűs és kiegyensúlyozott s mindenekelőtt mélységesen őszinte műként tartották számon.

A mű váza közhely, hangsúlyozottan az. Szerelmi háromszög, melyben a mindennapi vígjátéklogika alapján nem nehéz csúfos kudarcot jósolni a protestáns lelkészférjnek, aki moralizáló szónoklatokat tart szociális indulattal és világjobbító szándékkal, de nem csekély mértékben örökké sikerre szomjas hiúsága parancsára is. A háromszög másik száránál az ifjú költő már első ránézésre is jobban fest: kíméletlenül mindenkinek a szemébe mondja az igazat, s csillogó szemmel várja, hogy a világ tudomásul vegye jelenlétét.

A világ, amelynek Candida a közepe. Aki szép, okos és rendkívüli - és még megértő is. Aki félreteszi a vígjátéki sablont, s nem az öregedő lelkész kezét engedi el, hanem az ifjú költőt küldi útjára.

Szép, kicsit érzelmes mű - az emberi részvétről. A hősnő nem az erős embert, a fiatalt, a tehetségest, a költőt választja, hanem a gyengébbet, az esendőbbet. Candida - a legerősebb - észreveszi a látszat mögött a valóságot. Észreveszi, hogy a sikeres és ismert férj, akinek előjegyzési naptárában egymást érik a közszereplésre szóló meghívások - megszeppent emberke. A vígjátéki közhely olyan mértékben megszűnik, hogy a vígjátékjelleg is kérdésessé válik. A darabban több a líra, mint a komikum, s inkább elérzékenyülünk, mint gúnyolódni támadna kedvünk. Nem hinném azonban, hogy mindebből a mű értékeire vonhatunk le előnytelen következtetéseket. *A Candida* csodálatos arányérzékkel megalkotott mű, amely különbözik ugyan a „barátságtalan színművek"-től, nincs benne azoknak maró-anyaga, de semmiképpen nem minősíthető megbocsátó jóindulattal kezelendő gyengének.

A színház darabválasztása tehát nem megalkuvás, hanem valóban - választás.

A rendező

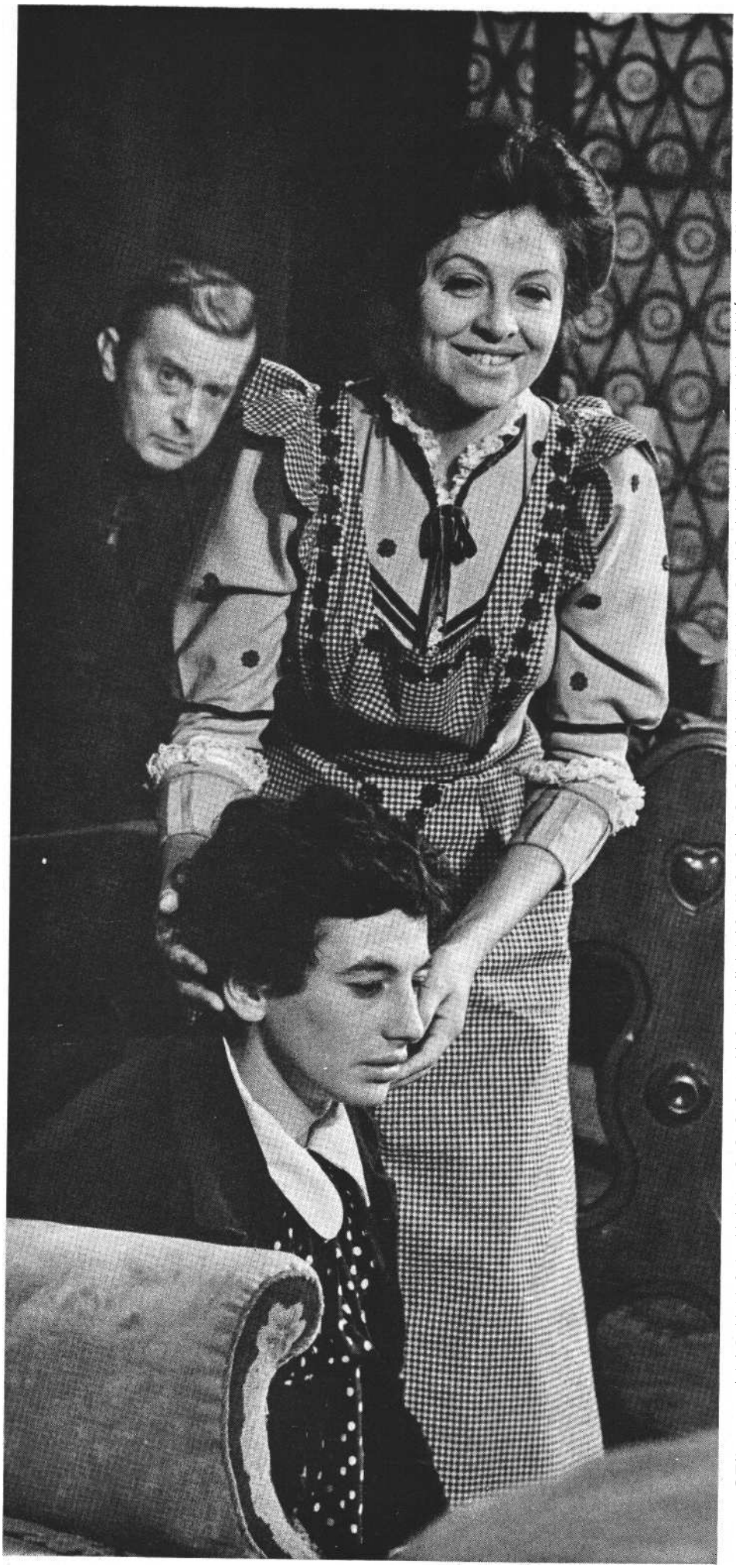
Van-e lehetőségünk, hogy a rendező szándékainak firtatásáról letegyünk? Nagy a kísértés erre, hiszen nem minden kockázat nélkül való az ilyesféle próbálkozás. Ha a rendező nem tett hitelt érdemlő nyilatkozatot, amelyben mindenki számára jól érthetően, világos, egymásnak ellent nem mondó mondatokban megfogalmazza, hogy a kérdéses darabot mi okból, milyen szándékkal s milyen formában kívánja színre vinni, az értelmezőnek máris nehéz talajon kell szellemi gyakorlatát végeznie. Azokról a nehezen összeszedett, előbányászott s összerakosgatott gondolatokról és szándékokról, melyet az ember óvatlanul a rendezőnek tulajdonít, az teljesen kockázatmentesen kijelentheti, hogy ő bizony egész mást akart, mást gondolt, s olyan szándékai sose voltak, sőt sosem is lesznek, melyekről a kritikákban olvasott.

Ettől azonban mégsem kell igazán félni. Vannak kiváló vagy legalábbis nagyon izgalmas színházi előadások (ha nem is gyakran), melyek önmagukért beszélnek, s ha szólnak valamiről, ez akkor is határozott szándékot és gondolatokat takar, ha a rendező ezekről mit sem tud. Ez csak annyit bizonyít, hogy jobban rendez, mint fogalmaz vagy nyilatkozik.

Ha az előadás olyan, mint a Rorschach-teszt alaktalan foltjai: belevetíthetünk ezt is, azt is, felfedezhetünk koncepció-nyomokat, egymásnak ellentmondó törekvéseket ilyenkor a rendezői szándék megfogalmazása nem más, mint a kritikus munkahipotézise, amely bevallottan csak hipotézis.

A szándék firtatása elkerülhetetlen. A néző ugyan sosem valamiféle koncepció kedvéért megy színházba, s szakmabelinek vagy elszánt sznobnak kell lenni ahhoz, hogy valakit egy gondolat megvalósulása üzzön el a színházba. A néző a műre kíváncsi, vagy kedvenc színészei-re, talán a darab tárgya vonzza, vagy még az is előfordulhat, hogy a szép épület csalogatja el az előadásra. Kíváncsi lehet sok mindenre, legkevésbé azonban a rendező „lelkére". A nézőnek ez a „gondtalansága" azonban nem mentheti fel a rendezőt az alól a kötelezettség alól, hogy azon túl is akarjon valamit, mint a színház repertoárjának bővítése vagy a színház tagjainak egy új előadás létrehozásában való foglalkoztatása. Ha egyszerűen csak egy darabot akar előadatni - mindenféle saját mondanivaló nélkül - egy idő után színészei is úgy érezhetik, hogy egy gödröt ásatnak velük, amelyet azon nyomban el is kell kezdeni betemetni.

Mindezt azért kellett előrebocsátani, mert a *Candida* új bemutatója, Kerényi Imre rendezése nem ad elegendő magyarázatot a mű színrevitelére, s hipotézisek gyártására ösztönöz. Valószínűtlen ugyanis, hogy a tehetségét sokszor bizo-



nyító rendező tudatosan félretette volna a saját mondanivalót feltételező színház-eszményét, és semmi mást nem akart volna a Shaw-mű újrarendezésével, mint kellemes játéklehetőséget adni néhány művésznek. A megvalósult előadás nem mutat többet, sőt bizonyos fokig a „szerepdarab" fogalmában rejlő ellentmondásokat is jelzi. De a műből kibontható egy olyan lehetséges koncepció, amelyhez kaphatunk némi támpontot Kerényi rendezéséből is.

Ez a kiegyensúlyozott darab, amelyben végül is mindenkinek igaza van, vagy legalábbis nem állítható, hogy bárkinek ne lenne igaza, tökéletesen illusztrálja a shaw-i ars poeticát: „Nem a színpadi figurákat támadom, hanem a közönséget." Shaw-t ezért elsősorban nem Morell lelkész gyengesége, sebezhető hiúsága s fügefalevélként használt erkölcsi intelmei és szociális tartalmú szólamai érdeklik, s nem is Marchbanks, az ifjú költő naiv igazmondása és kockázat-mentes hősködése - tehát nem a színpadi figurák gyarlósága, hanem a felmutatható példa: Candida. A nő, aki nemcsak szép és otthonteremtő, hanem olyan könnyedén talál kiutat a drámai csapdából, ahogy más keresztrejtvényt fejt. A helyzet kulcsa Candida kezében van, ahogy a családi kasszáé és éléskamráé, s ő az őre a családi békének is. Candida ideálisan beleillik Shaw elképzeléseibe a világról, amelynek fontosabb kulcsai mind-mind női kötényzsebekben csörögnek. Shaw-nak pontosan érzékelt, komoly okai vannak, hogy elfogult legyen a nők-kel szemben, s férfiakat könnyedén „le-pipáló" asszonyhősök csapatát sorakoztassa fel műveiben. Így ír *Az ember és felsőbbrendű ember* előszavában: „Kinevetjük a gőgös amerikai népet, mert a négerrel tisztíttatja a cipőjét, s ezek után azzal bizonyítja a néger erkölcsi és fizikai alsóbbrendűségét, hogy cipőtisztító; mi magunk azonban a teremtés gyötrelmes munkáját teljes egészében egy nemre hárítjuk . . . " De Shaw egyáltalán nem kizárólag a biológiai kényszerre gondol, s nem a természettel perlekedik, amely a nőre hárítja az emberi nem fenntartásának feladatát. Így folytatja néhány sorral később: „...azzal büszkélkedik (a férfi), hogy ő a kenyérkereső, s a nő köréről leereszkedően, sőt lovagias udvariassággal beszél, mintha bizony a

Shaw: Candida (Madách Kamaraszínház) Mensáros László (Morell), Domján Edit (Candida) és Timár Béla (Marchbanks)

konyha meg a gyermekszoba csak egy kicsit is kevésbé fontos volna az ő City-beli irodájánál . . . "

Shaw nőknek szóló hódolata épp a fordítottja a megszokottnak: nem a gyengébb nemet ünnepli az asszonyokban, hanem az erős embereket. Candidája mélyebben látja a körülötte forgolódó két férfit, mint azok egymást. Az ifjú hódító csak a férjet látja a férjben. Á férj csak a hódítót látja a hódítóban. Az asszony az embert látja mindkettőjükben.

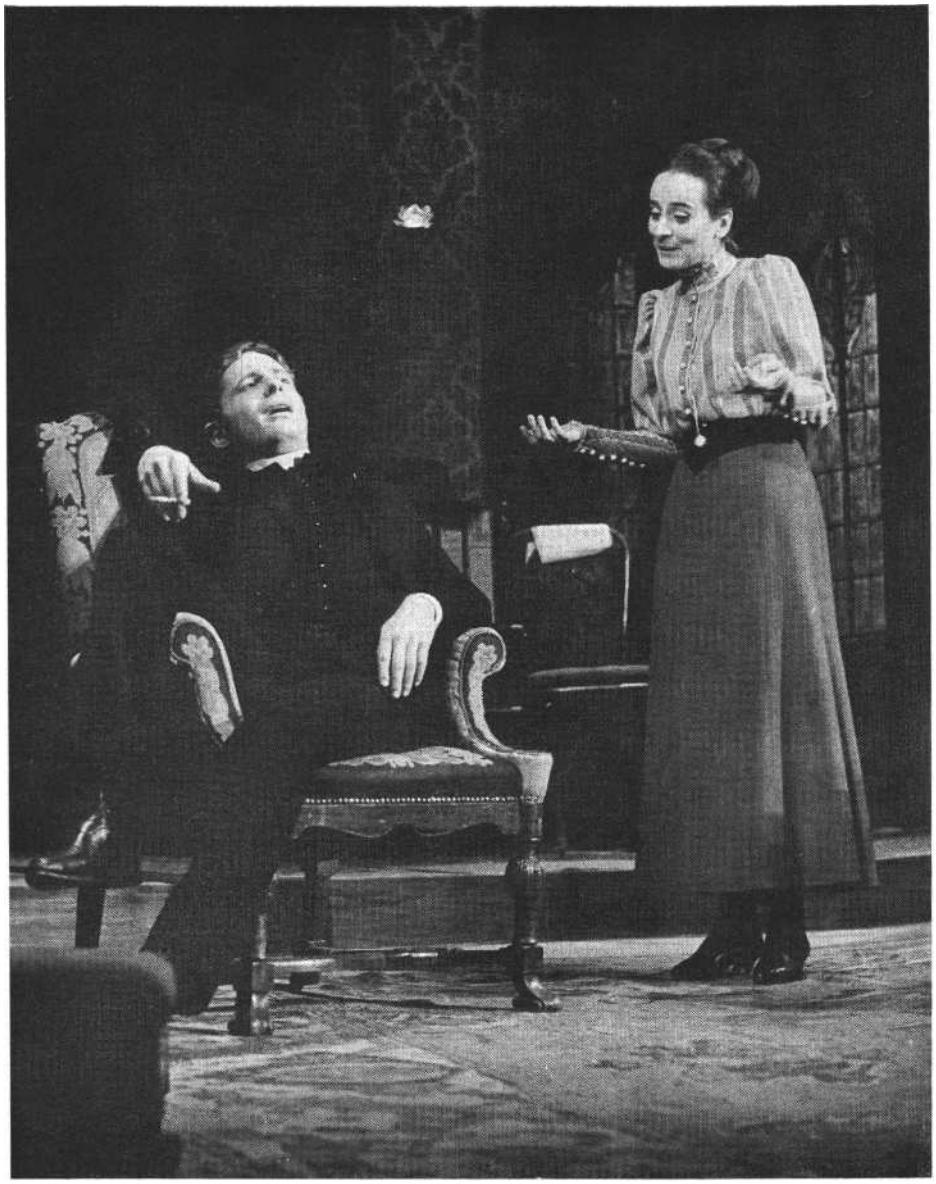
A mai rendező számára - különösen ha fiatal és tehetséges, tehát már puszta létével is némileg elkerülhetetlen polémiába keveredik az idősebb generációval - *a Candida* szólhat valami egészen másról is. Énnek a „másik" darabnak nem a szépséges Candida a főszereplője - ő kiszorul valahová a darab szélére. A középponti helyet a két, egymással vetélkedő férfi foglalja el. Ok harcolnak egymással. Egymással, de nem Candidáért vagy legalábbis nem elsősorban érte. Az ifjúság támadja az önmaga „igéitől" megittasult „beérkezetteket", akiknek biztos és fellebbezhetetlen véleményük van mindenről, és a világ sarkait a szavak hatalma által legömbölyíthetőnek tartják. Az ifjúság akar bátran és rettenthetetlenül szembeszállni valamivel, valamiért

.. Miért is ?

Nem is olyan könnyű válaszolni. A bátorságról kiderülhet, hogy a világmindenség szódárdákkal való megostromlására talán elegendő, de az élet minden-napi tényei előtt nyomban megsemmisül. A közhelyeket ostromló szavakból lassan ugyancsak közhelyek sorakoznak fel. Kiderülhet, hogy a fellengzősség nem feltétlenül a középkorúak sajátja, gyávának lenni sokféleképpen lehet, önzőnek és korlátoltnak is, mindez valóban nem nemzedéki kérdés.

A Candidáról sokan megállapították, hogy olyan darab, amelyben mindenki-nek igaza van. De miért ne lehetne egy olyan *Candidát* eljátszani, amelyben senkinek sincs igaza? Érdemes felidézni Marchbanks leglángolóbb szavait, amelyben Morell lelkész fejére olvassa az igazságot: „Én szembeszállok a maga eszméivel, és kiszabadítom őket a rabságukból. A saját eszméimet szegezem majd szembe a maga eszméivel. Kikerget

Shaw: Candida (Madách Kamaraszínház)
Domján Edit (Candida) és **Mensáros** László (Morell)



Shaw: Candida (Madách Kamaraszínház). Bálint András (Lexy Mill) és Nagy Anna (Garnett kisasszony) (Iklády László felvételei)

a házából, ugye, mert nem meri rábízni, hogy szabadon válasszon a maga eszméi meg az én eszméim között." Igen, csak-hogy e szavak mögött semmivel sem több a fedezet, mint Morell erkölcsprédikációi mögött. A költő „eszméi" alig jelentenek többet a puszta tagadásnál. O az, aki rongyos gúnyában alszik a rakparton, de a zsebében egy ötvenöt fontos csekk lapul, természetesen különc, de különcködéseit egy eleven grófi nagybácsi szavatolja.

Miért is ne érdekelhetne egy fiatal rendezőt egy olyan *Candida,* amely elsősorban a két férfiról szól? Ebben az esetben persze Candida választása nem valódi választás. A polgári család természetrajzából következően nincs valóságos cselekvési lehetősége, s puszta beletörődés tartja az emberileg gyenge férj mellett. Candida ebben az esetben is felmagasztosodik, de nem azért, mert jól választott - a részvét nevében -, hanem mert nem ámította magát látszatcselekvéssel. Az ifjú költő mellett ugyanis minden folytatódna tovább: szerepe egy másfajta fellengzősség istenítése lenne.

Kerényi Imre rendezése nem hagy minden támpont nélkül egy ilyen értelmezéshez, de nem is erősít meg túlságosan ebben. Az ifjú költőről egyetlen pillanatra sem hisszük el, hogy ő lenne az „erősebb", hogy „ő már megtanult boldogság nélkül élni", sokkal könnyebb azt elhinnünk, hogy két gyenge férfi van a színpadon, s mindketten szólamokat tartanak maguk elé védőpajzs-ként. Ugyanakkor Kerényi rendezése kerül minden erősebb vonást, Minden hangsúlyt, amely kimozdítaná a darabot a Molnár Ferenc-i modorból. Olyan kellemes így ez a Shaw-mű, amilyennek a mester feltehetőleg „legkellemesebb" színművét sem szánta.

A színészek

Ha egy darabot csak „szerepdarabnak" szán a rendező, a színészek végül is nem sokat kezdhetnek „hálás" szerepükkel.

Domján Edit Candidájáról nehéz len-ne külső és belső személyleírást adni. Bájosan cseveg három felvonáson át, de mit is tehetne mást, hiszen szituációk helyett szellemes szópárbajjelenetek követik egymást a színpadon. Candidája nem él át semmiféle válságot, választási kényszert, így aztán nem juthat semmiféle döntésre sem, vagy a döntés lehetőségének felismeréséig. Úgy tűnik, sohasem gondolkozott el komolyan az ifjú költő érzelmei felett, s attól a kísértéstől, amit számára Marchbanks jelent, Morell lelkész igazán nyugodtan aludhat.

Az ifjú titán szerepében Timár Béla kissé lámpalázas alakítása önmagában szórakoztató. Sok természetes gesztust talál ifjúsága és félszegsége érzékeltetésére, s mert ezt sikeresen teszi, végképp aláássa a mű bármiféle értelmezhetőségét. Shaw Marchbanksja ugyan fiatal, de nem lelki kiskorú, éretlen, nem infantilis, s nem gyermek, hanem - férfi.

S mert erről a rendező megfeledkezett, Morell lelkész alakítójának, Mensáros Lászlónak nincs „története". Nem hiheti komolyan, hogy Candidát egy kisfiú elragadhatja. Így aztán ő is csak a tőle megszokott, kellemes modorban elmondja szövegét, s a figura jellemének megformálása helyett megelégszik a „nagy ember, papucsban" könnyed közhelyével.

Miután a Madách Kamaraszínház színpadán úgy játsszák G. B. Shaw *Candidáját* mintha az nem szólna semmiről, ez a „szerepdarab" a színészeknek csak rutinjelenlétre ad lehetőséget. Ez alól csak ketten kivételek: Nagy Anna és Bálint András akiknek szerepei annyira távolesnek a darab fővonalától, hogy zavartalanul építhetnek fel egy-egy színes és határozott karakterű figurát. Basilides Zoltán harsogóan közönséges Burgesse is az előadás egészétől független tévedés.

Schöpflin Aladár így ír Shaw-ról: „A legszellemesebb csúfolódó, a gyönyörködtetően okos ember, akinek életformája a vita, az ötlet, az élc, aki mindenre úgy tud rávilágítani, hogy a ruha is leválik róla, aki nem fél semmitől, és nem tisztel semmit csak azért, mert tisztelni szokták, aki nem ismer frázist, csökönyös hagyományt, lusta megszokást. Példátlanul aktív szellem, értelmi feszültségének nincs egy intermittáló pillanata ... "

Lehet-e híján a színház ezeknek a vonásoknak, ha Shaw-t játszik?

Az anyaszínésznő halálára

Sitkey Irén

Hidegtől gémberedett ujjakkal írom egy külföldi szállodában ezt a megemlékezést. Örömest nem írnám, ha nem kellene, ha nem kaptam volna hírt haláláról. Tudtam persze betegségéről, de csak félszívvel, alig figyelve a hírre a napi rohanásban, *ahogy* élőkre csak félig szokás figyelni. Csak a halottaknak jár a figyelem. Vagy a halhatatlanoknak.

Hidegtől gémberedett szívvel írom ezt a megemlékezést egy külföldi szállodában, ahol nincsen segédeszköz, szerep-lista, lexikon, nincsenek jegyzetek, csak az emlékezetre szorulok, azt kell megfaggatnom.

Mire emlékszem Sitkey Irénből? Mi maradt meg belőle bennem?

Nem kell gyötörnöm magam, önkéntelenül jelentkezik egy főkötős képe, amint *az Ármány és szerelem* első felvonásában reggelizőasztalánál ül, belehajoltan kávésfindzsájába. Eszeveszett mohóság van ebben a szelíd német képben, amint egy tiszteletre méltó polgárasszony napi kávéját issza, állati figyelemmel aprítva tele hatalmas kávésköcsögjét kiflikkel; tunkolja-mártogatja-szörcsöli-ízlelgeti forró tejeskávéját, de a világot akarja kikanalazni, kihörbölni, kitunkol-ni onnan.

Ezzel a kávéivással kezdődött Gellért Endre Schiller-rendezése. Erre a kávéivásra húzódott fel a függöny. Ezzel a kávéivással kezdődött a dráma. Ahogyan a kávéba beleaprította friss süteményét, ahogyan tömte magába, ahogyan se látott, se hallott, csak a maga főzte italra összpontosított: ezzel máris benne voltunk a dráma közepében. Egy polgári drámában.

Sitkey Irén Millernéje mohó volt, önző, kapzsi és nagyravágyó. Ezzel a darabeleji kávézásával Sitkey Irén helyet ivott magának a magyar színháztörténetben. Annak lapjain az ő schilleri kávéivása a jellemábrázolásnak egyik csodálatos kis mesterműveként kell fennmaradjon.

Nemrégiben más rendezésben láttam újra a kávéivást. A színpadon ült egy színésznő, és itta a Gellért Endre kitalálta reggelit. Kicsit kisebb volta bögre. Kicsit kisebb volt a kifli. Kicsit kisebb volt az étvágy. Kicsit kisebb volt a színésznő,

Az ember tragédiájában Éva anyja a Londoni színben (Nemzeti Színház, 1955)

megcsúfolásaként az egykori roppant kávéivásnak. Hiszen ahogyan Sitkey kávézott, úgy csak óriások kávéznak. Gorgók vagy moirák isszák úgy a kávéjukat. S ha polgári asszonyszemélyek teszik ezt isteni önzéssel és pokolmélységű tunyasággal, eszeveszett korlátoltsággal és megrendíthetetlen képzeletnélküliséggel, az már az istenek haragját vívja ki maga ellen hübriszével, hiszen ember nem lehet ilyen gőgösen-bután biztos a változtathatatlanban.

Miller városi zenész feleségének szerepében alakítása az önelégült, vaksi tudatlanság és magabiztosság emlékművévé nőtt.

A törpeség óriásává.

Halála azért is döbbentett meg annyira, mert nem volt szokása meghalni. A legélettelibb és legbohémebb színész körül is mindig lebeg valami a mulékonyságból és a halálból. Magánéletébe is átvisz valami törékenységet, halálközeliséget és halálfélelmet. Nemcsak azért, mert a színészek rendszerint sokat halnak. Estéről estére és szerepről szerepre; meghalnak kardtól, kötél által, meghalnak méregtől vagy vízbe fúlnak, leszúrják őket vagy agyonverik, vagy valami kóros betegség végez velük. Hanem azért is, mert a színészek rendszerint meghal-

Tolnay Klári (Mostohalány) és Sitkey Irén (Madame Pace) Pirandello: Hat szerep keres egy szerzőt című művében **(Vígszínház, 1943)**

Sitkey Irén, **az Ármány és szerelem Millernéje (Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1950) (Wellesz Ella felvétele)**

nak. Meghalunk persze mindannyian, de magánszemélyként halunk meg és nem foglalkozási ártalomként, túlpörgetett, túlizgatott, túlfeszített foglalkozásunk okán. Ezért is oly gyakori foglalkozási halál színészeknél a szívroham.

Sitkey nem a nyíltszíni dicső színészhalálban részesült. Sokat szenvedett, és magánszemélyként fejezte be életét. De amíg élt, addig nem volt szokása a színpadi halál. Amióta emlékezetemet tudom, anyaszerepben láttam őt. Azt a ritka szerepkört töltötte be, amiben mindig hiány van. Ő volt, már fiatalon is, az anyaszínésznő. A régi szerepköri felosztások megkülönböztetnek hősi anyákat és kedélyes anyákat, és harmadikul a komikus szerepműfajok közül társul hozzájuk az anyós-szerepek ellenszenves és mohó sokasága. Sitkey Irén ezt a három szerepkört olvasztotta egybe.

Többnyire kotlósmamákat játszott. Kis és *nagy* terjedelmű szerepek voltak ezek. Tiszteletet parancsoló külsejű delnők, rendszerint nem a jóságos fajtából valók. Valamennyi kotlósmamájában megbújt egy ragadozó héja is. Számító önzés munkált bennük. S amilyen mézes tudott lenni, ha érdeke úgy kívánta, olyan fagyosan elutasítóvá lett, amikor csak „ingyen" kellett volna mosolyognia.

Az ember tragédiájának londoni színé-ben ő játszotta Éva polgármamáját, aki Artúrhoz kalauzolja leányát, majd a cigányasszony sugallatára az idegen vándor felé kormányozza szívét. Ezt a parányi, a színes nyüzsgésben rendszerint elkallódó szerepet, úgy hiszem, nála erőteljesebben nem oldotta meg senki. A néhány mondatos, néhány másodpercnyi jelenlétben egy típust, egy osztályt, egy magatartást sűrített össze.

Anyaszerepei tehát intrikai bevonatot kaptak, ha a régi szerepköri megfogalmazást alkalmazzuk. Intrikaisága azonban nem volt színpadiasan rikító. Sosem mutatkozott elrajzoltan gonosznak. Nem tartozott az alakító színészek közé, akik bonyolult maszkok és ezerféle jellem álarca mögé rejtekeznek. Szerepeiben a természetesség uralkodott. A köznapi élet alapos és éles ismerete. És mert ismerte az embereket, tudta, hogy a visszataszító vonásokat nem szokás az ablakba rakni, de el kell mélyen rejteni, hogy csak néha bukkanja-nak elő, és aztán ismét vissza lehessen húzni kendőzésül a tiszteletreméltó matróna fátylát.

Háború előtti szerepeit, a Vígszínházban játszott alakításait csak a Színházi Élet fényképeiről ismerem. Szép, de nem túlságosan szép arc, elegáns termet lát-ható ezeken a régi képeken. Úri házvezetőnő külsejű. Jóbarátnő-megjelenésű. Megbízható, harmonikus, nagy érzelmi viharok nélküli, s ha mégis megérinti a szenvedély, akkor takargatni tudja viharát, fegyelmezett külseje mögött. Azt hiszem, ő játszotta azokat a bizonyos Második nőket, akik nem fecsegnek, őrzik a rájuk bízott titkot, bizalmasnak lehet lenni hozzájuk, számítani lehet rájuk.

Sohasem ő volt az elegáns királytigris, a vadmacska-nő.

Nem érte történtek a dolgok.

De nélküle sosem történhettek volna meg.

M. G. P.

Jelenet Illyés Gyula Tűvétevők című komédiájából. (Katona József **Színház, 1953). Az előtérben Sitkey Irén (Örömanya) és Gobbi Hilda (Gazdáné) (MTI - Farkas Tamás felvétele)**

UNGVÁRI TAMÁS

Értelmezés és tempó

avagy a meghamisított Shakespeare

Irigylem Szigethy Gábort, nemcsak azért, mert fiatal és tehetséges kritikus. Okosan és pontosan fogalmazza véleményét, határozottan is, mert nem tekint se istenre, se emberre, hanem szolgálja, akit kell - a közönséget, s annak informálását. Irigylem azért is, mert a Valóság 1972. 4. számában, ironikusan bár, de az olvasót némiképp illúziókban ringatva, sebes futású mondatokban rekonstruálta azt az Erzsébet-kori színházat, amit eddig még voltaképpen egyetlen kutatónak sem sikerült tökéletesen. Az olyan szakkönyvek, mint M. C. Bradbrook: *Elizabethan Stage Condition* - források és későbbi kritikák alapján több-kevesebb hitelességgel - elmondják nekünk, milyen volt a shakespeare-i színpad konvenció-ja és a társulatok összetétele. A közkézen forgó kézikönyv, F. E. Halliday A *Shakespeare Companion,* pontosan leír-ja, mennyi ideig tarthatott az előadás egykoron: körülbelül két vagy két és fél órát. Részletkutatások, mint például C. Bodmeier: *Shakespeare's Stage according to the Old Stage Directions,* megpróbálják a súgópéldányok utasításai alapján megfejteni, vajon a szó vagy a cselekvés tempója volt-e sűrűbb. De olyan biztonsággal, ahogy Szigethy Gábor. egyetlen kutató sem mert nyilatkozni arról, miért volt rövidebb hajdanán a színházi előadás, s ha gyorsabban pergett, mint a mai előadások, akkor vajh azért-e, mert a néző inkább a cselekményre figyelt, semmint a szavak szépségére.

Hadd idézzem különben Szigethy Gábor véleményét, miért is lehettek Shakespeare korában rövidebbek az előadások, mint manapság. .. a színházban ... a színészek megbecsülték az egyszerű nézőt ... mert nem sokat fecsegtek, magyaráztak, csupán jókedvűen eljátszottak egy szép, épületes és megható történetet a nézők okulására és szórakoztatására."

A színészek - Szigethy Gábor szerint: „A részletekkel nem sokat törődtek, sokat nem fecsegtek, nem rágták meg s nem magyarázták el a szavakat, csak mondták, mondták a szöveget, s a közönségnek ideje sem volt okoskodóan végiggondolni a látottakat, már meg is haltak a szereplők, letelt a két óra játékidő, aki életben maradt, mehetett haza."

Az Erzsébet-kori színjátszás elemzése - persze, jól tudom - csak ürügy Szigethy Gábornak arra, hogy rámutasson: manapság viszont a színészek rágják a szöveget, elnyújtják az előadást, a rendező lélektanilag mélyíti cl a szövegeket, s valahogy meghal e darabok lelke: a feszült cselekmény.

Szívem szerint egyetértenék Szigethy Gáborral, ami a mai darabok előadásának hosszúságát illeti. Az a baj viszont, hogy érvelésének szinte egyetlen részlete sem helytálló. S ezt talán érdemes szóvá tenni, mert hamis képet kínál a mai szín-padnak felidézett „bezzeg-gyerekről", az egykori, az Erzsébet-kori színházról. Ennek következtében jogosulatlan mércét állít *a mai színház* elé, amikor egy elképzelt (sohasem létezett) színházi kultúra játékidejének normáját kéri számon mai rendezőinktől.

Mert két óra alatt Shakespeare-darab manapság még a sebes beszédű angol színpadon sem játszható cl.

Miért?

A szcenika

Elsőnek, mert az Erzsébet-kori színpad talán a „legjelzésesebb" volt valahány ismert szcenikai lehetőség között. „Míg a játék a külső, nagy színpadon folyt, függönyt húzhattak elé, és ha kellett, pillanatok alatt szobából börtönné, börtönből trónteremmé vagy barlanggá, sátorrá, lugassá alakították át ... Lendületessé, mozgalmassá tette a játékot a színpadnak ez a gazdag tagoltsága. Pillanatok alatt, zökkenő nélkül válthattak át a külső színpadról a belsőre, alulról a felső egyikére és vissza. Alaposan ki is használták a lehetőséget: 2-3 óra alatt lepergették Shakespeare-nek azokat a darabjait, amelyek később, a folytonos és nehézkes díszletváltások következtében 4-5 órán át is eldöcögtek." (Hankiss-Makkai: Anglia az új kor küszöbén, Bp. 1965 '302.)

Felépíthető s használható lenne-e egy ilyen gyors változásokat megvalósító, jelzéses színpad Shakespeare darabjai köré?

Technikailag bizonyosan. Csak éppen nem érné el ugyanazt a célt, még a leghívebb rekonstrukcióval sem. *A szcenika* ugyanis sohasem *technika,* hanem, ha már idegen szavakat kényszerülök használni: *szemantika.* Jelentéssel bíró egység, a közlés módja. Közlésre pedig akkor kerülhet sor két ember között épp-úgy, mint színház és közönsége között, ha közös nyelvet beszélnek. Az Erzsébet-kori közönségnek a külső-belső színpad váltakozó játéka, az ablakok között futó erkély minden színházban (ismét csak Hankiss-Makkait idézve) lehetett „balkon vagy bástyafok, dombtető vagy szónoki emelvény".

Számunkra azonban egy esetlegesen rekonstruált, visszaállított, visszaképzelt *erkély* csupán *erkélyt* jelentene, nem öltheté fel képzeletvilágunkban immár soha többé például egy dombtető alak-ját. Ezért „fordítandó le" az „eredeti szcenika" (ha csakugyan olyan jól ismernénk, mint azt Szigethy Gábor állítja) a mai szcenika nyelvére, éppúgy, ahogy a szöveg is lefordítandó, akár idegen nyelvre, akár a *rendezés* nyelvére.

A Rendező és a Halkufár

Mert lám, Szigethy Gábor azt is állítja, hogy Shakespeare Hamletjének bizonyos passzusai értelmetlenek. Idézi a Hamlet 2. 2. 171-182-t és azt írja róla, „a *Globe* színházban a' Hamletet és a Poloniust játszó színész pontosan tudta, hogy mindannak, amit e jelenetben elmond, semmi mélyebb értelme nincs. Álltak egymással szemben és mondták a szöveget, s csupán egyről kívánták tájékoztatni a közönséget; hogy itt és most két ember áll egymással szemben, az egyik gyanakszik a másikra ..."

Nem. Ez nem igaz. Nem erről akarták tájékoztatni a közönséget. A jelenetnek van mélyebb értelme. S leginkább volt az Erzsébet-kori közönség számára.

Polonius: Ismer fölséged engem?
Hamlet: Derekasan: maga halkufár.

Itt az Erzsébet-kori közönség hangosan felkacagott. Mert a halkufár egyértelműen *kerítőt* jelentett. Olyan embert, akinek van eladó lánya és el is adja. A prostituált nő apját nevezték halkufárnak szemérmes eufemizmussal, s erre bizonyítékot a Dover Wilson-féle cambridge-i Shakespeare-kiadás nyolcat is felsorol korabeli darabokból és késői kommentárokból. (Hamlet, Cambridge, 1968. 170--171.)

Ráadásul ez a halkufár szó, ez a nyílt célzás, *ez* a vaskos sértés vezeti be a látszatra csapongó Hamlet következő replikáját:

Hamlet: Mert ha a nap kukacot költ ki a döglött kutyában, mivel az oly kedves csókolni való dög. - Van leánya?

Már hogyne lenne. Hiszen halkufár. Aki korántsem halakat árul, hanem a leányát. Ezt viszont csak a Shakespeare-korabeli néző tudhatta. Nekünk, mai fülünknek, ismeretanyagunknak, asszociációkörünknek *e* célzás mögöttes értelme éppoly kevéssé nyílik meg, mint ahogy hiába bizonygatják nekünk a Shakespeare-kutatók, hogy a „Menj kolostorba, Ophelia!" annyit is jelentett, hogy költözz egy bordélyházba, mert a „nunnery" szóba, ismét csak eufemisztikus át-értelmezéssel a néző ezt is belehallotta.

Ez az asszociációkör már nem létezik.

Kolostor az kolostor és nem bordélyház, akármit vall róla a lábjegyzet.

Mi a teendő tehát? Akárhogy tiltakozik a kritikus, ezeket az elfakult értelmű szavakat csak a rendezés és a színészi munka tudja elmélyíteni. Ha a 22. 171-182-ből csak azt játsszák el kritikusunk követelése szerint, hogy itt két ember szemben áll - csakugyan érdektelenné válik a szöveg. Azt kell valahogy meg-rendezni (nem tudom, hogyan, de nem is dolgom), hogy itt Hamlet a legvaskosabb sértéseket közli szóvirágosan, mert az udvar szabályait még betartja: hogy ebben a jelenetben nem Polonius az ellenfél, hanem; Ophelia a támadott lány - vagy ha mindez nem játszható el, akkor legalább azt, hogy ennek a sok „látszatra szóvirágnak" van valami mögöttes értelme. Türelem, majd kiderül, amikor az őrült herceg leszúrja a halkereskedő-kerítő apát, és leányát elűzi.

A rendezés tehát „fordítói" munkát végez. Ezért szükséges, akárcsak a szcenika. Az elhalványodott értelmet lopja vissza. A két óra alatt elhadart Hamlet viszont nem lenne több mint egy lábjegyzetek nélküli felolvasás, mely épp a rejtett értelmet nem bontja ki.

Szó és tett - Közönség

Ami pedig a szó és tett viszonyát, arányát illeti Shakespeare-nél, vagy épp *primátusát* - erről is eltér a véleményem Szigethy Gáborétól. Először egy elvi kérdésben, ami nem is annyira Shakespeare korára utal, hanem inkább mai korunkra.

Szigethy - természetesen munkahipotézisként - „a" nézőről, „a" közönségről beszél. Hogy ez a közönség - ő tudja - a véres cselekményért járt színházba, s ritkán, vagy soha a szavakért.

Az első tanú, akit ellene felvonultatnék: Shakespeare. Ő mondatja a VIII. Henrik Prológusával:

Nem kacagtatni jöttem, ez a mű
Mosolytalan, komor szemöldökű,
Fenséges fájdalommal jajgató
És nem egy jelenése rikató;
Ezt játsszuk most. Ki érzéssel teli:
Talán nem szán egy könnyet ejteni,
Hisz érdemes. Ki pénzt azért adott,
Hogy elhihesse, amit látni fog:
Valót lel itt. Ki szemlélődni jött
Elámulni egy két látvány előtt:
Ha mindent csöndesen, türelmesen néz.
Igérem, hogy shillingje kárba nem vész:
Megéri e két óra ...

A közönség, ezt Shakespeare, szívé-nek örök értője, jól tudta, nem egységes. Talán ezért ígéri neki a két órát, az-tán ha elhúzódik a darab, nem ő tehet róla. Egy darab addig tart, ameddig rövidnek hat - a sűrített színpadi játékidő amúgy is oly gyorsan repül. S mindenki megkaphatja ezen belül a magáét: nem-csak cselekményt, hanem akár költészetet is. Csak gonosz, puritán és színházellenes kortársak hitték (v. ö. Stephen Gosson: The Schoole of Abuse, 1579), hogy csupa prostituált meg szépfiú jár színházba s hogy ott (miként Szigethy Gábor egyoldalú és puritán források nyomán képzeli) a fedetlen keblek okoztak szenzációt. Igaz, ordított ott a nép, meg verekedett is, meg itta a sört (épp a VIII. Henrik céloz a színházban neveletlenül viselkedő ifjúságra (v. ő. 5. 4. 65.) - de ültek ott mások is, kereskedők, polgárok, tisztviselők - aki nem hiszi, olvassa el az egyik londoni színház tűz-esetének jegyzőkönyvében, hányféle nép haláláról tudósít a krónika, olvassa el a „Hankiss-Makkaiban" a 305-ös oldalt, ahol a foglalkozások részletes és szép leírását kapjuk.

Nincs egységes közönség. Amelyik *csak ezért vagy csak azért* jár a színházba. Ráadásul a korabeli források arra utalnak, hogy a „fecsegésért", vagyis a költészetért épp annyian fizették meg shillingjeiket, ahányan a vérszomjas cselekményért. *A Troilus és Cressida* első kiadásának jegyzete azt vallja, hogy aki e művek szellemét és szellemességét élvezi, okosabban távozik a nézőtérről, mint amilyen korábban volt. Ráadásul - csak a színház esküdt ellenségei állították az Erzsébet-korban, hogy oda a cselekményre éhes pórnép jár.

Ám „a" közönségről nem lehetett vitatkozni. Csak arról, hogy nincs egységes közönség ma sem, és nem volt soha. A közönség gondolkodását kiszámítani, manipulálni, megtervezni drámaírók vagy üzletemberek, netán kultúrpolitikusok szokták - de kb. úgy, ahogy Shakespeare azt a VIII. Henrikben tanácsolja. Sokféle népet, sokféle gondolkodást vesznek célba, mely egy forrásból csillapíthatja szomját.

Ami pedig a fecsegést illeti - eszem-be jut egy régi szombat délután, Füst Milán egyetemi óráján. Nem hosszabb és nem rövidebb idő alatt, mint a *Rómeó* egykori előadása, azt az egyetlen shakespeare-i mondatot fejtegette a mester: *„I'm Hamlet, the Dane."* Hamlet vagyok, a dán. Miért mondhatja és mondathatja ezt Shakespeare - amikor, ha valamit, úgy ezt már régen tudjuk a királyfiról? Azért-e, mert ki kellett tölte-ni a sort? Vagy értelmetlenül csupán? Nem! - dörögte Füst Milán, azért tudatja ezt Shakespeare velünk, mert fecsegő volt. Miként hőse, Hamlet is az, de milyen jólesőn, milyen szellemesen, ráérősen, mintha tudomást se venne arról az „időzsilipről" (Almási Miklós: *Maszk és* tükörjének kifejezésével), mely szorítja, mely óráit számlálja meg - sőt épp e ráérőssége támaszt feszültséget a cselekményben. Ez a Hamlet még mindig fecseg, holott cselekednie kellene.

Shakespeare fecsegő volt, azaz költő, aki azért tudott úgy bánni a cselekménnyel, mint a szavakkal, mert szó és tett számára egyenértékű volt.

Vagy talán mégsem? Vagy inkább a szó, a költészet? Shakespeare annyit bizonyosan sejtett sokarcú, változatos szemléletű nézőiről, hogy a cselekmény főbb vonalát ismerték. A kimenetelt, a végeredményt is.

Közismert és kár rá szót vesztegetni, hogy az Erzsébet-kori színpad vonzása épp abból állt, hogy a történetek többé-kevésbé konvencionálisak, tehát a néző számára ismerősek voltak. Krónikákból vagy éppen korábbi darabokból merített Shakespeare, akárcsak kortársai - nem azért, mert „önálló történet" alig jutott eszébe, hanem inkább abból a szokásból, hogy *az ismertség,* az otthonosság a drámai téma nagy előnye; itt közelített az Erzsébet-kor minden különbözősége ellenére az attikai drámavilághoz, mely mindössze két család történetének változatait kínálta az ismerős „sztori"-ra hangolt közönségnek.

Cselekmény vagy szó - mondjuk ki ismét - álellentét a drámában. Amikor a Faust bevezetőjében a kérdés felmerül, Goethe addig odázza el a feleletet, ameddig szíve hősét nem kell eladnia az ördögnek. Faust csak Mefisztó befo-

lyására szavaz a tettre, amikor éppen erkölcsét veszti cl és vele az emberiség moralitását. De még Goethe számára is inkább az mérvadó, ami a darab prológusában eszmeileg oly világosan ölt testet, hogy az ige éppoly valóság, mint a tett. Drámában pedig bizonyosan egyenértékűek, legalábbis a klasszikus koroknak abban a századában, amikor a cselekvést eleven dialógus közvetítette.

Hol van hát a vitám Szigethy Gáborral? Igazán nem elemzésének végeredményében. Szigethy Gábor azt mondja, hogy a magyarországi előadások hosszadalmasak, agyonrendezettek, unalmasak. Ez lényegét tekintve igaz, még igazságtalanságában is az. Sommás ítélet, ezért eleve igazságtalan; nevekre se céloz, ezért kétszeresen az - és mégis igaz, mert ez a benyomásunk, ez telepszik rá lelkünkre, a nézőtérre, ez sugárzik szín-házi előadásaink többségéből.

Furcsa dolog mégis, hogy „végeredmények" lehetnek igazak: irodalomban és színházban viszonylag érdektelenek a levezetéshez képest. A levezetés azonos a diagnózissal, ez pedig fél gyógyulás - tehát tulajdonképpen hálásnak kell lennünk egy fiatal és merész kritikusnak, hogy közölte a ránk leselkedő veszélyt, a fertőzetet; színházi előadásaink fő baja az unalom, a lassúság. De nem közölte vagy tévesen közölte azt, *amitől* azok.

Hadd ígérjem meg, hogy én is kísérletezni fogok valamely válasszal, játék-színi unalmunk okairól. Először azonban egy tudományosabb és megalapozottabb igazság kedvéért érdemes lenne eloszlat-ni cikkírónk néhány közkeletű tévedését.

Ama régi színpad és a tempó

1. Az angol színpadi előadások az Erzsébet-korban s egykoron csakugyan két-két és fél órát tartottak. Aligha azonban a játék „sebessége" miatt. Ez a két-két és fél óra szünet nélküli játékot jelentett; ha nekem nem, talán magának Shakespeare-nek elhiszi a kritikus (v. ö. *Szentivánéji álomi,* hogy az Erzsébet-korban a színészek ott maradtak a színpadon a rövid szünetek között; e szüneteket oly-kor zene töltötte ki, melyet éppenséggel a *The Dead Man's Fortune* című, 1590-ben bemutatott darab ránk hagyott szerzői utasításából pontosan tudunk.

z. Shakespeare színpadának fejlődése éppen az, hogy „szerzői utasításait" egy-re inkább „a szövegbe építi"; cselekvés helyett épp a szöveg írta le, nemcsak a színpadot, hanem magát a tettet. Bradbrook jegyzi meg (i. m. 40), hogy az Erzsébet-kori közönség előtt lehetetlen volna Rómeót úgy bemutatni, mint aki baltával vagy karddal próbálja felfeszíteni a sírt; a szöveg mondja csak cl, hogy felnyitotta. Vagyis éppen a szavak, a szárnyas szavak, azoknak kidolgozott, jól artikulált játéka teremtette a shakespeare-i színpadot - nemcsak a Szigethy Gábortól idézett Polonius-Hamlet pár-beszédben, hanem a darabok egész sorában, mindvégig.

3. A legveszélyesebb teóriája a mai kritikának, hogy szinte változatlan tempót követel a színházi rendezéstől. A kortársi Shakespeare-kritika (pl. John Russel Brown *Shakespeare's Plays in Performance)* nagyon gyakran és nagyon részletesen foglalkozik a Shakespeare-művek előadásának „tempójával". (v. ö. i. m. 163.) Az idézett szakkönyv az elő-adás tempójáról a következőt állapítja meg: „A tempó mindazok állandó gond-ja, akik egy előadás létrehozásáért felelősek, és minden időkben ez határozza meg a közönség reagálását. De hogy teljes erejében felmérjük ezt . . . a Hamletban például a tempó meglepő váltakozása a darab legfontosabb jellegzetessége." A műben vannak „tempóutasítások" is (pl. 4. 3· 8-9, vagy 3. 2. 7-8) - de például számos irodalomtörténész és dramaturg nyilatkozik arról, hogy „Hamlet számára a lassúbb tempó éppen az ön-magával és az eszmék világával való el-kötelezettségét jelenti" - tehát éppen a darab többi szereplője és a főszereplő között rendkívül lényeges ez a tempókülönbség.

De nemcsak Hamlet ilyen, hanem például II. Richárd is, akiről Shakespeare többször írja, hogy vesztegeti idejét, hogy túl lassan beszél stb. stb.

Shakespeare-nél tehát éppenséggel nincs úgynevezett „egységes játékidő" vagy egységes tempó. A karaktereit, mondhatni, tempó szerint differenciálja és különbözteti meg - a dinamikus idő gondolata nemegyszer szerepel magában a darabban is - gondoljunk csak Rosalinda és Orlando híres párbeszédére az *Ahogy* tetszikből.

Rosalinda: Nos bizony uram, az idő emberenként más-más sebességgel halad: meg is mondhatom, kivel vánszorog az idő, kivel kocog az idő, kivel vágtat az idő és kivel áll egyhelyben." (Ahogy tetszik, 3. 2.)

És Rosalinda monológja még további karaktertípusokat sorol fel a párbeszéd vígjátékról lévén szó, társadalmi jelIemzéssel -, akikkel sebesen halad az idő, *vagy* akikkel kocog, s akikkel egy helyben áll - rárímel ez a méla Jacques monológjára, aki *dead* time-ról, vagyis halott időről beszél, amely a gondolat, a tűnődés, a mélaság birtoka.

Az idő az igazság gyermeke

És ez éppenséggel a reneszánszban, az Erzsébet-kori színpadon nem volt közömbös. Középkorból származó gondolat, és éppen Shakespeare-nél erősödött fel; *a temporis filia veritas,* az igazság gyermeke az idő; az dönti el, az nyilvánítja ki az ellentétes erők belső tartalmát, végső jelentését. Nemcsak Shakespeare-nél. Marlowe-nál is, ahol a költő szinte az egész középkori égboltozatot felidézi, mondván, hogy a csillagok nyugalomban mozognak, míg az idő rohan, de amikor az óra ütni fog, eljő az ördög, és Faustus elkárhozik. (19. 133-144.) „Ki-zökkent az idő, óh kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt" - mondja Hamlet, s ez nemcsak *a történelmi időt* jelenti, hanem a dán udvarban oly összevissza ütő időt, a színpadi cselekmény-időt is.

Kell-e még bizonygatnunk, hogy az idő - a szubjektív és az objektív, a szín-padon játszódó és a színpadon eljátszott idő - mily rendkívül jelentős szerepet tölt be Shakespeare-nél és a reneszánszban? Ez az idő soha nem egységes, soha-sem metronómszerű - erről az időről épp Sztanyiszlavszkij bizonyította be, hogy itt minden szerep más ütemre jár, s ő csakugyan és éppen a Hamlet rendezésénél beállította ezt a metronómot, akár egy zenekarban, és nála minden szereplő más-más ritmusra „járt". (A jellem építése, 11-12. fej.)

A baj gyökere tehát nem ott keresendő, hogy rendezőink „kidolgozzák" a szöveget, hogy színházunk „irodalom-központú", hogy a szöveg túlméretezett - ahogy Szigethy Gábor állítja. Nem az a baj, mint ő gondolja, hogy „csupán az egyes szavakban rejlő értelmet és jelentést, s nem a drámai helyzetet mutatják be a színpadon - akkor, míg azt a sok-sok igazságot s bölcsességet a néző megérti, már rég el is ment a kedve a cselekvéstől, lelke csak a szép szavak szép jelentésében fürdik, okos lesz, mértékletes, szomorúi és tisztességtudó, még a szavak jelentésén sem fog túl sokat gondolkozni, hisz azt a színészek, a rendező alkotó közreműködésével oly találó pontossággal s unalmasan elmagyarázták ne-ki".

Nem *a magyarázat* baj, nem a szavak szépségének kiemelése, nem is a szöveg primátusa a színpadi cselekvés fölött - *hanem a magyarázat hiánya. S* ez elsőnek épp a tempókülönbségek, ritmusvariációk mellőzésében érhető tetten.

Az előadás ritmusát nem valamely egységes gyorsaság panaceájában kell keresni, hanem a gyorsaság és a lassúság értelem és értelmezés szerinti változtatásában; ez a változtatás volt már az Erzsébet-kori színházi előadások nagy ambíciója, és a szövegből, ha nem másból, tudhatjuk, hogy a *Coriolanusban* például az ostrom a szinte koreografált néma-játék kottájára zajlott le, ritmikus közeledéssel és távolodással a falaktól, hogy az 1. 7. szinte a maszkok szöveg nélküli táncjátékára épül - sőt, azt is tudjuk, hogy még Shakespeare korában is voltak rendezők, akik igyekeztek meggyorsítani a színpadra rohanást és a menekülést. *A Rómeó és Júlia* első, úgynevezett „rossz kiadásában" (Quarto 2. 6.) még az áll, hogy „Júlia meglehetős gyorsan belép és átöleli Rómeót, míg az 1599-es kiadás már csak annyit ír - „belép Júlia", s hogy gyorsan-e vagy lassan, ezt a „rendező", vagyis a darab létrehozójának fantáziájára és elképzelésére bízza.

Ha vannak lassú magyar előadások, shakespeare-i vagy modern darabokban, az épp a mechanizált gyorsaság vagy a mechanizált lassítás egységesítő törekvésének „eredménye". Holott Shakespeare-t - de tán a modern műveket is - a gyakran fetisizált „egység" minden karakterre, minden helyzetre kiterjedő stílus unalmával tilos játszani. - Legkivált pedig a tempóban egységes előadás nevetséges és unalmas, akármily rövid ideig tart. Mert az előadás idejét nem a néző órája, hanem az élménye méri. Két-órás előadás tűnhet lassúnak és négyórás tempósnak - ha ez a tempó a Sztanyiszlavszkij értelmében vett különböző metronómok sokféle lüktetését közvetíti és nem egyetlen metronóm minden színész-re ráállított tiktakját.

Szigethy Gábor azt írja, .. Rómeó meghal, Júlia meghal, Tibalt is meg-hal, Mercutio is halott, az öregek zokognak és aranyszobrot ígérnek a halottaknak, de a kiterítetteken ez már nem segít. Valami ilyesmire emlékezett a néző, mert a színészek ezt játszották el."

Szellemes leírás, csak egyetlen szava sem igaz. A néző számára Rómeó és Júlia története olasz novellákból, ponyváról, szóbeszédből ismert lehetett. Ráadásul ez nem is különösebben szellemes történet - mert akár ismert lehetett az életből is; két család vitája, az elszakított szerelmesek stb. Ismert lehetett megannyi konvencióból is, mert konvenció volt az erkély, konvenció a szerelem-vallás, ismert az a színpad, melynek díszletei is állandóak voltak. Egyetlen dolog hatott újdonságként - éppenséggel a szöveg, a részletek, a szépség, a vers, a feldolgozás módja. Nem kisebb tekintélyt idézek, mint Bradbrook, a cambridge-i egyetem professzora. (Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge, 1960. 5.) „Az Erzsébet-kori dráma alapvető szerkezete nem a történetben vagy a jellemekben, hanem a szavakban rejlik ... Egyedülálló érdeklődésük a szójátékokban és a szóépítésben minden Erzsébet-kori drámaírót képessé tett arra, hogy műveiket a szavakra építsék."

Más kérdés persze, hogy manapság kár lenne megpróbálni úgy játszani egy Erzsébet-kori darabot, ahogy azt annak idején tették - mondjuk délután kettőtől fél ötig egy kocsmaszínhelyen, az adott konvenciók szerint. Kár ránk idéz-ni az Erzsébet-kort, mert e csillaggal eljegyzett évtizedekből származó művek évszázadokat értek meg az időben, és attól frissek és maiak, hogy hozzátehetjük mindazt a színpadi tudást, amit kísérletek és tapogatózások épp e művek előadásában szereztek.

Hogy rövidebb volt a régi előadás? Természetes. Mert e szavak akkor ismert szavak voltak, és a szavaktól megidézett képzetek is beleépültek egy kor referenciarendszerébe. Amit Shakespeare az *időről* mond, akár *a Rómeó* prológusában, hogy ez az előadás két órát fog tartani, nem jelzett többet és mást, mint hogy e színjáték egyik azon művek sorában, mely a közönségnek szokott szórakozást kínál. Ettől még lehetett 'két és fél óra, sőt három - a darab sor szerint aligha volt több vagy kevesebb, mint az akkortájt írott darabok legtöbbje. A *Rómeó* háromezerötvenkét sor, abból 15 prózai mondat, 17 rím, 15 fél sor stb. Shakespeare egyik leghosszabb darabja, közvetlenül *a Hamlet* után (3931 sor). A két óra tehát mindenképpen Shakespeare olyan ígérete, melyet aligha tudott betartani (jelentős húzás nélkül, s ez különben szokás volt akkortájt) - mint ahogy nehéz *a III.* Richárdnál, *az V.* Henriknél vagy az Othellónál, minden háromezer sor fölötti darabnál.

De aztán hozzuk ide érvnek azt is, hogy az angol nyelv sebesebb mint a magyar, és cikkírónk mégse kívánhatja, hogy honi színpadjaink idegen nyelven játsszák a mestert. Szóstatisztikai vizsgálatok megállapíthatják, hogy a magyar szavak kiejtése az angolhoz képest hosszabb időt vesz igénybe. Mindezt csak megemlítem, nem mint érvet, csak mint egyszerű korrekciót, nehogy a „kétórás Shakespeare" mítosza továbbterjedjen, hiszen amúgy is a Shakespeare-ről terjesztett mítoszok gátolják igazából, hogy valóban Shakespeare-t játsszunk.

Nehéz persze tanácsot adni, hogyan kell Shakespeare-t játszani, s nem is a kritikus feladata. De megismétlem: annyi bizonyos, hogy *nem* az Erzsébet-kori. minták nyomán és nem a lehetetlenné vált Erzsébet-kori normák szerint. Tempóval és tempósan - ennyi nyilvánvaló -, de ez a tempó, ha egységes hadarásban nyilatkozik meg, aligha ápolhatja Shakespeare-kultuszunkat. A tempó különben is csak következmény: az értelmezés következménye. A „realista" Shakespeare - ahol a csatákat „lejátsszák", ahol Rómeónak fel kell bontania a sírt, ahol minden színhely külön díszletet kap, bizonnyal tovább tart, mint egy „lelki színpadon", kopár függöny előtt, a puszta szöveg. De még ennek a „hosszú" Shakespeare-nek, a bedíszletezett, a valóságként eljátszott (és így egy kissé a költészetétől megfosztott) Shakespeare-nek is van létjogosultsága, ha meghatározott értelmezésből fakad - ha például a történelem értőjét, az emberi szenvedélyek valóságának nagy analitikusát próbálja Shakespeare-ből megeleveníteni. És van joga és jogosultsága a tempósabb Shakespeare-nek, a díszlet nélkülinek vagy a jelzettnek, a költőinek vagy az oratorikusnak, ha Shakespeare-ből a színpadi álmodót vagy gondolkodót igyekszik elénk állítani. S ebben még csak az sem eldönthető, mi most a „divatos", „korszerű". Zeffirelli *Rómeója* bizony túllépte a két órát, még a hármat is - s e sorok írója az eredeti, 1960-as előadás nyomán is úgy érezte, hogy a kiváló olasz rendező grandiózus tévedés áldozataként nyúlt a *Rómeóhoz.* Őszintén hitte, hogy *a Rómeó* Veronában ját-szik, és olasz lelkének minden tüzével vívóbajnokok mérkőzésévé oldotta a *nagy* tragédiát - de mindezt olyan tűzzelhévvel, a színpadi mesterség olyan ismeretében, a karmesterek csaknem hibátlan tempóérzékével, hogy az előadás feltárt valamit a sokféleképpen megfejthető tragédia szövetéből.

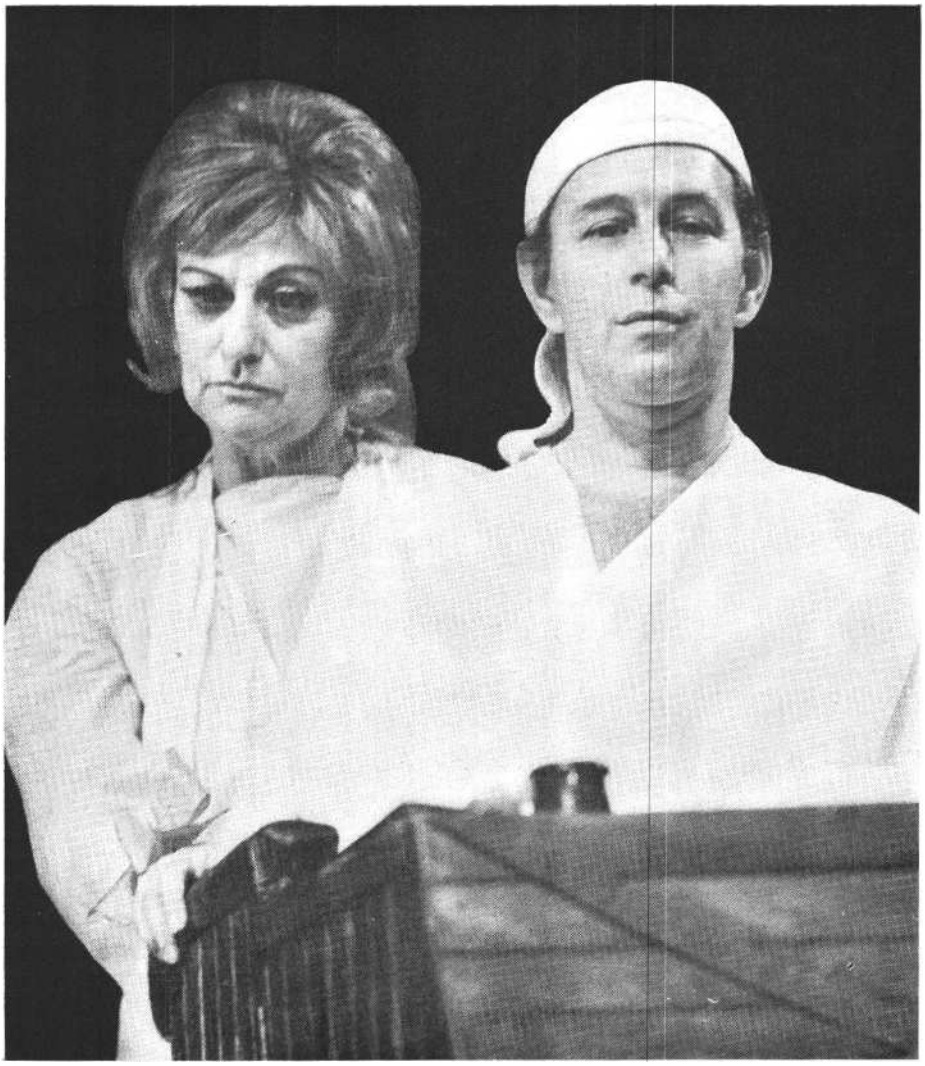
HERMANN ISTVÁN

Az Etna kráterében

Megjegyzések Peter Weiss színpadáról egy felújítás kapcsán

És mégse hagyj el karcsú Ész! ne
éljek esztelen.
Ne hagyj el meggyalázott,
édes Értelem.
Ne h a j el, hadd haljak merész és
tiszta, szép halált,
akár az Etna kráterébe hulló
mosolygó Empedoklész!

1940
Radnóti Miklós



Peter Weiss: Marat halála (Nemzeti **Színház). Apor** Noémi (Simone **Evrard)** és Kálmán György (Marat) (MTI - Keleti Éva felv.)

Nem csupán Empedoklész miatt, akiről Hölderlin és Peter Weiss Hölderlinje is drámát írt, kerültek a cikk élére e sorok. Inkább azt dokumentálják, hogy van valami lélekrokonság a között a Peter Weiss között, aki Marat és Sade dialógusát *A luzitán szörnyet* és a Hölderlin-tragédiát viszi színpadra és Radnóti Miklós között. Mindketten szemük előtt látták, mégpedig állandóan az „ázottarcú párizsi szegényeket". S most, hogy a Nemzeti Marton Endre rendezésében felújította *a Marat halálát,* ez is tanulság. Tanulság, mégpedig azért, mert a magyar líra mindig egy igen magas gondolati szinten állott, és kiderül, hogy modern drámát legalább olyan gondolati szintből lehet csak kinövészteni, mint amilyenből József Attila *vagy* Radnóti lírája fakadt. Kiderül, hogy a színpadon nem a szituációk kergetése, nem a szín-pad technicizmusa hat elsősorban, ha-nem a gondolat mélysége. Sokan csodálkoztak azon, hogy nálunk *a Marat halála* már az első bemutató alkalmával is sikert aratott, hogy *A luzitán szörny a* maga cirkuszi megjelenési formájában erőteljesebben juttatta érvényre a gondolatot, mint a színpadi hagyományosság, s most az új bemutató láttán és *a Hölderlin* olvasása után bizonnyal sokakat megdöbbent, hogy Peter Weiss, sőt nem is Peter Weiss, hanem Marat újra hat.

A kérdés így hangzik: lehetséges-e művészi áttétel nélkül filozófiát a színpadra hozni? Úgy vélem, nem. A művészi áttétel azonban Weiss színpadán nem kiabál. Nem mondja magáról, hogy ő áttétel - egyszerűen ott van. Nem a keret miatt, mert a keret csak eszköz. Nem a charentoni igazgató miatt. Nem is a *Hölderlin* egy-egy korhűséget idéző nyelvi fordulata miatt. A művészet egyszerűen abban van, ahogyan az emberek számára élethalál-problémává válik a gondolat. Ez nem valamiféle filozofálás, hanem létkérdés. Létkérdés, Marat és Sade számára is, s ha a színpadon sehol nem mondják is ki - s Marton Endre rendezésének talán éppen ez a legnagyobb értéke - úgy érezzük : Marat-t nem ölték meg, a bolondok nem mint bolondok verbuválódtak és kerültek össze az elmegyógyintézetben, hanem néhány Marat, néhány Lafayette és igen sok maratista áll a színpadon, akik ott az elmebajba gubódzva várják, hogy a napóleoni korszak véget érjen. És fűzzük ehhez hozzá: Peter Weiss elolvasta Adorno és Horkheimer közös munkáját, A *fel-*

Tempóprobléma? Ritmusprobléma? Önmagukban nem létező kérdések. *Színdaraboknak értelmezési problémáik vannak,* mint ahogy a szövegnek nemcsak „kivonata" marad meg a nézőben, de nem is egy-egy hasonlata, hanem az egész káprázata. Miként *a Troilus és Cressida* egykori kommentátora írta, hogy itt oly okos dolgokat hallott, melyek okosabbá tették.

Azt mondtam, egyetértek Szigethy Gábor végeredményével. A magyar előadások egyike-másika, Shakespeare-nél és tovább: hosszadalmas, unalmas. De nem azért, mert a rendező megérteni akarja a szöveget és a megértett szöveget eljátszatni, hanem olykor a szöveg felszínének álmegértését fizikai cselekvésekben, elnyújtottabb hangsúlyokban realizálja. A színpadi szöveg megértésének egyik eszköze a kotta, a hiányzó tempóutasításainak odaképzelése. Nem az a probléma, hogy a darabokat lassú ütemben játsszák, s hogy harminckettedek soha-sem szerepelnek. Inkább az, hogy vagy egész hangok, vagy harminckettedek, de ritkábban a tempónak, a ritmusnak az a rugalmas változtatása, egybehangolása, partitúraszerű kidolgozása, amely az önálló értelmezésből fakad.

világosodás dialektikafát. Ebből megtanulta, hogy Sade márki belső vívódásai mint-egy összefoglalását adják a felvilágosodás belső ellentmondásainak, hogy Sade az, aki mint felvilágosító gondolkodó átéli a forradalmat s ezért fel tudja vetni már magának a felvilágosodás gondolatának igazi belső ellentétességét is. Csakhogy Weiss író. És jobb író, mint Sade. Mert Weiss nagyon jól tudja: az emberek nem a gondolatok dialektikáját élik át, hanem az életét. S az ábrázolt emberek élete a bolondokházában folytatódik, s a bolondokházában tokozódik be az, ami túlmutat a puszta szkepszisen.

Van ennek a Weiss-Marton-színpadnak egy mozzanata, amelyet soha senki nem felejthet el. Nincsen benne semmi trükk, semmi különleges bravúr. Meg is felel a történelmi tényeknek. Csakhogy mindenki úgy érzi: az őrült, aki Marat-t játszotta, tényleg meghalt. Marat most másodszor halt meg és mégis folyton él. Mikor Kálmán ebben a szerepben előrebukik, annyira meggyőzően halott és annyira bizonyos, hogy mégis újra el fogja játszania szerepét, mert halhatatlan, hogy az egész színpad az előrebukó test vonzása alá kerül. A bolondok fölvonulnak, szavalókórusban mondják: forradalom. De a forradalom ott lejátszódott, ebben az előrebukásban.

S ez a Peter Weiss színpada. Ezért semmisül meg Sade. Tudniillik Sade hisz a testben. A testiségben. Peter Weiss pedig a gondolatban. Sade olyan gondolkodó, aki a fizikai életben hisz, Weiss a szellemiben. Sade francia, Weiss német. A franciák forradalmat csináltak, a németek filozófiát a forradalomból, a franciák új világot teremtettek, de csak a németek írtak a forradalomról jelentős drámát; Büchner és Weiss. S ez az ellent-mondás is figyelemreméltó.

Mikor Peter Weiss a darabot írta, még komoly tényező volt az APO. Ez a rövidítés annyit jelent, mint Ausserparlamentarische Opposition, vagyis parlamenten kívüli ellenzék. Akkor még áradtak a tömegek, baloldali fiatalok a határozott és megalkuvás nélküli oppozíció felé, és előkészítették az utolsó két év német fordulatát, melyet nem így képzeltek. Vagy csak részben így képzeltek. Akkor még élt Marat. Akkor még meg kellett cáfolni Sade-ot. Nálunk a *Marat halála* ugyanolyan aktuális, mint ősbemutatójakor volt, néhány évvel ezelőtt. Még mindig sokan nem hajlandók észrevenni valamiféle elvont praxis bűvöletében, hogy a gondolat és a praxis elválaszthatatlan egymástól és a gondolatnak is megvan a forradalma, mert Marxszal szólva ágyúra ágyúval lehet felelni, de a gondolat befészkeli magát az emberbe, és kitéphetetlenné válik. Ebben hisz Weiss, és ebben kell hinnie a magyar színháznak. De nem az ásatag gondolat, nem a lapos közhely, hanem az élére állított gondolat. Ez nem tűr semmi gyengédséget. Az ész nem arra való, hogy letompítsa az ellentéteket, hanem hogy kérlelhetetlenné tegye az értelmet. Ezért erős színpad Peter Weissé, kérlelhetetlen színpad, ahol a vitát nem az elvek elvont szépsége, hanem az emberi életek valósága dönti el. S ezért művészet.

Ne feledjük, hogy a felújítás nem sokkal *a Hölderlin* megjelenése után és az új Peter Weiss-dráma, *a Marlowe* megírása közben történt. *A* Hölderlin-dráma már valami egészen más, mint *a Marat halála.* Nem Weiss változott meg, ha-nem a történelem és benne Weiss is. Sade látszólag győzedelmeskedett. A *Marat* halálában tudniillik Sade azt hiszi, hogy Marat egyedül marad. Ott nincs igaza. Mikor Marat Hölderlin alakjában támad fel, már egyedül marad. Nem azért, mert ilyen pszichikai típus, akinek egyedül kell maradnia. *A Marat halálával* kapcsolatban még el lehetett mondani, hogy felvonul benne a négy hippokratészi típus, pszichikai alkat. Marat kolerikus. Hölderlin már nem az. Hölderlin sokkal inkább szangvinikus. Mégis egyedül marad. Hegel, Schelling és az ifjúkori barátok közül mindenki „integrálódik". Integrálódik az establishmentbe, vagyis a fennállóba. Vagy úgy, hogy az istent keresi, vagy úgy, hogy minden fennálló ésszerűségét bizonyítja, vagy úgy, hogy elfecsérli magát egy teljesen áttekinthetetlen praxisba - mind-egy. A lényeg az, hogy beilleszkedik. Ezt nem akarja Hölderlin és Weiss. Azok a harcostársak, akikkel Weiss elindult, így vagy úgy integrálódtak. A forradalom csak egy-egy részgondolattá degradálódott náluk, és most *vagy* szocdem pártgyűléseken vesznek részt, vagy ideológiát teremtenek a valósággal való megbékélésből. Aki pedig nem békül meg a valósággal, az bezárkózik. Toronyba? De nem elefántcsonttoronyba. Az őrület tornyába? Paradox dolog ez: az őrület vártáján. De ha a mai valóság annyit groteszket, sőt, abszurdat hoz létre, hátha van a forradalomnak is abszurd formája vagy az abszurd formának lehet forradalmi tartalma. Utolsó reménysugár talán ez egy korban és egy világnézeten belül, egy önbezárkózás, mely egyúttal a kinyílás lehetőségét állandóan tartalmazza. Nem tokba bújás, hanem éppen az ellenkezője. Még akkor is, ha formálisan ahhoz hasonlít.

Weiss dramaturgiája azonban nem hagy semmi kétséget. Marat és Hölderlin helyzete sok szempontból különbözik. Sőt, még inkább különbözik tőlük Hölderlin Empedoklész-figurája. De a különbségek azon a közös alapon jönnek létre, hogy egyikük sem tud a nagy biznissz világában élni. Az a vonzás, ami Marat-ból árad, nem a nemesek elleni felháborodásból táplálkozik, hanem a nagy biznissz elleni felháborodásból. És Peter Weiss, Hölderlin és Empedoklész egyaránt átélik az üzletelés különböző formáit. S itt mindegy, hogy valóságos termékeket adnak-e el vagy „csupán" a meggyőződésüket, a szellemet árulják az emberek. Abban a pillanatban, ahogyan az áru uralkodik az emberek felett, a szellemi termékek árusítása talán még jobban kifejezi a folyamat lényegét, mint bármely más terméké. S ebből a szempontból egyedülálló Peter Weiss dramaturgiája. Ezért válik a Marat és a Hölderlin költőjévé, mert - nincs alku.

A nincs alku az egyetlen lehetséges magatartás a modern időben. Nem egyszerű leképzése ez a Marcuse-féle programnak, a grosse Weigerungnak, a nagy visszautasításnak. A nincs alku ebben az esetben annyit jelent, hogy az áruvilággal, a nagy üzletek világával nem lehet megalkudni, mégpedig szellemileg nem lehet megalkudni. Ezért kerülnek a weissi színpad középpontjába filozófusok. Mert mindenki megalkudhat. Megalkudhat esetleg a politikus, megalkudhat a gazdasági vezető stb., de a filozófus soha. Mert létezik kompromisszum, taktikából és kényszerből. De az a szellem, amely kompromisszumot köt, többé nem lehet szellem, mert a szellemet mint szellemet nem lehet kompromisszumra kényszeríteni. A mögötte álló embert lehet. De a gondolatait semmiképpen, és ha a gondolatok átformálódnak, akkor már nem érnek sokat.

Elítéli-e ezzel Peter Weiss az egész klasszikus német filozófiát? Igenis elítéli. Schellinggel és Hegellel együtt. A filozófiatörténet, a tudomány története egyetlen pillanatra sem adhat igazat Weissnek, hiszen a klasszikus német filozófia minden megalkuvás és ellentmondás ellenére is újra és újra felragyogtatta mindazt, ami a forradalomban érték. Ugyanígy

elítéli Weiss Hölderlinje Schillert és Goethét. S az irodalomtörténet sem adhat neki igazat, mert Goethe nélkül nincs igazi nagy európai kultúra éppen úgy, mint Schelling és Hegel nélkül. De éppen az a lényeg, hogy Weiss nem törődik az irodalomtörténettel és a tudománytörténettel. A nem-igazság mögött neki van igaza. Az irodalomtörténet és a tudománytörténet abban az esetben, ha a valósággal való megbékülést a mai idők számára példának állítja - hamisít. Nem történelmileg, hanem napjainkat illetően. És Weiss ezt a hamisítást leplezi le. Azt a nevelést, amely Marat-ból szörnyeteget és az udvari tanácsosokból kultúrembert farag, nem a múlt, hanem a jelen számára. Mert minden történelem azt akarja, hogy a mai nap számára érvényes tanulságot nyújtson. De éppen Hegel tudta, hogy minden történelmi periódus --individuális. És azt is, hogy egy történelmi periódusban semmiféleképpen nem egyféle cselekvés lehetséges.

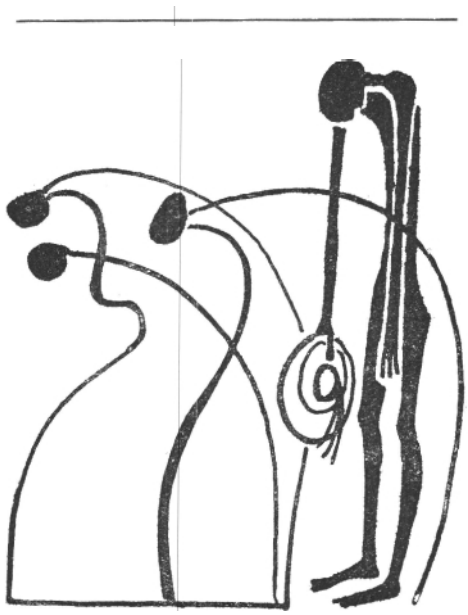
A Hölderlin c. dráma még Marxot is föllépteti. Valószínűleg szállóigévé fog válni a drámabeli Marx megfogalmazása, mely szerint két lehetőség van. Az egyik a konkrét történelmi helyzet elemzése, a másik a legmélyebb személyes tapasztalat vizionált megfogalmazása. Az egyik Marx útja, a másik Hölderliné. Az, ami Maratban egységes volt, a helyzet elemzése és vizionált megfogalmazása, itt két lehetséges úttá esett szét. De ez a két út egységbe kerül és kerülhet, és egységüket a forradalmiság biztosítja. Mert akár elemzünk, akár vizionálisan jövőt fogalmazunk, mindkettőnek a forradalom a talaja. A mostani Marat azért lepett meg, mert régebben az ember hajlamos volt arra gondolni: a reális elemzés Sade márki feladata s a víziók Marat-é. Most viszont sokkal inkább azt éreztem, hogy a reális elemzés helyett Sade egyszerűen a negatív filozófiát fejezi ki. Egyszerűen a nincs mit tennit. Küzd magában, ezért kelti életre Marat-t, de Marat maga is a nagy elemzők közé tartozik, és alakja egy tömbből formáltabb, mint a későbbi Hölderliné. De éppen ebben fejeződik ki Peter Weiss nemzedékének tragédiája.

Ezt a tragédiát akarja dokumentálni minden Weiss-dráma. A forradalom gondolata, a forradalom érzülete egyszer megérett már, s azután ismét kettévált: gondolatra és érzületre. S e kettéválásban nem sikerült elkerülni sem a gondolat sem az érzelem integrációját. A két út tehát lehetséges ugyan, de gyakorlatilag mégis csupán az elkeseredettség, a forradalom elvont várása marad meg e nemzedék azon tagjainak, akik hűek maradtak a forradalom gondolatához, akiket nem tántorított el az, hogy a forradalom úgynevezett tisztasága veszendőbe ment. S itt van a nehézség, mert ennek drámai formát csak az áldokumentumdráma tud adni. Az áldokumentumdráma tudniillik nagyon távolesik attól, amit nálunk legtöbbször dokumentumdrámaként képzelnek el. A dokumentáló elemek sokkal inkább ironikusan használódnak Weissnél, mintsem a valódi dokumentum értelmében. Marat-nak legfeljebb külső vonásokban és egy-egy kijelentésben van köze az eredeti Marat-hoz és Hölderlinnek az eredeti Hölderlinhez. Az sem igaz, hogy Hölderlin csupán tettette az őrültséget, és az sem, hogy 1808-ban el lehetett játszani akár Charentonban is az ilyesfajta darabot. Mindezek értelmes költői fikciók, de semmi közük a dokumentumhoz. A gondolatok összecsapása sem dokumentum-összecsapás-rendszer, még akkor sem, ha őrzi az eredeti gondolatok nyomát. Az áldokumentum értelme az, hogy egy olyan közönséget, mely hozzászokott a kemény tényekhez a valóságban, látszólag kemény tényekkel szembesítem, valójában azonban a még keményebb művészettel és a még annál is keményebb gondolatokkal.

S ezért az Etna krátere elé kerül minden Peter Weiss-i hős. Mint ahogy adott esetben Radnóti sem látott más kiutat, Weiss sem. Radnótinál ez lírai hangulat volt, Weissnél drámai. Weissnél az Etna és Empedoklész sokak szerint Che Guevara allegorikus képe. Szerintem itt sem dokumentumértékű Weiss drámája. Nem Che Guevaráról van szó, hanem arról, hogy a modern világ manipulációja át- meg áthálózta a szellemet is. De marad valami hihetetlenül erős elem, a föld mélye dübörög, és éppen a nagy lávaömlésre kell fölkészülni. Mert krízispontok adódnak mindenütt. Nemcsak a törvény szövedéke, hanem a manipulációéi is fölfeslenek valahol. Vulkanikus az egész glóbusz, és ha nem várjuk a nagy kitöréseket, akkor magunk is lávával temetődünk be. S a nagy kitörések nélkül, a nagy kitörések várása nélkül nincs dráma. Hogy az emberek miképpen várják a modern világ krízispontjait - ez nem közömbös. De éppen Peter Weissből tanulják meg azok, akik csupán a nemet mondást ismerik elméletileg, hogy nem elég nemet mondani, hanem elemezni kell - *vagy* vizionálni. De mindenképpen várni a krízist, és nem passzívan, hanem felkészülni rá.

Így válik a Marat költője a nagy forrongás költőjévé. A forradalom visszatérte, a forradalmi megújulás a gondolatokban, az érzelmekben már-már lehetségessé válik, de csak akkor, ha olyan közéletet teremtünk, amely lehetőséget ad arra, hogy a föld ne kialudt tűzhányók láncsorából álljon csupán. S ehhez pedig ismét és ismét olyan színpad kell, ahol a gondolat nem játék, hanem kegyetlenül és húsbavágóan - mementó. Nem a pusztulásé, hanem a forradalomé. S ha az emberiség egy pillanatra is elfeledkezik a forradalomról, akkor mindennek vége. Vége tudniillik, a békének. Mert a reális alternatíva nem így hangzik: háború vagy béke, hanem így: háború vagy forradalom. Mert a béke Janus-arcú. Van béke, mely a háborút készíti elő. És van béke, mely a forradalom eredménye, előszele és megjelenési formája. S minden másféle béke a forradalmárt az őrültek háza felé űzi.

A mi színpadunk s ami dramaturgiánk remélhetőleg adósává válik Peter Weissnek. Meg kell tanulnunk tőle egyfelől azt, hogy az igazi mély dokumentum-játék csak formájában lehet az. S meg kell tanulnunk tőle, hogy a drámában nemcsak cselekmény van, hanem gondolatok irányította cselekmény és egy más gondolatot kifejező cselekmény. Hogy tehát filozófia nélkül nincs dráma. S azt is, hogy napjaink igazi dramaturgiája minden látszat ellenére is érzékeli: a föld mélye forrong.



MOLNÁR GÁL PÉTER

BITEF?

Hatodszorra rendezték meg szeptember 15. és október 7. között Belgrádban a BITEF-et, amelyet ez évben az új rendezői irányzatok programja szervezett egybe.

Milyen volt idén a BITEF ?

Kevésbé érdekes, mint az 5. BITEF.

Oka?

Feltehetőleg az elmúlt esztendő jugoszláv belpolitikai változásai eredményezték, hogy sajtóban is, a közélet más fórumain is több kifogás támadt a BITEF-en bemutatott botrányos, meztelenkedő, politikailag provokáló vagy szabados előadások miatt. Ezért azután a 6. BITEF érezhetően megszelídült. Ha ugyanis bármilyen indokolt szempontból korlátozni kell egy találkozót, akkor szükségszerűen elszürkül a mezőny.

Lássuk az egyes előadásokat.

Lorca, más gravitációs térben

Fából készült ötszögletű, rézsútosan fektetett idom dől a nézőtérre, kifolyik az első sorokra. Roppant fakeret ez, a meztelen ipariságában leplezetlenül hagyott színpadi térben. Bakokra állították, oldalán facsigák vezetik a kötelek, zsinórok, acélszálak sokaságát: ezek tartják a középre feszített ponyvát. A ponyva maga a színpadi tér, egyszerre a játék tere és díszlete, a szereplők társa és közege, a spanyolországi Barcelonából jött Compania Nuria Espert társulatának Yerma-előadásán.

A színészek minden mozdulatára hevesen válaszol a rugalmasra feszített ponyva. Benne a játék olyan képzetet kelt, mintha a szereplők a levegőben lépdelnének, hiszen minden lépésük ezen a rugalmasnak mutatkozó, de légneműen puha közegben történik, miközben a nézők tudják, hogy a színészek lába alatt levegő van csupán ... legfeljebb azonban a drótokat hol elernyesztő, hol pedig megfeszítő munkaruhás segédszemélyzet kúszik be a ponyvaszerkezet alá hasmánt.

A ponyva egyszersmind cirkuszi képzeteket is ébreszt. Mintha egy hatalmas manézsbeli gumiasztalon folyna le a mutatvány: Yerma társadalmi és lélek-tani artistamutatványa, halálugrása, egyedülállóan merész száma.

Az a lehetőség - hogy cirkuszi mutatványnak is értelmezhetjük a lorcai művet - halvány iróniát kölcsönöz az előadás-nak. Hogy mennyire nem áll távol a rendező Victor Garcia szándékától a cirkusziság, arra a második részben kapunk bizonyítékot, amikor a ponyva egyetlen drótkötél segítségével közepén a levegőbe emelkedik, sátorszerűvé képződik ki a színpadi játéktér, ahol a sátor csúcsos teteje alatt - az előadás folyamán egyetlenegyszer lépve igazi, valóságos és szilárd talajra - bujkálnak a szereplők: kitörési vágyuk, lehetőségeik vagy képességeik szerint dugják át fejüket, egész törzsüket, vagy csak karjukat a sátort szegélyező dróthálórendszer börtönrácsán. Igy közelítenek a szereplők a néző-téri nézők felé, kiszabadulni igyekezvén társadalmi-cirkuszi bezártságukból, körülfogottságukból.

Az argentin születésű, színészként Madridban jelentkező és Párizsban rendezőként némi botrányos hírnévre szert tett Victor Garcia i965-ben Jarry *Übü* királyának megrendezésével pattant a közfigyelembe, és a legtöbb zajt Arrabal darabjainak kegyetlenül látomásos, barokkosan zsúfolt színreviteleivel érte el. Amikor 1971-ben Angliában vendégeskedvén, megrendezi Arrabal *A z építész és az asszír császár* című darabját, Gilles Sandier „Artaud utoljára született fiának" nevezi. Nyilvánvalóan a színpadi látomás kegyetlensége és kínzó barokkossága okán. Bertrand Poirot-Delpech a Le Monde-ban nem minden rosszmájúság nélkül írt így Arrabal *Autótemetőjé*nek híressé lett előadásáról: „Victor Garcia, akár mert minden nyelvet meg-vet, akár mert a miénket rosszul érti, csak a látható iránt érdeklődik."

Meglehet, hogy az általam csak leírásokból ismert Arrabal-rendezésekre igaz és érvényes, hogy a rendező a morbid képzelet spanyol örökségének folytató-ja: Valdes Lealtól Bunuelig, ahol egyet-len rögeszmében egyesülnek Krisztus kínjai és az inkvizíció kínvallatásai, de Lorca-előadása inkább szelídnek és lágynak mutatkozott, jóllehet nem tagadható meg tőle a képek gyötrelmes merészsége, néhány halálközeli látomás, némiképp Goya kínzó retteneteit felidézőn, vagy Boschnak a kozmikus űrben szenvedő gyötrött embercsoportjaira emlékeztetően. Nem hisszük azonban, hogy mindez valóban annyira távol esne García Lorca halálos költészetétől, amennyire az édeskésen spanyolkodó rendezők előadásai azt hinni szeretik.

Ha pedig Garciának a látvány, a mozgás és az erőteljes kép iránti vonzalmát figyeljük, akkor ezeket a vonásait nem hiányolhatjuk Yerma-előadásából sem, amely inkább német ihletettségűnek tekinthető, semmint spanyolnak. Legalábbis nem spanyol abban az értelemben, ahogyan azt mi Magyarországon megszoktuk a színházi előadásoktól, kivéve talán a *Bernarda háza* legelső hazai megrendezését.

Victor Garcia képteremtő ereje

Garcia a *Yermában* is erőteljesen figyel a képre és a mozgás sugallatos erejére, itt is igyekszik erőteljesen komponálni - néhol kissé agyonkomponálni - és részletekbe hatolóan kidolgozni színészeivel a mozdulatok tört részének fázisait is. Az előadás csúcsa - legalábbis legszebb jelenete - éppen az, amikor a hat asszony a szöveg zenéjére mozog apró kis lépésekkel, vagy csupán egy kéznek odébbcsúsztatásával a testek valóságos balettjét teremti meg, hol ellankadva a sóvárgás elernyedt és egyszerre megfeszült testhelyzeteiben, hol új erőre gyúltan, ujjongva és szertelenül repkedve a nehézségi erőt meghazudtoló légies közegben, miközben hatalmas castagnettek csattogtatásával kísérik önmaguk erotikus mozdulatait.

Az előadás kezdetén a szöveg sugallta idilli képnél némiképp vadabbat kapunk: Yerma Juanon fekszik szerelmi jelenetükben. Erőt, sőt túlerőt mutat a kép. A férfi valósággal belesüpped a puha talajba, elmerül a testsúlya alatt a ponyva felületén keletkezett gödörben. Voltaképpen olyan mélyre süpped, hogy alig látszik ki: mintha Yerma alatt nem is feküdne szerelmi társ, az anyafölddel lépne szexuális kapcsolatba. (Yerma határozottságának és erejének ez az exponálása nem Garcia túlzása, a szerzői utasítás így szól: Átöleli és megcsókolja férjét; ő *a kezdeményező.)*

A ponyvalepedő kietlen kráter, szél-ben hullámzó fűtenger, dimbes-dombos vidék, vagy (lesüllyedve a színpad deszkáiig) kiszáradt folyómeder, (fel-emelkedve) hegyes vidék. És amikor az előadás utolsó perceiben egy meztelen alakokkal benépesített Hieronymus Bosch-látomást varázsol elénk a rendezés, és ennek során a nemi vágytól gyötrődő alakok a levegőben úsznak,

megbéklyózottan igyekeznek szabadulni bilincseiktől (a hatalmas lepedőre szerelt szíjnyi fogantyúkba akasztott kezek és lábak teszik ezt lehetővé), mintha az Űrben kerengenének e kárhozottak, Dante Francesca-epizódját idézve föl.

Victor Garcia erre a furcsa talajra, erre a nehézkedést megváltoztató közegre komponálta helyenként álomszerű hatást elérő előadását. Ilyen például az, amikor Yerma (akit a színház tulajdonos-nője, Nuria Espert játszik) leheveredik egy kitüremkedő domb tövébe, és anélkül, hogy egyetlen izmának moccanását is észrevennénk, lecsúszik a mélybe, olyan lassan, mintha aláforgatott filmet látnánk, vagy egy japán előadásban lassítaná le a színész mesterien mozdulatait. Alighogy szétomló tagokkal leér a ponyva völgyébe, lábaival felfelé menten fel is csúszik teste az emelkedőn, meghazudtolva a nehézkedés törvényét, és egy erotikusan zuhanásos álom lebegésének hatását keltve. Ez nem technikai trükk, sem cirkuszi mutatvány -- habár megfelel annak is -, hanem egyetlen alkalomra kimódolt Victor Garcia és Fabian Puigserver megszerkesztette játéktér, ami különleges mozgásokat tesz lehetővé, és lágy lebegésekhez segíti hozzá a színészeket. A rugalmas játéktér az anyag váratlan reagálásait is beépíti a színházi előadásba: a színész, a költői szó, a zeneiség és a fények játékai mellé.

Tagadhatatlan, hogy minden ilyen erős képekkel dolgozó színházi előadásban az a veszély rejlik, hogy amikor át-menet van két erőteljes látvány között, akkor a néző kissé unatkozik, ha mégoly jók is a színészek. A barcelonai *Yermá*ban a párjelenetek kissé hosszadalmasnak érződnek, és alig várjuk egy újabb mutatvány elérkezését. Ezek a látványos mutatványok azonban többnyire nem önmagukért valók, hanem a dráma kiteljesítései, kisülési pontjai. Miközben nézzük az előadást, és miután láttuk, mindannyiunkat lefegyverez az artistai mutatvány különlegessége, de ezek az előadás legritkább pillanataiban rekednek meg csupán a merő mutatványnál; többnyire felszívódnak a cselekményben, és elbújnak a szereplők mozgásában, mintha a legtermészetesebb dolog volna színészektől elvárni, hogy egy bonyolult lélekábrázolás és költői állapotot igénylő tragédiában talpuk alatt lengő, mozgó lepedőben járjanak, nemcsak moccanásaikra ügyelve, hanem még lélegzetvételük intenzitására is, hiszen a legkisebb izomrángás is befolyásolhatja egyensúlyukat.

A szakadék fölött való magától értetődő közlekedés és létezés jelképes mélységgel ruházza föl az előadást. Egyszersmind perlekedik is a ponyvarendszer másik, vele ellentétes értelmével. A levegővel teli talaj ugyanis nemcsak a veszedelmes mélységet, a fellegjárást rejti magában, hanem baráti puhasággal fonja körül a szereplőket, óvó anyaölként nyújtva menedéket és fölfogva esésük közben testüket. Talán még :soha ilyen erősen nem élt a természet a szereplők-kel együtt egyazon színpadon, mint éppen ebben az ipari látványú (jóllehet: háziipari, kézművesi, vetélőszékre is emlékeztető) díszletben. Egyszerre fenyegetően sorsszerű és barátian jóságos a díszlet adta természet. Kegyetlen és vigyázó, sivatagian reménytelen és termékenységgel benépesíthető. Ezt a természeti őserőt színpadon nem képes felidézni megannyi művirág és fátyolra varrott lomb, furnérból kifűrészelt fatörzs, műmohából kirakott gyepszőnyeg, pamutfűszálak sem. Itt a valóságos anyag ereje és belső tartalma, az anyagból kiszabadított filozófia működik a színpadon.

A festett vagy színházias természetutánzás azért sem vezetne kellő eredményre itt, mert elnémítaná a darabnak legbelül meghúzódó baljósságát, valóságos tragikumát. Az a bizonyos forgóra épített sziklarendszer a Madách Színház előadásában - amely olyan színházi anyagszerűtlenséggel terhelte meg a díszítőmunkásokat, hiszen majd egész napig tartott felépítése, majd lebontása - minden szikkadt sziklaszerűségével együtt is vidám volt, jókedvű díszlet, majdhogynem vígjátéki.

Garcia és Puigserver díszlete a felszabadultság pillanataiban is baljós, és a csecsemőre gyengéden rácsodálkozó jelenetben is szomorú. Igaz, hogy ezzel ellentétben vidámság, de legalábbis irónia árad szét a tragikus pillanatokban. A természet, a nemiség és a halál, a születés és az elmúlás, a teremtés és a vágyakozás, az örök és a mostani furcsa delejes viszonya, ami minden Lorca-drámát olyan vonzóvá és annyira megoldhatatlanul nehézzé tesz a színháziak számára: Garcia színpadán teljes, működő egységében jelenik meg.

A ruhák kortalanok. De nem a dekoratív kortalanság újmódi színpadi divatja szerint készültek. Furcsa leplekből felrakott, gazdag redőzésű holmik. Semmiképpen nem spanyol népviseletet utánoznak. S ha egyáltalán gondolunk népviseletre; a szinte egyforma női ruhák inkább valamiféle afrikai nép asszonyainak öltözetére emlékeztetnek. Csak Yerma ruhájának alapszíne fekete, a többié fehér, más és más árnyalatú freccsentett színeket keverhettek lepleikre. Piszkosfehérek. Néha az az érzésünk: gazdaghímzésű, csodálatos jelmezköltemények-et láttunk, máskor meg: csupán a világítás változása csal meg így: vérrel beszennyezett, rettenetes lepleknek hatnak, sárral-vérrel-munkapiszokkal bemocskolt paraszti öltözeteknek. Ha szabásuk - pontosabban: viselésük, feltekerésük módja - afrikai nőket idéz elénk, a fejre széles főkötő-ként fölcsavart csuklyarész a középkori hennineket idézi, Garcia azonban megelégszik távoli utalással, hogy emlékezetünkbe idézze a középkor szigorúságát és továbbélését a mai spanyol társadalomban. Ennyi elég is ahhoz, hogy a játék bizonyos pillanataiban a természet és a derűs-ártatlan falusi világ azonosuljon egymással, ugyanakkor a társadalom bezártságát is jelentse. A pásztori tragédiához szervül ez alkalommal az erotikus légkör reszkető izgalma is. Természetesen nem akkor, amikor a főszereplőszínháztulajdonosnő szétnyitja keblénél ruháját és fájdalmas módon megmutatja meztelen melleit, és nem is akkor, amikor túlvilági látomásként mezítelen szerelmesek kínozzák egymást gyötrelmes nászukban: ezek a halál és a pusztulás képei, itt válik talán egyedül spanyollá a rendezés: felmutatva a szerelemben a halál közelségét, a kárhozattól való irtózást, és a megtisztulás ígéretét hordozó szenvedő elégést. Akkor erotikus igazán az előadás, amikor a túlságosan is felöltözött asszonyok és leányok a földön hemperegnek, egy-egy lábnyitásuk, kezük oldalra csusszanása, hevesebb lélegzés vagy egy görcsösen átkarolt fej a forró nyári 'nap szerelemérlelő fullasztását idézik fél. Amikor Yerma V-alakban tartja fel lábait az égre, és kinyújtott combjaival imádkozik termékenységért, akkor inkább a mai színházi avantgarde modorossága zavarja meg az elő-adást.

Az előadás legvégén a Victort játszó Daniel Dicenta Yerma kezei alatt megfullad. Lábai lassan kinyúlnak, pipáló tartásban megmerevednek a lábfejek, és karja ívben olvad le szeretője hajáról. A gyilkos nő fölébe hajol. Az előadás nyitó képére rárímelően alatta terül el a halott férfi, testükre ráhúzódik a ponyva óriási ránca, feledésként, mint a humusz,

mintha azt mondaná Garciának ez a záróképe: a társadalom és a természet elfelejtve dolgozza föl magában ezeket a tragédiákat.

Álljon meg a menet!

Álljon meg a menet: bajsza van a menyasszonynak. Tudniillik Bernarda Albának, a Lorca-dráma portugál előadásában, a Teatro Esperimantal do Porto elképzelése szerint. Jose Adriano, ez a civilben fakitermelő munkásra emlékeztető, szögletes állkapcsú, erőteljes és teljesen normálisnak látszó, negyvenes éveinek közepén járó férfi játssza Bernarda Albát, Angel Facio rendező nyilatkozata szerint azért, mert a zsarnokság nem nőnemű, és nem férfi, hanem eunuch. Ehhez képest azonban a szomszéd-asszonyt is férfi játssza, akinek végképp nem eunuchnak, hanem nőnek kellene lennie. Különösebb kifogásom nincsen a megférfiasított Bernarda ellen, mint-hogy nincs értelme, mert egy nő mindig férfiasabb tud lenni ebben a szerepben, mint egy férfi női ruhában.

Nincs értelme a szerep neme megváltoztatásának, mert ha a dráma a női bezártságról szól, akkor nem helyes és nem célravezető, ha egy férfit zárunk be a leányokkal együtt, még akkor sem, ha ez a férfi elkendőzi férfiasságát. Sőt, akkor még kevésbé helyes, mert sikamlós szerájtörténet illúziója kezd lenni a dolognak, és minduntalan valami pikáns, de legalábbis mulattató fordulatra várunk, legalább arra, hogy Jose Adriano hatalmas tűzött fekete paplanszerű merev ruhájának karnyílásából - ahonnan időn-ként meztelen és szőrös karjai bukkannak elő - egyszer csak előhúzzon két hatalmas pisztolyt és valami gengszter-megoldással véget vessen az átöltözéses-dinek. Nincs értelme Bernarda férfiasításának egyáltalán, ha Bernardát oly rossz színész játssza, mint José Adriano, aki férfinak is, nőnek is egyformán rossz.

Három dolog nem tetszett az előadásban:

A rossz színészek,
az ízléstelenség,
és a dilettáns merészség.

A rossz színészekről nem érdemes beszélni. Rosszak, mert rosszak. Ez boncolhatatlan. Félreértés ne legyen: nem avantgarde módra rosszak. Nem amatőr színészek ezek, hanem derék, becsületes, tetemes színpadi rutinnal rendelkező tehetségtelen színészek. Olyanok, akikből a világ minden táján - nálunk is - tucatjával tenyészik, de nem hívják őket avantgarde színházat alapítani, és végképp nem utaztatják őket kül-földi színházi fesztiválra, hanem jó mélyen eldugják őket.

Persze nem is a színészek okán került ide a portói társulat Belgrádba, a díszletet hívták meg tulajdonképpen, és ez első látásra nagyon is tetszetősnek ígérkezik. Képzeljenek el egy három oldalról körülült teret, ahol a földet habszivacs bálákkal képezték ki. Egy-egy köteg habszivacsot kötelekkel kötöztek össze, hogy dús raktárt, terménynagykereskedést, cukorüzletet vagy gyapotraktárat képzettársítsunk, másrészt valami anyai, női képzettársítás is belevegyüljön ebbe, a gömbölyű idomok, a lekerekedő szivacs-befejezések és a tér puhasága, süppedő lágysága valami anyaszimbólumot sugall.

A teret egészen a mennyezetig kötélpókháló fonja körül, néhol egy-egy nagyobb likkal. Ezen át másznak ki a szereplők a színpadról, és kúsznak be jelenésükre. (Ameddig jelenésükre várnak, a nézők lábai előtt húzódnak meg a színészek a sötétben.) Középen, szivacsból, párnás meredély vezet fel egy örökmécsesekkel körülvett beugróhoz, ahol *Szűz* Máriaként, merev katolikus bálványként helyezkedik el a mezítlábas férfi-Bernarda.

Bokáig merülnek a lépések ebben a párnatalajban. Nem látszik tehát a szereplők lábfeje, ami egyrészt megcsonkítja őket, és fokozza torz megjelenésüket, másrészt a termetes Bernarda mellett csökkenti testmagasságukat. Más előnye nincs is a szivacs használatának. Csak „érdekes". Ebben a bizarr környezetben - amitől nem tagadhatunk el némi erős atmoszférát - rendkívül konvencionálisan kezdődik az előadás, amíg a második szolgáló a szín sarkát tartó faoszlop rúdlépcsőin fel nem kúszik hajósinas módjára a fagerenda legtetejére, közvetlenül a fényszórók alá, és el nem helyezkedik egy parányi deszka-kakasülőn, hogy az előadást leselkedő őrhelyzetben ott gubbassza végig.

A helyszín elvont. Sokkal inkább jelképes tér, mint valóságos. Természetesen: a színház szempontjából reális tér, amit a színészeknek meg kell tölteniök (ez kevésbé sikerül, mert szándéktalanul rosszul komponált az előadás), és le kell küzdeni mozgással nehézségeit. Az elvontan jelképes drámai térhez azonban a külső hangokat hangszóróból közvetítik. Az előadást nyitó harangkongatás még helyénvaló, bár a sikáló cseléd a maga szórakoztatására visszazümmögi a harangszót, és minden kondulást megismétel: ez naturalizmusnak érződik, és egy szándékuktól különböző színház hatáseleme. Amikor azonban egy kutya ugat hanglemezről, vagy egy fegyelmezett férfikórus éneke hallatszik be magnetofonszalagról, akkor tökéletesen értelmetlenné válik a díszlet, hiszen nincsen kint és bent, nincsen reális körülzártság, csak jelképes, és egy jelképes börtönbe groteszkül szűrődik be hangban a világ, a nemiség, a szabadság sóvárgott üzenete. A pókhálószerű rácskötélzetből egyébként van kiút: hiszen a szereplők ki- és bemásznak a kötélréseken. Ennek a játékötletnek a hatása meglehetősen különös. Egy cirkuszi porond állatszámaihoz hasonlít így az előadás, ahol a ketrecben furcsa idomított és torz állatok jelennek meg, a religiózus idomár parancsának engedelmeskedve: Bernarda időnként le is jön ikonografikus őrhelyéről és ezüstnyelű sétabotjával megveri állatként egyik *vagy* másik lányát. Ahogy a semmiből teremnek elő a színésznők a hirtelen megvilágosodó játéktéren, vagy csak körvonaltalan fekete árnyakból bontakoznak ki a leányalakok: ennek a látványnak tagadhatatlanul van valamelyes érdekessége. A kötélrácsbörtön, előtte a várakozó Alba lányok arccal a földre görnyedve, a nézők lábai előtt, bár azt jelentik, hogy a nézőkkel együtt ugyanannak a börtönnek a foglyai, mint a Bernarda-ház lakói, mégis kevesebbet jelent egy tökéletesen elszigetelt színpadi világnál. Nem a nézőt kell bekeríteni, hanem a színpadon kell tökéletes elszigeteltséget előállítani, és a néző majd beleképzeli magát annak fullasztó légkörébe. Az a fajta jelképekben való túlmagyarázkodás, amit Angel Facio enged meg magának, lefegyverzi a nézők képzeletének aktivitását, intellektuális képrejtvényekkel szolgál, de nem ad élményt, nem engedi magát átélni. Cirkuszi számok sorjáznak. Egyikük-másikuk meghökkentő. Elmarad azonban a művészi folyamatosság. Nem vállalkoznak a világ értelmezésére. És végképp nem vállalkoznak Lorca eljátszására.

A számok közül fontos az eredeti első felvonás siratóasszonyainak beállítása. A háttérben, csigákra szerelt köteleken, bokájuknál összekötözötten, fejükkel lefelé felhúznak két-két lepkebábot, siratóasszonynak öltözött férfiakat, akik beszélnek, részt vesznek a párbeszédekben, siratóénekeket adnak elő, miközben

percekig lógnak fejjel lefelé. Ez a szadisztiko-mazochisztikus jelenet inkább bizarrságával ragad meg, semmint értelmességével. A darab végén Adela öngyilkosságát is látjuk. A „falakon" kívül őt is felhúzzák egy kötélen, de csalódottan vesszük tudomásul, hogy Facio nem találta ki annak technikai lehetőségét, miként lehet a nyakánál fogva tenni ezt: a lány így összekötözött csuklóján függ a kötélen s ez mindenképpen enyhébb látvány a legelején fejjel lecsüngő siratóasszonyok képénél, pedig a drámának azon a helyén még nem volt szükség a borzadályos ábrázolásra.

A lányok piciny állatokként bújnak össze és hemperegnek a szivacstalajon. A drámát korlátozott képességeik okán nemigen tudják eljátszani, de időnként egy-egy narcisztikus betét, egy-egy önkielégítő mutatvány *színesíti* Lorca drámájának előadását, mindig azokon a helyeken, ahol a rendező úgy érezte: ellankad a néző figyelme, mert a dráma nem tud kellő érdekességgel szolgálni. Ezekhez a női önfertőző-jelenetekhez pikáns részletként társul, hogy a szét-tárt lábak, a felcsúszott szoknyák között és alatt csipkés bugyogókat viselnek a lányok, felső combközépig érő fekete harisnyával.

Két leány beteríti magát azzal a hatalmas, egész színteret ellepő fekete kendővel, amit korábban hosszasan varrogattak közösen, meghemperednek benne. Előbb csak testüket takarják be, majd fejüket is. Így folytatják fülledt, éjszakai beszélgetésüket, majd mozogni kezdenek a lábak, egymásra taposnak a fekete harisnyák. Lüktetni kezd a fekete csomag, amíg csak le nem rántják róluk, és akkor rajtakapottan ugranak szét.

Az előadás legjobb színészi alakítása és egyetlen igazán meghökkentő pillanata Bernarda anyjának megjelenése, aki ugyancsak egy lyukon át mászik be a színpadi térre. Törpeszerűen alacsony gnóm. Rikító szőke hajjal. Rikácsoló gyermekhangon. Menyasszonynak felpiperézetten, csillogó ékszerekkel. Némiképp Toti dal Montéra emlékeztet, a *Hat szerep keres egy szerzőt* De Lullo-féle előadásából. Később, amikor a szünet nélkül játszott előadásban a harmadik felvonásbeli jelenetére kerül sor, és egy halott bárannyal a karjai között, anyának képzeli magát: a bárány felvágott hasából véres-lucskos állati belsőrészek hullanak ki, és szóródnak szerte a színpadon, mint sötét szennyes halmok. Sokáig nem tudjuk, mit is utáljunk bennük: míg a két veszekedő testvér belehemperedik (természetesen fekete kombinéra vetkezetten, mélyen kivágott előrésszel alusszák álmukat, illetve settenkednek az ablakhoz, Pepe el Romanolesni). Egymásra kenik a véres állati részeket. Egyikük saját arcába nyomva a nedves és forró belsőségekkel dörzsöli nyakát, arcát és melleit. Amikor Pepe hangja megszólal odakintről, rohannának, de nem engedik egymást. Már korábban Poncia az összes lányt egymáshoz kötözte egyetlen hatalmas kötéllel, mindegyik megérzi hát a másik moccanását. Egy-máshoz láncoltak. Egymást is őrzik rab-tartóként a rabok. A két leány most a kötél segítségével egymást vonszolja a földön, nehogy másikuk az „ablakon" mehessen. Birkóznak. Egymás combjába harapnak. Fojtogatják egymást. Női pankráció veszi kezdetét, és ebben Adela győz, végül félholtan maga mögött hagyva nénjét, kiszalad a pász-torórára.

A fekete kombinés, durván összekötözött és bevérzett, szennyes testű leányok szabadfogású birkózása a szőnyegen valamelyik tengerparti matrózlokál-nak különleges és különlegesen ízléstelen revüjében is megfelelő volna. Peregve ér ezután véget a darab: Bernarda kifut. A színfalak mögött naszádágyúhoz illő hatalmas durranás. Lelőtte Pepe el Romanót. Visszajön. Most Adela fut el. Hátul akasztottan megjelenik a levegőben. Bernarda elmondja a darab végmondatait. Vége. Meghajlás. A társulat kihoz egy színes koszorút. Rajta hosszú szalagon felhívás áll, amely szabadságot követel a világon mindenkinek, aki a szexuális elnyomatás áldozata.

Voltaképpen nem is színházművészeti mutatvány volt ez. Nem az új irányzatok a rendezésben címszó alá sorolható fesztiválbemutató, sokkal inkább valamely bágyadt szexfilmnek színpadi térben való utánzása. Még azzal sem vádolhatók a portugálok, hogy García Lorca ürügyül szolgált volna számukra gusztustalan képeik bemutatásához. Egyszerűen Lorca *helyett* mutatják be bemutatni-nemvalódolgaikat. Lorca sokkal feszültebb, sokkal erotikusabb és gazdagabb jelentésű, lázítóbb és a maga konkrétságában általánosabb ennél az ügyetlenül ügyeskedő műkedvelő színházi mutatósságnál. Amit színészek helyett párnákkal, gondolatok helyett nemi eltévelyedésekkel ábrázoltak, és amit a színházra kevésbé, a szélhámiára fogékonyabb belgrádi közönség nagy tapssal jutalmazott.

Egy hölgy a strandról

Különös jelenés vonzott nézőket az egyik nyári délelőttön a strandon. Fakó trikóban hatvan év körüli hölgy - inkább idősebb, mint fiatalabb - kerengett hosszan és kitartóan a virágágyak között tekergő betonszerpentinen. Lábujjhegy-re állt, karjait ívelten koszorúba fűzte feje felett, majd a klasszikus balett kar-vezetésének szabályai szerint vízszintes helyzetbe vezette vissza. Odébbsiklott a betonon, mindazt magas spiccen. Forgott. Ugrott. Aprókat szökellt. Félspárgába ereszkedett le. Bonyolult, de rend-szeres és makacsul ismétlődő mozdulati rajzokat írt le ráncos, de izmos testével. Sokan néztük. Volt, aki elámultan bámulta e szürrealista jelenséget. Mások kajánul. Volt, aki leplezetlenül kinevette. Kövér asszonyik. lökték meg férjüket, figyelmeztetvén a különleges látványosságra. Családok könyököltek föl a fűben kiteregetett zsírpapírjaik mellől, és kezükben félig elfogyasztott rántottcsirkével csodálkoztak rá a magában dúdoló és önelégültségből meg eszelősségből kikevert, halvány mosolyt hordó idős hölgy vég nélküli táncbemutatójára.

Legközelebb a televízióban találkoztam a táncos hölggyel. Luchino Visconti riportfilmjében, ahol a *Halál Velencében* lengyel fiúhősét, Tadziót kereső rendező Európa-kalandozását rögzítette, egyszer csak megjelent a városligeti műjégpályán az én strandbeli hölgyem, természetesen az időszaknak megfelelően sportos-melegen öltözötten, és fáradhatatlanul rótta a jégre kalligrafikus koreográfiáit. Arcán a már ismert mosoly. A film kísérőszövege szerint Visc„ntit megragadta ez az öntetszelgés és a kornak fittyet hányó megszállottság: hosszan gyönyörködött a nem mindennapi látványosságban.

Az én hóbortos hölgyem jutott eszembe Belgrádban, amikor Merce Cunningham, a híres, mondhatni világhírhedt táncos, koreográfus, a tánc dadaista vonalának amerikai személyisége bemutatkozott társulatával.

Merce Cunningham kísértetiesen emlékeztetett a saját értelmetlen koreográfiáit előadó, á szájtátókra, nevetőkre nem hederítő hölgyre, akkor is, ha Merce nem női, hanem férfinév. Cunningham, jóval túl az ötvenen, trikóra vetkőzik, hogy mezítlábasan együtt táncoljon hat női és öt férfitáncosával John Cage, David Tudor ős Gordon Mumma zenéjére. (A zene: különböző beszélgetés-foszlányok, női cipősarok kopogása a házilépcsőn, konyhaajtó-nyikorgás, víz-

csorgás üres bádogedénybe, fazékfedő hangja, elektromos daru emelkedően egyenletes gépi zöreje, egy beszélgetés-részlet mögött a nyitva hagyott rádióból átszűrődő muzsika, palackcsörömpölés, hat taktus a Yankee Doodle-ból, majd vissza-visszatérő zenei motívumként olyan zaj, mint amikor meredek kapta-tón, kanyarban, az autóbusz nehézkesen megy felfelé, és közben berezegnek az ablakai; vagy elfelejtettek lezárni valamely lejárt lemezjátszót és a korong berregve pörög tovább. Mindennek tagadhatatlanul van némi zenei hatása, de zenei élményt inkább a táncok nyújtanak: a testek és a mozgás ritmusa, az ujjak pattintgatásai, a talajhoz súrlódó meztelen talpak, az ugrások tompa dobbanásai, az elsikló testek nesze: mindez hordoz valamelyes zeneiséget és szépséget.)

Másfél órás, szünet nélküli produkciójuk címe meghazudtolta az estét. *Eseménynek* nevezte el Cunningham művét, de bemutatása mégsem volt esemény a BITEF-en. Nem értelmetlen mű, mert az értelmetlenen még vitázni lehet, még igyekezni lehet erőlködve megérteni, és még gyanakodhat *a* néző, hogy őt érte felkészületlenül vagy ihletetlenül az előadás.

Az Esemény - üres. Semmi közölnivalója nincs. Valóban „események" azok, amik *nem* történnek benne: az emberi élet, a nagyvárosi élet (nem ábrázolásai, hanem) felkeltett képzettársításai öregedés, öregek és fiatalok ellentéte, férfi-nő ellentéte, magány, társtalanság, tömegszellem . . . tehát jó régi, lerágott csontok, unalmas közhelyek. De még ezek is csak nagy beleérzőkészséggel magyarázhatóak bele annak érdekében, hogy beszámolhassak ennek a híres táncegyüttesnek a fellépéséről, és csekély tájékoztatást adhassak.

Cunningham nem egyike a művészet gyors szélhámosainak, akik szélsebes pályafutást írnak le, lefegyverezvén azokat a sznobokat, akik a badarról is félnek kimondani, hogy nem értik, aggódván, hogy csak ők nem értik, a másik, a műveltebb, mélységet talál benne. Cunningham régi gyerek a század művészeti életében. Martha Grahamnél kezdte tánctanulmányait, majd a grúz származású Balanchine-Balandzsivadze francia-amerikai koreográfus New York City Ballet társulatában is működött. 1944-ben már együtt lép fel John Cage-el, állandó muzsikusával, az amerikai avantgarde egyik apostolával és teoretikusával, aknek művészettörténeti jelentősége az 1952-es New York-i Black Mountain College refektóriumában megrendezett híres happening volt. Az első a világon, ahol Charles Olson felolvasott „nyitott" költeményeket, Mc Richards közreműködésével, David Tudor zongorázott, Merce Cunningham és más táncosok táncokat rögtönöztek, különböző vásznakra filmeket vetítettek, és a mennyezetre Robert Rauschenberg elképesztő ábrái kerültek. Cunningham kapcsolatban áll mindenkivel, aki a legeslegeslegmodernebb művészetet, a mindent felkavaró, minden hagyományt kiseprűző újat akarja létrehozni az Egyesült Államokban. Díszlettervezői között ott van a pop-artos Jasper John és az underground-mozis Andy Warhol.

A legmegtévesztőbb az együttesben a kivételes tánctudás, a csodálatos technikai színvonalon álló mozgás. Semmiben sem hasonlít ez az avantgarde táncosok vagy pantomimegyüttesek bizonytalanságára, piszkos mozdulataira, képzetlenségére. Ez a tizenkét táncos mindent tud, amit csak az egészen nagy táncosok tudnak a padlón (azért írom, hogy pad-lón, mert mintha földhöz ragadtak volnának, ugrani szinte egyikük sem tud). Tökéletesen szép hidegséggel oldják meg a legnehezebb s legbonyolultabb koreográfiai képleteket is, ízületeik olyan irányban is lágyan képesek mozdulni, amerre embernek nem megy a lába vagy a karja, nem tudja hajlítani a törzsét. A tökéletes tánc látható Cunningham színpadán. De olyan ez a tánc, mint egy nagy festő modorában elkészített hamisítvány. Tökéletes, de üres. Nem az érzelmeket kell hiányolni belőle, hanem a gondolatokat és az egyéniséget, a mű-vész, a művészet személyes jelenlétét.

Az egyik táncjelenetben egyedül van a mester a színpadon. A szín előterében táncol, és a rivaldában elhelyezett fényszórók felnagyított árnyékát vetítik a háttérvászonra. A körfüggönyön egy majdnem gyermeki ifjú árnyképe lát-szik, és előtte a valóság, ugyanennek az alaknak paródiája, megcsúfolt, méltóságát vesztett öregsége. Kétségbeesett jelenet. A visszatartani vágyott fiatalság reménytelensége. Az öreg táncos pipiskedő kezei Balanchine és a klasszikus balett iskolájáról árulkodnak. Bevallják, hogy leginkább a Chopiniana illene hozzá, de valami modernet akar csinálni, amivel nincs élménye, nincs gondolata. Hiába minden diszharmónia - a létrejött mű nem modern, csak tizenkilencedik századi szépelgés. És hiába minden mozdulati harmónia - fecsegnek a kezek, a lábak, de hallgat a lélek és az agy.

Merce Cunningham ráncai a strandon látott öreg hölgy ráncai. Keze a műjégpályán korát megcsúfolva sikló görcsösen kecses keze. Elszánt komolysággal nem hederít a nevetőkre, a kételkedőkre ő sem. Makacsul őrizni véli az ifjúság ügyességét és frisseségét. Cunningham és a strandon látott hölgy nem csapja be közönségét: kemény munkát, nagy tudást, izomerőt fektet mutatványába. Ön-magukat csapják be mindketten.

A megváltozott tánc

Ha igaz, hogy a táncművészet csúcspontjára akkor jutott, amikor Taglioni spicc-re állt, és testének csupán egyetlen pontjával érintve a földet, megteremtette a hagyományossá lett spiccen táncolást, egyszersmind kifejezte a romantika földtől elszakadni vágyását, égbetörő lendületét, a napi valóságon túlemelkedni akarását; akkor most eljutottunk a táncművészetben oda, hogy teljesen röghözkötött ismét a tánc. Már Isadora Duncan levetette a tompa orrú balerinacipőket, hogy a mezítláb táncolás antik természetességét terjessze el. A spicc helyett mezítlábat látunk. Ujjhegy helyett talpakat. Lefeszített rüszt helyett szándékosan pipáló lábfejeket. A tütük, ezek a lebegő, vattacukorszerű álomruhadarabok és testvérük, a reppenő viganó már csak komikus elemként szerepel, mint a klasszikus balettet gúnyoló színpadi eszköz, helyette a test formáit hűségesen kiadó, feszes munkatrikók, egyenruhák szerepelnek a táncos színpadokon is. A férfiugrások - amelyek ugyancsak égbeszállóan nagyratörőek voltak a romantikában, és a földtől elszakadás bölcseletét fejezték ki, szerencsésen különleges pillanataiban azt a képzetet keltve, hogy a szólista legyőzte a nehézkedési törvényeket - lassan elkorcsosultak, és inkább vízszintes irányban történnek, mint függőlegesben. Nem fölszárnyalás, inkább elszökellő helyváltoztatás a szerepük. A harminckét *ronde de jambe en l'air* helyett - ami a táncosnők nagyáriája szokott lenni, amikor a prímabalerina időlegesen átalakul búgócsigává - inkább a körbemenetelés jelenik meg a színpadon; de ez sem a régi *pas marché*, sokkal inkább a köznapi közlekedés lépéseit utánzó, a nagyvárosi tülekedés képzetét felkeltő színpadi sietés, buzgó, prózai tolongás.

A legnagyobb és legélesebb változás

azonban *a pas de* deux-ben következett be. A klasszikus kettősben a férfi az emelő, aki erőlködés nélkül, mint meg-bízható és mindenható, oltalmazó társ a csúcsokra képes feljuttatni női partnerét-szerelmesét, valósággal az égbe röpítve őt, biztos kézzel, és néha maga is vele repülve körben a színpadon. Mostanra *a pas de deux-k* nem nőnek az égig, és hiányzik belőlük az emelés lovagi erénye. A táncosnő sem villi, szilfid, tündér: *A nő* vagy *Egy lány,* esetleg *Másik lány, Második nő* nevet viseli. Többnyire azt sem. Egy a tömegből. Felismerhetően köznapi lény. Táncos számadat. S nem lehet könnyen repíteni, mert ránehezedik partnerére, testi és lelki kínokat okozva, hogy az a földön vonszolhassa, saját halálra sebzett testének súlyával együtt. Nem ujjongó együtt-röpülés *a pas de deux,* hanem a legsérültebb része a modern színpadi táncoknak, együttkínlódás, közös vergődés, ahol a vonszolódás inkább megkínzó, semmint felemelő, ha barátságosabb és több örömmel teli is a magánynál. Ennek megfelelően a táncok a függőleges irányból a vízszintesbe helyezkedtek át. Nem a zsinórpadlás felé törekszenek, hanem a színpad szintjére terpeszkednek szét, ahol araszolva hasalnak, kígyózva vonszolódnak, néha csak egy-egy végtagjukat nyújtva ki a meggyötrött emberi batyuból.

A szerelem sem éteri ábrázolású, hanem merőben testi és görcsös megjelenítésű, nem a szépségét, harmóniáját, hanem fájdalmas díszharmóniáját mutatva be. A balett lassan elveszti minden átszellemült spiritualizmusát, majdnem-vallásos, gótikus természetét, és anyagi, testi kifejezéssé, antirealista művészetből realistává, sőt, naturalistává alakul át, miközben arra büszke és arra törekszik, hogy intellektuális elvonatkoztatásai, mozdulati absztrakciói révén bonyolult bölcseleti pályákat tud eltáncolni, mozdulattá áttenni.

Most már arról nem is kell beszélni, hogy eltűntek a papírmasé várkastélyok, titokzatos, kék derengésű tóparti nádasok, ahol olyan derengő fehérséggel bukkantak elő az elvarázsolt leányok, nem látni vászonból készült sírkerteket az éji órán, és paloták belső termeinek fullasztó díszítéseire sem húzódik fel a nehéz bársonyfüggöny.

Cunningham, akinek több koreográfiájával is megismerkedve, jobb és értékesebb képet nyújt, mint első látásra - megőriz valamit azonban a klasszikus balett csiszolt formáiból. Ilyen például a divertissement-szerkezet: a táncosok ciklikus színfalak mögé vonulása. S bár a számok nem „ábrázolnak" semmit a szó klasszikus értelmében, tehát sem érzelmeket, sem gondolatokat, sem emberi helyzeteket sem fejeznek ki, nem beszélnek el anekdotikus történést, és semmi sem áll távolabb Cunninghamtól, mint valóságos gesztusokkal felkelteni valamiféle reális képzettársítást, utalást a világ valamelyik meghatározott jelenségére.

Nem, ezek a táncok az emberi test ritmusára építenek, a mozgás zenéjére, nem pedig egy melodikus kompozíciót táncolnak el. Cunningham azt állítja, hogy függetlenül készül el a koreográfia és a muzsika, hogy amikor elkészült egy-egy felvonásuk, akkor megmondják a zeneszerzőnek, hogy ennyi perces „zenére" volna szükségük, és addigi munkájuktól függetlenül, akkor írja meg a szerző a kísérőzörejeket. S ugyanez a helyzet, állítólag, a díszlettel is, amit a tánctól és az akusztikai hatásoktól elkülönítetten szerveznek meg. Ha így van is, egyre megy, mert amikor a három elem összetalálkozik, szükségszerűen egységet fejt ki, még kontraszthatásában is.

Cunningham táncaiban, a görcsösen csavart testmozgások mögött felsejlik valami klasszikus forma. Nemcsak a táncosok vitathatatlanul tökéletes klasszikus balett alapjaira gondolok (ami keveredik a jógatechnikával), hanem maguknak a számoknak, a színrelépéseknek valami kristályos rendjére, mértani tisztaságára. Voltaképpen olyanról van szó mozdulatban, mint amit az 1970-ben készült *Jelek* (Signals) kísérőzenéjében kapunk (a Tudor-Cage-Mumma hármastál): távolról, halkan és bátortalanul, tapogatózva, mintha csak próbálkozna valaki a billentyűkön, megszólal egy zongorahang, valami Chopin-valcerhez hasonlító néhány poétikus és fájdalmasan vágyakozó taktus. Elhallgat. Ugyan-olyan hirtelen és előzmény nélkül, ahogy elkezdődött. És egy tompa puffanásként a lecsapódó zongorafedelet halljuk. „Hiába, nem megy! Ezt már nem lehet. Igy már nem lehet!" - mondja ez a hanghatás. Szép, megragadó, sóvár, de nem fejez ki minket. *És* a zongorafedél lecsapódása, mintha nem is a billentyűkön álmodozva babráló keze volna, hanem egy szigorú és külső erő csapná rá a nosztalgikus taktusokra a tetőt; így nem játszhatsz tovább!

Díszletváltozás

Régen sűrűn használták a díszletváltozás kifejezést. Mára merő technikai műszó lett, kurta ügyelői utasítás.

Helyette a változó díszlet jött divatba. Az olasz Mario Riccinek egész produkciója épül a díszletváltozásra. Vagy inkább: a változó díszletre. Ez nemcsak szójáték: Ricci *Moby* Dickjében nyílt színen leszerelik a díszletet a szereplők, és felszerelik a következő jelenetét. Nem sietnek. Nyújtják inkább az időt: egy kis etűdöt mutatva be, ebben ki-ki jelleme szerint szereli át a színpadot új arcára. Két lány és két fiú végzi a munkát matrózként, de a többi díszletváltozásokat is ugyanez a négyes oldja meg. Akkor csillogó lakk köpenykét hordanak és halfejet viselnek: tengerfenéki halak ként hordják szét a díszletelemeket és rakják ismét össze.

Hal és ember közé egyenlőségi jel kerül Mario Riccinél, mint ahogyan a tengerfenék és 'a hajó fedélzete, vagy a mesebeli szárazföldi tájak is némiképp összemosódnak a színpadán. Nem tudható pontosan, hogy Akab kapitány --aki már első feltűnésekor is halaktól övezetten, tengerfenéki állapotban mutatkozott be a nézőnek - vajon vízihullaként gondolja végig szárazföldi jeleneseit, vagy élőként képzeli magát a tengerfenékre, egy cethal hasába.

Megtörtént mindaz, amit láttunk, vagy sem?

Valóság *vagy* álom csupán?

És ha megtörtént, hányszor történt meg?

És lassanként - meg kell mondani: nagyon lassan, mert álmos mozdulatokkal ring a színpad - megvilágosodik, hogy ezek a kérdések fölöslegesek, nem érdemes kibogozni a cselekményvonalat (aminek kevés köze van Melville regényéhez), nem ez a lényeg Ricciék előadásában. Megtörtént talán többször is, hogy Akab kapitányt megette a bálna, hogy hajójával együtt megsemmisítette a tengeri szörny, talán többször is megtörtént, hogy reményekkel telten hajózott előre (visszatérő motívumként Akab kapitány hatalmas kártyákkal építgeti minduntalan összedűlő kártyavárát), talán állandóan nekirugaszkodunk, ismét és ismét kihajózunk a nyílt tengerre, hogy azután ismét és ismét belekerüljünk a tengeri állat hatalmas gyomrába. Akab kapitány ugyanolyan természetességgel rakosgatja pasziánszát a tenger

fenekén, ahol érdeklődő pofájú halak lebegik körül, mint hajója fedélzetén, ahol közönyös matrózok veszik körül. Talán észre sem veszi, hogy egy újabb katasztrófát élt át, annyira megszokott számára a tengerfenékre merülés. Az óceán mélyén mindenesetre kisimulnak mozdulatai, ritmusa szelíddé válik, kínosan hosszadalmas mozdulattal ér kártyát lapozó keze a célhoz: az asztallaphoz, ahová leteszi a következő tarka lapot. A hajón, ott idegesebb, türelmetlenebb, mintha idegenebbül is mozogna. Hatalmas jobb falába türelmetlenül kopog, és sokkal jobb viszonyban van a halakkal, mint matrózaival.

Ezt a szomorú és borúlátó történetet azonban nagyon vidáman és szelíden adják elő, mert Ricci színháza - a Teatro Abacco - amelyik figyelmeztető jelként kísérleti csoportnak hívja magát (Gruppo Sperimentazione Teatrale), valami gyermeki derűvel és makacs türelemmel építi föl a színházi varázslatot. Ahogy a gyerekek kezdenek bele megújulólag értelmetlennek látszó játékaikba - mélyebb értelmét csak ők maguk tudják -, Ricci-ék is egyhangúan ismételgetik makacsul visszatérő játékaikat, mindaddig, amíg meg nem győződünk értelmességükről, és jelentésükről.

Gyermekkorunk mesekönyvei elevenednek meg *a Moby Dick* színpadán, azok a különleges mesekönyvek, amelyeket ha lapoztál, kiemelkedett plasztikusan egy színes várkastély, két oldala közül felvonóhíddal, közeledő lovashírnökkel és delizsánszon utazó királykis-asszonnyal. Ezeknek a félig kivágott képeskönyveknek az ábrázolása tükröződik vissza a római társulat színpadán, belekeverve a színes mozireklámok vetítéseit és a pantomimot. A színes mozgó-képeket kifeszített, majd elernyedő vitorlákra vetítik rá, amelyek lobognak a szélben, manővereznek a hullámok között, hervadtan behúzódnak, és megdagadt pofákkal szétterülnek. Hátulról matrózok irányítják félig láthatatlanul, a fekete színház elvei szerint. Az árbocok előtt embernagyságú, sík ábrázolású babák állnak, kísértetiesen életteli arccal, mert a babára éles és élethű fényképet ragasztottak rá. A groteszk és szemfény-vesztő ebben a trükkben, hogy a babák mögül az élettelen kezeket ugyanazok a színészek mozgatják ugyanolyan ruhába öltözötten, mint akiket a baba ábrázol. Ily módon az ember is kivágós, állítható, öltöztethető játékbabához hasonlít ezen a színpadon. A bábu az eleven, az eleven ember pedig elbújik, hogy hátulról lelkesítse a bábukat.

Mario Ricci 1932-ben született. 1959-ben Roman Weingarten műhelyében dolgozik kürtösként és a balparti kisszínházakat látogatja. 1961-ben Stockholmba megy dolgozni Michael Meschke marionettszínházához. A következő évben visszatér Rómába, és egy művészeti kritikus házában két társával bemutatják első előadásukat, újév éjszakáján. 1963-ban két marionett- és bábjátékot mutat be, és a következő évben egy kis elhagyott bódéban, ahol mindössze 34 ülőhely van, némi átalakítások után megnyitja színházát. A felesége segít neki a munkában és két-három „őrült" barátja. Végül a római Orsoline 15 szám alatt egy színházi klubban megnyitja kísérleti csoportjának működését, és csak 1968-ban költöznek végleges helyükre, a Teatro Abaccóba. Eddigi munkái közül híresebb *a Szamárbőr, a Salome, a Gulliver utazásai, az Edgar Allan Poe, James Joyce, Münchhausen báró* és a *Lear király* - mindegyik csak alapkiindulásul használva az irodalmi anyagot fantáziajátékaihoz.

A Moby Dickben báb, film, pantomim olvad össze. A hangszóróból néha bánatosan rekedtes hangon Akab kapitány belső monológját halljuk, vagy kíséretként klasszikus zenét, tánczeneritmusokat, tengermorajlást, hullámverés zaját, sirályok rozsdás rikácsolását, a tengeri vihar kísérőzenéjeként pedig egy Johann Strauss-keringőt. Időnként a hátsó színfalra akasztott olajfestményből kimozdul a fenyegető tengeri szörny, üres keret-ként maga mögött hagyva fejének és farokuszályának körvonalait, hogy bekebelezze a kapitányt és hajóját. Egy hatalmas nagy csomagolópapírból hosszan és alaposan hajtogatnak össze a „halak" egy gyermeki papírcsónakot, amibe azután a kapitány beleülhet. De nem menekülhet el, mert négy létrából és négy vitorlából összeszerelt cápaszáj hajóstul együtt bekebelezi. A papírcsónakot természetesen ugyanazok a halak hajtogatták, mint akik a létrát szerelték cápává össze.

Lassan peregnek a képek. Minden kimérten, álomszerűen hullámzik. Lassan a néző is átveszi a színpad ritmusát. Valami részeg lebegést érez. Elvarázsolt bódultságot, amint egyre kevésbé érti a cselekmény valóságát, és egyre élesebben lát bele a mögötte feltárulkozó rezignációba, kedvetlen szomorúságba.

Goethe, avantgardéknál

Van valami különös ellentmondás abban (vagy csak látszólagos ellentmondás volna?), hogy a 60-as, 70-es évek színházi avantgardja miközben programszerű-en elveti az írott drámát, tiltakozva szembefordul a papa színházával, miközben harcol a színházművészet és a rendező elsőbbségéért: sorra fedezi fel a másod-és harmadrendű klasszikusokat. Sőt, felülvizsgálván az irodalomtisztelő színházak rostálásait: sorra fedezi fel az elsőrendű klasszikusoknak irodalom-professzorok és évszázadok által előadásra képtelennek ítélt drámáit. Sorra bizonyítja be a mellőzött, félresodort vagy polcon penészedő művekről, hogy más olvasatban, más szemszögből nyitva rá pillantást: egészen más hangon szólal-nak meg, más dramaturgiát mutatnak, mint elvárnánk tőlük; másról szólnak, mint hittük volna.

Peter Stein, a nyugat-berlini Schaubühne am Halleschen Ufer híres rendezője sorra próbálja Schillert *(Ármány és szerelem),* Ibsent *(Peer Gynt)* és legutoljára, gondolom politikai provokációként Visnyevszkijt is *(Optimista tragédia).* Most az udvari tanácsos legudvaritanácsosibb drámájával, a *Torquato Tassó*val tett kísérletet. Ha valaki a Tassót ma előveszi bemutatás céljából: egyetlen értelmezés, egyetlen felfogás létezhet.

Ma a Tasso a művész és a hatalom viszonyáról szól. Igaz, erről szólt 180 évvel ezelőtt is, amikor Goethe belekezdett megfogalmazásába. De hogy „miről szól" egy előadás, az önmagában nem egészen döntő, mert hiszen idáig - a művész viszonya a hatalomhoz és a hatalom viszonya a művészhez - Kazimir is eljutott üres és értetlen és színésztelen előadásában.

Peter Stein előadásában a legmeglepőbb, hogy semmi meglepő nincsen benne.

Az előadás első része egyáltalán nem hasonlít egy avantgardista előadásra, és ha nem tudnánk, melyik színház játssza, azt hihetnők, valamelyik klasszikus játszásra rendszeresített, régi hagyományú társulatot látunk. Bár Wilfred Minks díszlete jobb és bal oldalon egy-egy szuffitáig érő hatalmas tükörrel és az egész színpadot beborító átlátszó, halványan csillogó műanyagfallal, amely enyhén hajlik és úgy fest, mintha egy modern beton-üveg irodaházban (talán egy nagy kiadóban?) játszódna le Tasso története. Nem mond ellent ennek az, hogy a színpad talaját gyepszőnyeggel borított-

ták: egy szobába betóduló kert vagy egy kényelmesre és használatira átalakított luxustermészet képét kelti a látvány. Minks diszkréten alkalmazza a modernséget. Első látásra az empire bútorok határozzák meg a látvány minőségét.

Még az sem kelt különösebb izgalmat, hogy Tasso korából halkan és észrevétlenül elsiklott a darab Goethe korába. Olaszországból Németországba. Ariosto és Vergilius szobrai helyett a szín jobb oldalán a földre kicsiny gipsz-Goethét helyeztek, aki jobb válla fölött rejtelmes gőggel szemléli a cselekményt, és a szereplők kerülgetni kénytelenek mellszobrát. Wilfred Minks és Susanne Rasching jelmezei ugyancsak empire-osak, és csupán picikét csalnak szabásban és anyagban a mai ízlésnek és divatnak kedvezendő. Az ifjú Tasso báránybőr bekecsben ül empire íróasztalánál, le is veti hamar magáról, és ripszmellényben marad, vagy gérokkot húz, de elég későn ahhoz, hogy meginduljon a néző képzettársítása a mai báránybekecsesekkel való össze-hasonlítás irányában. Eleonora di Sanvitale grófnő a 20-as évek végének estélyi ruháját viseli, fekete turbánnal. Mélyen kivágott hátának közepén gazdagon kidolgozott nyaklánc fityeg, mint a jólét, a pompa és a hivalkodás netovábbja.

Mindez csak járulékos elemnek érződne a gondosan és hagyományosan kidolgozott előadásban, akkor is, ha a drámának mind az öt szereplője szüntelen a színpadon tartózkodik. (Ha nincs jelenésük: a szín hátterében sétálgatnak, várakoznak, lopva figyelik a szöveget, figyelemmel kísérik az eseményeket, vagy egyszerűen elszunnyadnak.) Mindennek inkább a második részben - a harmadik-negyedik-ötödik felvonásban - lesz értelme. Egyelőre csak halvány zavart támaszt és egy egészen kicsiny idegenséget. Ez a zavaró elem azonban nem válik olyan vastaggá, hogy azt higgyük: „modern" előadással van dolgunk.

Bruno Ganz Tassója és Edith Clever Sanvitale grófnője különösen csiszolt színpadi nyelven beszél, zengve és zengetve a verset, mégsem szavalva, hanem halk és természetes tónusban emelvén föl a vers ritmusát és dinamikáját. Elisabeth Bergner és Alexander Moissi idéződik föl, és Bruno Ganztól nem is lehet megtagadni némi reinhardti játékstílust, ideges szaggatottságot, a lélektani folyamat gondos ábrázolását fizikai cselekvéseken keresztül is, valami *ci-devant-mo*dernséget, háború előtti nyugtalan játék-formát. A szép, sőt túl szép színpadi beszédnek szerepe van itt a játék értelmezésében: ez segít kialakítani egy irodalmias légkört, egy kifinomult környezetet, egy széplelkekkel benépesített közeget. Voltaképpen csak a két nő beszéli ezt a színpadi nyelvet, és Tasso, aki maga is hajlik mimikriből a szépelgésre, hogy közönségét kielégítse. Igaz, ő romantikusabb, moissizáltabb hevületű és zengésű szavalást ad elő. Míg a nők időnként a szavalásból átcsapnak valamiféle halk énekszóba, hogy egy-egy vers végét már önnön műveltségüktől megrészegedve énekeljék, addig Tasso inkább forradalmi lázat éreztet versmondásában, a szenvedélyek száguldását, az akarat szabadságát. A herceg és Antonio ejtett, köznapi lejtéssel mondanak verset: ezzel is jelezvén prózai voltukat.

Mindez kecses patinát ad a játéknak, de csak annyira, hogy élvezni lehessen a szép színpadi beszédet meg a verseket, és hogy tudomásul vegyük: itt ma este tisztelettel és tisztességgel Goethét fognak játszani.

Annyira szép és kiegyensúlyozott az előadás, hogy a szünetben szinte kacérkodik az ember a gondolattal: nem kellene-e inkább hazamenni a nézőtérre visszatérés helyett, annyira nyilvánvaló, mi történik majd a továbbiakban.

Nem tettük volna helyesen, ha hazamegyünk.

A második rész egészen más, bár nem történik stílusváltozás. A rendező nem ötleteskedik. Továbbra is Goethét játssza színészeivel. És színészeivel játszatja el a darabot, nem pedig ő maga tesz kísérletet arra, hogy fellépjen a deszkák-ra és személyes tapsot arasson. Úgy látszik, Stein ez alkalommal megszívlelte a darabnak azt a híres, sokat idézett sorát, hogy „Látom a szándékot és ez lehangol", mert rendezői-értelmezői-időszerűsítő szándékát mélyen belerejtette a megszervezett játékba, és csupán az előadás második felében válik élessé mindaz, ami már az első részben még hangsúlytalanul ott rejtezett.

A darab korának eltolása a darab keletkezésének idejére mozgást indít a nézők gondolkodásában: ha kimozdítható egy dráma és másik történelmi korba helyezetten is érvényes, akkor még tovább, még közelebb csúsztatható a mához, talán egészen a mai mához - és még akkor is érvényes marad. Ez a kimozdított idő több is, kevesebb is, mintha Stein időszerűsítette volna a drámát. Néhány nappal korábban Ronconi *Oreszte*iájában *az* egyik erynnisz csuklóján hatalmas, vízhatlan és antimágneses karórát lehetett látni, de ettől nem (illetve: nem ettől) lett mai a trilógia. Stein a copfba helyezi a játékot. Ezzel még megmarad a hiteles és indokolt, irodalomtörténeti időszaknál, de amikor elmozdítja eredeti játékhelyéről a történetet, ezzel drámai feszültséget kelt, és felébreszti a nézők kedvét, hogy továbbtolja a darabot egészen saját életéig.

A kor megváltoztatásánál azonban lényegesebb a színhely megváltoztatása: kiemelni a történetet az olasz hercegség- és német környezetben elmesélni azt. Alfonso herceg csökkenten hercegi: jól ápolt, válaSztékosan öltözködő ősz úr, inkább egy nagy kiadóvállalat feje, mint Este herceg. A két Leonóra társasági dámák. Szép és rettenetesen elegáns fiatal hölgyek, tele irodalmi érdeklődéssel és műveltséggel. Szalonkékharisnyák, minden karikírozó szándék nélkül azok, és nem szatirikus a beállításuk a kezdet kezdetén, még ha Tasso babérkoszorúval való megkoronázásakor a kelleténél hosszasabban is játszadoznak egy virágos empire mintákkal díszített selyemlepellel, kéjesen merítkezve a síkos anyagba, más és más redőkben vonva azt magukra. A második részben folyton-folyvást átöltöznek. Újólag magukra vesznek a nyílt színpadon egy másik, luxuskivitelű ruhadarabot. Egy csíkos, párizsi kötöttkabátot, valamelyik nagy szalon egyedi tervét. Egy fémszálas lenge köpenyt vagy egy-egy szőrmebundát. Minden új drámai helyzethez, minden új beszélgetéshez más ruhát öltenek magukra, sokat adván arra, hogy a megváltozott helyzethez külsejük is megváltozott legyen. Kínosan sokat foglalkoznak külsejükkel és önmagukkal, és ez ahhoz képest, hogy a dráma mindvégig Tasso meg-mentéséről, irodalmi működésének legakadálytalanabb kivirágoztatásáról és a hölgyek önfeláldozó szeretetéről szól: ezek a hiú cselekvések, átöltözések meglepően elszólják magukat, és leleplezik az önzetlenség látszatát. A szereplők jeleneteik előtt (később már közben is, míg partnerükhöz beszélnek) a tükrökben ellenőrzik magukat. Gyönyörködnek saját magukban. Kipróbálják pózaikat, gesztusaikat, esetleg csak belefeledkeznek saját hevesen érvelő képük látványába, és annyi szeretettel szemlélik arcukat és alakjukat a tükröződő felületben, hogy az már szatirikus leleplezése öntetszelgésüknek, önzésüknek.

Az előadás első felében még csak Tasso kap gúnyos színeket. Ganz mind-

járt az elején bemutatja, miként készül az udvari költő új művének, *A felszabadított Jeruzsálemnek* átadására. Íróasztala mellett áll, a klasszikus balett negyedik alapállásában. Összefonja karját. Majd széttárja. Leül pózba. Feláll. Az asztalnak támaszkodik. Íves-pózos mozdulattal felkap egy árkus papírt, és maga elé emeli festőien. Amikor észreveszi, hogy figyelik: lerogy töprengő helyzetbe, szeszélyesen lúdtollához nyúl, feljegyez egy szót, nyilvánvalóan fölöslegeset, annak reményében, hogy széplelkű megfigyelőinél kellő hatást vált ki. Azt a viselkedést próbálgatja-kísérletezi ki, amit egy lángeszű költőtől elvár polgári környezete. Igyekszik szerepéhez idomulni. Szeretne úgy viselkedni, amint elvárják tőle.

Goethe drámájának alaphelyzete: egy tehetséges fiatal költőn mindenki segíteni szeretne, de a költő rossz modorú, gőgös, túlérzékeny és forrófejűen hirtelen, üldözési mániában szenved, és nem hallgat a jó szóra. Mindez ellentétébe fordul. S vajon ellentétébe-e? Vajon nem ez volt Goethe rejtett szándéka is? És anélkül fordul meg az értelmezés, hogy a szövegen igazítana a rendező, vagy harsogó és erőszakos ötletekkel módosítaná a dráma folyását. Egyszerre mindent ellenkező értelemben látunk, hiszen Tasso környezete olyan jó modorú, annyira halk és illedelmes, annyi belátással és tűréssel van iránta, annyira szenvedélytelenül élnek, és annyi hamis tartózkodás jellemzi őket, hogy a természetes gyermekiességével viselkedő ifjú - aki az előadásban hangsúlyozottan a nép gyermeke, kiválasztott őstehetség, dédelgetett zseni - magától értetődően reagál idegesen és mind zaklatottabban mázas jóindulatukra. A hercegi udvar emberei művelt csevegésük közben - másra gondolnak. Miközben a költőt akarják megmenteni - maguk hasznát keresik. Miközben a költészetről beszélnek - saját halhatatlanságukért harcolnak. Alfonso herceg izgatottan várja az elbeszélő költemény elkészültét, és mohón nyúl utána, de látjuk a színpad hátsó felében meghitten üldögélni karosszékében és idegenül lapozgatni a művet. Büszke, hogy irányítása alatt elkészült az alkotás, de becsével nincs igazán tisztában. Unja is olvasását. Még a felénél elalszik. Szétszóródnak lába körül a kézzel írott lapok. Ébredése után elrendezi a vers oldalait, és turkálva lapozgat bele emittamott. Testvére, Leonora hercegnő nemrég hevert ki egy súlyos idegbetegséget, és most csodálatosan szép és drága ruhában katatoniásan ül a földön, kényszeres mozdulatokkal teregeti kelméjének redőit, hosszan, kitartóan játszik magábasüppedten, saját kezeivel. Tekintete magába mélyedő mindvégig, és bár szerelmes a költőbe: beteg módon irtózik érintésétől. A másik Leonora, Sanvitale grófnő, aki kész volna férjét, gyermekeit, jóhírét odahagyni a költő szerelméért, ugyancsak önzésből intrikál, arcán szépelgő mosollyal jár. Folytonosan szövi cselvetéseit, hogy bedolgozza magát a világirodalomba, és egy új Petrarca Laurájaként hír-névre tegyen szert: szép ruhái mellé múzsaiságát is híressé tegye. A herceg mindent megad Tassónak, ami anyagi jó, de nem kap a költő egyetlen igazi emberi gesztust sem. Még a lángésznek kijáró babérkoszorú is csupán protokoll, formális koronázási játék. Antonio Montecatini, aki Goethe darabjában olyan megbízhatóan józan, Steinnél szentenciáit ellenszenvesen mondja el. Pontosabban: a színész nem tesz semmi intrikusi vonást a szöveghez, és szándékosan hűvös magatartásához, csak a szöveg válik üres szentenciává, manipulálni szándékozó, palifogó bölcsességgé, üres közhellyé, álnagyvonalúsággá, férfiaskodó keménységűvé.

Antonio szerepértelmezése szerint meglehetősen pretoriánus figura. Miközben a herceg és a hölgyek képviselik az engedékenységet, a költő vadságait és kilengéseit lenéző-elnéző mosollyal tudomásul vevő megbocsátást: Antonio éberen védelmezi a hatalom tekintélyét és a tekintély hatalmát. Amikor Tasso túlságosan heves dührohamokkal ugrana neki jótevőinek, Antonio csak egy kicsit tárva szét karjait, kordont állítva elő ily módon, és elállja az utat a rebellis művészfiatal elől. Antoniónak abszolúte semmi érzéke a szimbolizmushoz, sem a művészethez. Kötelességtudóan elolvassa ugyan *A felszabadított Jeruzsálem* kéziratát, utána gondosan helyrerázza a papírlapokat, és elrendezi a kézirat-salátát az irattartóban, mintha hivatali akták volnának - de semmi megrendülést nem érez. Nem hatott rá a mű. Pontosan érti, miről van szó, de érezni képtelen.

Reálpolitikus, aki tudja, hogy most az értelmiségiekkel csínyján kell bánni, de gyanakszik és résen van. Szemmel láthatóan nincs ínyére, hogy a herceg ilyen nagy szabadságot kínál költőjének. Antonio minden aggály nélkül bánik keményen Tassóval, a herceg és a hercegnő parancsai ellenére is. Tudja, ebből nem lehet bántódása, elnézik neki, hogy kegyeltjüket sérti, és azt is tudja-érezteti, hogy ez az engedékeny politika csak átmeneti lehet. Ismét eljön majd az ő ideje, amikor megint keményen lehet bánni a Tasso-félékkel.

Tasso ebben a kiegyensúlyozott, sem igent, sem nemet mondani nem akaró és nem is tudó, elerőtlenedett társaságban-társadalomban fuldoklik. Még gyűlölni sem engedik magukat, annyi belátás és tapintatos türelem van bennük, annyi mindent megengednek szeszélyes költőjüknek, olyan hosszúra és lazára engedik nyakán a pórázt. Párbajozni nem lehet velük - éppen békerendelet van -, és felverhetetlen az udvar nyugalma. Szeretni nem lehet őket, mert nem hagyják bábu-magukat összegyűrni. Lassan kivilágosodik, hogy mindent lehet itt, ami nem kirívó, csak emberi szenvedélyeket nem engedhet meg magának senki. Csak természetesen nem viselkedhet. Csak nem szenvedhet. Csak nem örülhet nagyon. Csak nem elégedetlenkedhet. Csak nem reagálhat természetesen a világ dolgaira. Csak nem utálhatja a számtani középarányost. Melegház ez, kellemes hőmérséklettel, minden jóval és gondoskodással. Csak éppen embertelenül. Csak éppen az emberi természet ellenére.

Tasso őrültként viselkedik. De nem őrül meg.

Amit a darab szavai szerint őrületében vág a herceg arcába, az itt a költő magára ébredése, társadalmi öntudatának megvilágosodása. Udvari költőként vélte megoldhatni életét és munkásságát, végül rá kellett ébrednie, hogy ezekkel nem lehet együttműködni, csak ellenük lehet játszani.

Annak a színpadi megoldásnak, hogy a jelenetben nem játszó szereplők is folytonosan a színen tartózkodnak az előadás folyamán, nemcsak az a feladata Peter Stein előadásában, hogy egy meghatározott társadalmi környezetet állandósítson Tasso köré, benne tartva a társadalom működésében a drámát. Hanem az - és főként az -, hogy minden elhangzott szó, minden megtett mozdulat a teljes nyilvánosság előtt folyhasson le. *A Tassóban* mindenki mindenről tud és hall, mindenki mindent lát, de nem be-szél róla, és még később is úgy tesz, mintha akkor értesült volna róla először. Többnyire úgy viselkednek, mintha jelen sem volnának. Mintha a saját gondolataikkal volnának csupán elfoglalva, alkalmanként mégis egyetlen szemvágás

A Macskajáték bécsi bemutatója

Örkény István Macskajátékának német nyelvű ősbemutatója 1972. szeptemberében zajlott le, a bécsi Theater in der Josefstadtban, elsőrangú erők közreműködésével. A premier nem egyszerűen siker volt, hanem jelentős eseménye az osztrák főváros színházi életének. De adjanak erről számot a kritikák, melyekből az alábbiakban néhány jellemző szemelvényt idézünk.

Az Arbeiter Zeitung szept. 16-i számában Fritz Walden így értékeli a drámát és az előadást:

„ ... Eltökélt rosszindulattal szemére vethetnénk a magyar szerzőnek, hogy miközben rafinált mestere szakmájának és még az epikus ábrázoláshoz is ért, ugyanakkor hódol az aktualitásnak is és rajta tartja kezét korunk ütőerén, hisz ez a kor fedezte fel az öregedő emberek szexproblémáját. A szemrehányás azonban megdől, mert itt érezhető módon költő munkált, aki e pulzushoz a szín-padi poéta gyengéd kezével nyúlt. A költőről árulkodnak még gyengeségei is, például a szeretetre méltó bőbeszédűség vagy a dramaturgiai fantázia túlbuzgása, mely a befejezést némiképp elnyújtja. Am a húzások, melyeket kezdetben akaratlanul is áhítanánk - a színházi szakma hozzászoktatott a szünet utáni türelmetlenséghez -, nem tennék tökéletesebbé a drámát, viszont megfosztanák a látszólagos üresjáratok szubtilis költészetétől .. .

Mindenesetre a mű első szerencséje az volt, hogy a német ősbemutató véletlenül olyan rendezőnek jutott, mint Leopold Lindtberg, akinek sajátosan éles érzéke van a nem mindig értékelt vonzerők iránt és ugyanakkor rendelkezik azzal a magasrendű mesterségbeli tudással is, amely teljes érvényre juttatásuk-hoz szükséges; továbbá még ismeri a színháznak ama bibliai titkát is, miszerint kezdetben volt a szó és ennek jogait csorbítani nem szabad. A második számú szerencse: Joana Maria Gorvin mint Orbánné! Olyan peckesen lépdel, mint egy konyhai dragonyos, úgy szitkozódik, mint egy piaci kofa, tud taszítóan öreg lenni -- és aztán egy óvatlan pillanatban lányosan kivirágzik! Megvan benne mindaz az erő, amelyért úgy irigyli a gazdagság szükségállapotában leledző nővére, Giza, akit Vilma Degischer megragadó módon ültet a tolószékbe. Ez a Giza, aki a házasság révén szerzett vagyon törékeny biztonságában látszólag megkeményedett és kevélyen maga-biztos lett, végül megrázóan vallja meg csődjét és tehetetlenségét, amely aztán a melankolikus happy endben a két testvért ismét összehozza.

...A még a Josefstadtban is ritka szívélyes siker nagy színházi estét köszöntött, amely teljes csendben fényesedett át."

Érdekesen jellemzi a művet és szerzőjét Paul Blaha, akinek „Kései szerelmek és ódon csipkék" című kritikáját a Kurier (szept. 15.) jelentette meg:

„Különös darab. Önmagába gubódzott és fakó színekben játszó; epikus és novellisztikus. Vannak megható és szentimentális, igaz és banális hangjai; majd ezek a hangok gyakran átbillennek a groteszkbe, a nevetségesbe. Ott lebeg melankolikus reminiszcenciák és színházi lazzik között, majd végül különc rezignációba lendül át. Tárgya az öregség, a szerelem, a magány. Ha Giraudoux magyar lenne, ő írhatott volna ilyen darabot."

Herbert Berger a Volksblattban (szept. i6.) a mű színészi lehetőségeit hangsúlyozza:

Szólistáknak írt darab, akik virtuózul tudnak bánni a monológokkal, akik »a sorok között« meg tudják csendíteni a kimondatlant is, akik a statikus felszínből belső drámaiságot tudnak gerjeszteni. Ilyen virtuóz szólista a bécsi színpadon csak harmadik alkalommal megjelenő Joana Maria Gorvin, e színházi est fény- és középpontja. Orbánnéja olyan érzelemgazdag és temperamentumos, mint egy magyar hegedűsökből álló zenekar."

Számunkra első hallásra mulatságos, ám ugyanakkor figyelmeztető erejű az a - legyünk jóhiszeműek - nem megjátszott naivitás, mellyel „Egy ember ma Budapesten" című kritikájában (Presse, szept. i6.) Piero Rismondo közelít a drámához:

„Az egyik nővér -- most Orbánnénak hívják - még Budapesten él. A mai Budapäschten. Az »elvtárs« megszólítás egyszer hangzik- el, egy telefonbeszélgetés alkalmából. Nem, nem, a darabnak semmi, a világon semmi köze a politikai polémiához. Az emberit állítja középpontba. Ez az Orbánné, egész egyszerűen, ember. Habár egy letűnt társadalmi réteg mosta az adott budapesti jelenbe - akkor is csak ember. Politikai gondjai a legcsekélyebb mértékben sincsenek. Csak magántermészetűek. Örömök és gondok. Mindenekelőtt érzelmi jellegűek. Azokból a hajdan volt időkből megmaradt egy régi szerelme. Erről szól a darab. És mintha Örkény azt akarná mondani: a letűnt társadalmi réteg tagjai között is voltak igazi emberek. Ez szép tőle."

A Macskajáték legértőbb bécsi kritikusa, nyilvánvalóan, a magyar származású Sebestyén György, aki két bírálatot is szentelt a bemutatónak; s ugyancsak nem véletlen, hogy ő az egyetlen, aki a szöveghez legillőbb kulcs birtokában, nincs feltétlenül elragadtatva a világ-hírű, sőt, színháztörténeti rangú idős mester, Leopold Lindtberg rendezésétől.

---

a játék irányába bizonyítja, hogy félfüllel mindenki hallgatózik. Ez nem annyira Peter Stein ráfogása a darabra, mint inkább alapos és aggályos elolvasása a goethei szövegnek. Ott ugyanis éppen a herceg számol be Tasso gyanúiról, aki idegeskedik, ha el-eltűnik egy-egy papírlap a szobájából, ha leváltják valamelyik szolgáját, és más idegen kerül a helyére, vagy a herceg (bevallott) parancsára átkutatják szobáját. Tassónak üldözési mániája van, holott üldözik. Jóllehet, a herceg udvarában ez már nagyon szelíd, kedves és megértő üldözés ahhoz képest, amiben korábban része volt. Tulajdonképpen itt megnyugodhatna, Tasso mégis állandóan gyanakszik, hogy ez a hercegi kellem az üldözésnek, a hajszának és az elnyomásnak mindössze egy másik jelentkezési formája csupán. Rabság és elnyomás ez is, bár kellemes és kényelmes. Rabság, luxuskivitelben. Ezért van azután, hogy a „szabadság" szót Bruno Ganz olyan gúnyosan, olyan teátrálisan patetikusan, kimódoltan színészies gesztus kíséretében ejti ki, ezzel az egyetlen hangsúlyával éreztetve azt, hogy amit szabadságnak nevez, mennyire gúnyképp csak az igazi szabadságnak.

A Kronenzeitungban (szept. 16.) a következőket írja Sebestyén:

„Ez a nagyon mulatságos darab a kétségbeesésről szól. Például arról: milyen nehéz az öregedő nők számára, hogy a fenséges komolyság és a gyermeteg vihogás között megtalálják a helyes magatartást. Avagy: a legislegutolsó szerelem bohókás konokságáról. Avagy: a vágyról, hogy mindig pontosan olyanok legyünk, amilyenek nem vagyunk.

A Macskajáték sorskomédia, a nyomozások és emlékezések játéka, amelynek során az ember belehallgatózik saját belső csendjébe. Költői darab tehát? Minden bizonnyal. De még inkább groteszk. A kétségbeesés provokációvá válik, hogy a kétségbeesést magát legyőzzük, kinevessük. Hangos, keserű nevetéssel. A rezignációból majdhogynem abszurd bohóctréfa sarjad.

... Leopold Lindtberg rendezte az előadást, nagy beleérzéssel és odaadással. A groteszket melankólia fedi el, az élesen poentírozott humort fájdalmas részletezéssel celebrálják. A félhomályban, az elégikus csöndben néhány odalehelt sóhaj rezeg. Bohóctréfát látunk, de mollban."

Hasonló gondolatokat fejteget Sebestyén, részletesebben kimunkálva, a Salzburger Nachrichten szept. 16.-i számában:

„ ... Túl nagy az eltérés a várakozások és a valóság között, túl mély a különbség az emlékek elégiája és a minden-napi élet fogyatékosságai között. A groteszk az öregedés perspektívájából adódik.

Am itt nemcsak az idős embreknek önmagában nemegyszer oly komikus és megrendítő szerelmi hevületéről van szó; nem, Örkény két jellem tragikumát is felmutatja. Meg azt, hogy a két nővér egymásnak játssza el szerepét; a finom még hűvösebbnek és előkelőbbnek akar látszani, az energikus a legkisebb, legkopottabb konfliktusból is tarka, merész, hetyke kalandot varázsol. És ez már túl van a normalitás birodalmán; a téboly peremén járunk . . . És Örkény barátságos megértése az emberek iránt a groteszket még életerősebbé teszi.

És épp ez a vitalitás hiányzik Leopold Lindtberg nagyon szépen kimunkált rendezéséből. Itt a két nővér nem játszik egymásnak, csak egész egyszerűen azok, amik: az egyik finom, a másik fickándozó. Nem túloznak el semmit. Ez pedig elfedi az ellentmondásokat, szelídíti a komikumot. A halk tónusok, a tompa színek válnak uralkodóvá. Lindtberg mesterien formálja meg az öregedés líráját.

A groteszket gyengíti a túlságosan részletes illusztráció is. Nagyon sok vetített fényképet látunk. Önmagukban kitűnőek, akárcsak Fritz Butz díszlete, de teljes egyértelműséggel rögzítenek. Ez és ez így és így néz ki. És nem másképp. Ez megköti a fantáziát, és a nyelvi jellegű szellemes kétértelműségek szükségképp figyelmen kívül rekednek. A vetítések játéka a hidegség érzetét kelti.

Helyénvalóan groteszkek viszont Eva Sturminger jelmezei. A szegénység megható találékonyságát fejezik ki, az öntudatosan kalandos túlzást mint győzelmet a túlságosan szürke hétköznap fölött ... "

Összeállította: Szántó Judit

Örkény István: Macskajáték (Bécs, Theater in der Josefstadt). Lotte Lang (Egérke) és Joana Maria Gorvin (Orbánné)

SZÍNHÁZ

THÉATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THEATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

N. Krimova:
Au pays des acteurs merveilleux

La critique de la revue Teatr de Moscou a visité les théâtres de Budapest au début de 1972. En analysant surtout le rapport des acteurs et de la mise en scène elle arrive à la conclusion que le théâtre hongrois est dominé par les personnalités marquantes se trouvant parmi les comédiens.

Entretien avec David Gotthard

Muni d'une bourse d'études, David Gotthard, jeune metteur en scene du théâtre Royal Court de Londres a passé quelques mois à Budapest. S'étant familiarisé avec la vie quotidienne de nos théâtres, ayant assisté à de nombreux spectacles et répétitions, il fait maintenant la comparaison entre conditions et méthodes de travail à Budapest et à Londres.

M. Stroïeva:
Stanislavski et Dostoïevski

Stroïeva, collaboratrice de l'Institut du Théâtre de Moscou, fait publier ici un extrait d'une étude plus longue. Elle introduit le lecteur au travail créateur du grand metteur en scène russe, accompli au cours de deux adaptations scéniques d'un même récit de Dostoïevski.

Tamás Mészáros:
Des acteurs parlent de la mise en scène,

Il s'agit d'une conversation avec quelques acteurs bien connus — Iván Darvas, István Iglói, Jácint Juhász et Éva Ruttkay — sur les questions de la collaboration entre acteurs et metteurs en scène dans les théâtres hongrois.

Zsuzsa Cserje:
L'enivrement des mots

A l'occasion de la reprise du *Roi Louis II*, tragédie historique d'un style onirique richement ornementé de Dezső Szomory, l'article examine la méthode de mise en scène d'Ottó Ádám, directeur du Théâtre Madách.

János Sziládi:
Les frères Dózsa

La création de sa pièce la plus récente: *Les Frères* – voilà le cadeau que fit le Théâtre National de Pécs au grand poète et dramaturge Gyula Illyés, pour la fête de ses 70 ans. Illyés se penche pour la seconde fois sur le sujet de la rébellion des paysans en 1514; après une monumentale fresque historique sur Dózsa, chef de la rébellion, il s'agit maintenant d'un drame polémique « de chambre », intime et fermé.

Levente Osztovits:
Regarde, quelle majesté . . .

Le Théâtre Madách joue actuellement la tragédie de Dezső Szomory: *Le Roi Louis II*, écrite il y a cinquante ans. En évoquant le cataclysme historique, Szomory s'est intéressé surtout au drame intérieur des grands hommes, protagonistes des événements. Ottó Ádám réussit dans sa mise en scène la bravoure de transformer l'autre en notre contemporain, sans pour autant sacrifier la saveur tout particulière de son style.

Erika Szántó:
Si belle, que

Au Studio du Théâtre Madách Imre Kerényi a signé la mise en scène de *Candida* de G. B. Shaw. Son travail ne révèle pas clairement les motifs qui ont pu l'amener à cette reprise par surcroît mal distribuée, et ainsi le critique se trouve réduit à des hypotheses.

Péter Molnár Gál:
Sur la mort d'une « mère de théâtre »

Irén Sitkey, artiste des rôles de composition au Théâtre National, est morte à 70 ans. Elle a donné des interprétations mémorables entre autres de Madame Miller (Schiller: *Intrigue et amour)*, de la mère d'Eve (Madách: *La Tragédie de l'Homme)* et de Madame Pace (Pirandello: *Six personnages en quête d'un auteur)*.

Tamás Ungvári:
Interprétation et rythme.

En analysant les raisons de cet ennui que répadent parfois les représentations, l'auteur met en doute les interprétations shakesperiennes de la critique et des théâtres et dénonce surtout leur attitude trop mécanique vis-à-vis du probleme du rythme. Par suite de cette interprétation erronnée, ni le ralentissement, ni l'eccélération du rythme des spectacles ne lui paraissent assez motivés.

István Hermann:
Dans le cratère de l'Etna

A propos de la reprise au Théatre National de *Marat-Sade* de Peter Weiss, István Hermann, philosophe bien connû, analyse, sous l'aspect politique, dramaturgique et philosophique, le chemin parcouru par l'auteur depuis cette première grande oeuvre jusqu'a *Hölderlin*.

Péter Molnár Gál:
BITEF?

Le Festival de Théâtre de Belgrade, le célèbre BITEF fut, en 1972, moins intéressant que les précédents. Il y eut des représentations remarquables, comme *Yerma* de Garcia Lorce dans la mise en scène de Victor Garcia *Moby Dick* de Melville, dans l'adaptation de Mario Ricci, ou *Torquato Tasso* de Goethe, réalisé par Peter Stein. Mais en même temps on a pu compter trop de specactles pas assez refléchis, aspirant à des effets de choc superficiels, qui risquent de compromettre la haute renommée de cette manifestation artistique.

J. Sz.:
La création de Jeu de chats à Vienne

Il s'agit d'un échantillon des échos de la presse autrichienne, à l'occasion de la création en langue allemande de *Jeu de chats* d'István Örkény en septembre 1972, au Theater in der Josefstadt de Vienne.

Ára: 12 Ft

Huszti Péter (II. Lajos) és Almási Éva (Mária királyné) Szomory II. Lajos király című drámájában (Ikládv László felvétele)