SZÍNHÁZ

Tarján Tamás: Itt állok, másként nem tehetek • Koltai Tamás: Lélek a máglyán • Szeredás András: A (dez)integráció (melo)drámája • Mészáros Tamás: Ruszt József és a Bakkhánsnők • Pór Anna: A Magyar Elektra és a Karnyóné • Pályi András: „Törőcsik Mari, hol van?" • Földes Anna: Berlini napló II. • Mándi Teréz: A Tanácsköztársaság színháza

1976

Március

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IX. ÉVFOLYAM 3, SZÁM
1976. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 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.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat.
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

76.0039 -Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon :

Sztankay István (Kálvin) és Huszti Péter (Szervét) Sütő András: Csillag a máglyán című drámájában (Madách Színház)

A hátsó borítón:

Fehér Miklós díszlete Plenzdorf: Az ifjú W. újabb szenvedései című színművéhez (Pesti Színház). (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Itt állok, másként nem tehetek (1)

KOLTAI TAMÁS
Lélek a máglyán (8)

SZEREDÁS ANDRÁS
A (dez)integráció (melo)drámája (11)

MÉSZÁROS TAMÁS
Ruszt József és a Bakkhánsnők (16)

NÁNAY ISTVÁN
Melodráma a cirkuszban (22)

PÓR ANNA
A Magyar Elektra és a Karnyóné (24)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
„Törőcsik Mari, hol van?" (30)

négyszemközt

BALÓ JÚLIA
A rendező szemével (33)

világszínház

FÖLDES ANNA
Berlini napló II. (35),

színháztörténet

MÁNDI TERÉZ
A Tanácsköztársaság színháza (43)

szemle

BERKES ERZSÉBET
Staud Géza: A francia színház a XVIII. században (48)

TARJÁN TAMÁS

Itt állok, másként nem tehetek

Sütő András, a drámaköltő

Sütő András Csillag a máglyán című színművének bemutatója csaknem egybeesett drámakötetének meg jelenésével. Az évad egyik, legjobb új magyar drámájának előadása és a együtt olvasható két mű megfelelő alkalomnak mutatkozott ahhoz, hogy bővebb teret szenteljünk Sütő András drámaírói művésetének. A Madách Színháznak közönségsikerű bemutatóját elemző kritkai cikkünk mellett e ért közülünk külön dramaturgiai tanulmányt is a jeles író színműveiről.

I.

Novella és színpadi játék

A magyarországi olvasóközönség tágabb körei csak *az Anyám könnyű álmot ígér* című könyvének megjelenése (1970) után ismerték meg Sütő András nevét - pedig akkor már huszonkét esztendős írói munkásság volt mögötte, nem is akármilyen. Az enyedi kollégium falai közül még kamaszemberként került az irodalomba, s igazán tenyerén hordozta őt a korai szerencse: Gaál Gábor és Balogh Edgár, Benedek Marcell és Jékely Zoltán segítették első próbálkozásait. Huszonegy éves, amikor 1948-ban első elbeszélését közli az *Utunk.*

Sütő András kötődéseit, ihlető forrásait már a pályakezdés idején könnyen és biztosan fölismerhetni. Tanult szülőfalu-ja, a nagyobbrészt román, negyedében magyar ajkú Pusztakamarás népétől (az egésztől, tehát, nemcsak a résztől!); tanult a mindenkori tiszteletes úrtól, aki „régi fegyvertársaival: Károli Gáspárral és Luther Mártonnal" hadakozott a kis közösség élén; s tanult természetesen a Bibliából is. Beléje ivódott az erdélyi történelem, a Báthoriak és Bethlenek históriája és az írástudatlan szegény embereké, uradalmi cselédeké is, akik például Sütő Mihály nagyapó szavaiban ragyogtatták föl a maguk mesekincsét. A „magas művészetből" a félig-meddig pusztakamarásinak számító Kemény Zsigmond öröksége kínálkozott legközvetlenebbül (a Kemény-hatás majd az esszék ben fog kiteljesedni). Sütő származása, szilárduló írói alkata szerint is kézenfekvő volt, hogy mindezeken kívül Mikszáth, Móricz, Tamási, Illyés és Veres Péter életművének irányába tájékozódjék, nem feledkezve meg Creangáról, Sadoveanuról sem.

Sütőt bontakozó tehetsége, példaképinek-mestereinek nagy része, sőt a kor – a negyvenes-ötvenes évek fordulójának – igénye is *az anekdotikus realizmus* felé terelte. Veres Péter később egy „székely Mikszáthot" látott-remélt az íróban, s „az már csak valami!" - fölkiáltással biztatta Sütőt e szerep vállalására. Az első esztendők novelláinak, s főként a gyűjteményes kötetnek *(Tártkarú világ,* 1959) a tanúsága szerint Sütő ki is aknázta az anekdotikus realizmusban rejlő lehetőségeket - ám érezte ugyanakkor az egyre szorítóbb korlátokat is. Különösen nehezen boldogult ezzel a módszerrel, ha színpadi mű írásába fogott. Márpedig Sütőben pályája kezdetétől ott fészkelt a gondolat: színdarabot, drámát írni. A novellák és az *Anyám könnyű álmot ígér* előtti alkotói szakaszban keletkezett „játékok" között szembetűnő a rokonság: nemcsak világuk, nyelvük - technikájuk is hasonló. Egy tőről azonban csak egy virág fakadhatott, a másik hervatagnak mutatkozott: a színpadot egyelőre nem sikerült meghódítania.

Kendilóna drámát rendel

Az első színjáték, a *Mezítlábas menyasszony* Hajdú Zoltánnal közös alkotás, amely látszólag kedvvel vállalt korparancsra született. Sütő maga -írta meg darabjáról, hogy az „a kamarási és kendilónai dolgozó parasztok rendelésére íródott", akik - 195o-ben vagyunk - mihamarabb viszont kívánták látni meg-változott, szabad életük dokumentumait. S nemcsak látni, játszani is szerettek volna: egyik földije panaszolta az írónak, hogy ha a toll emberei továbbra is restek a jelenről írni, akkor előbb-utóbb Az *ember tragédiája* kerül színre a szövetkeze-ti amatőr csoport tolmácsolásában, az pedig sok jóval nem kecsegtet, lévén nem épp könnyen érthető-értelmezhető mű.

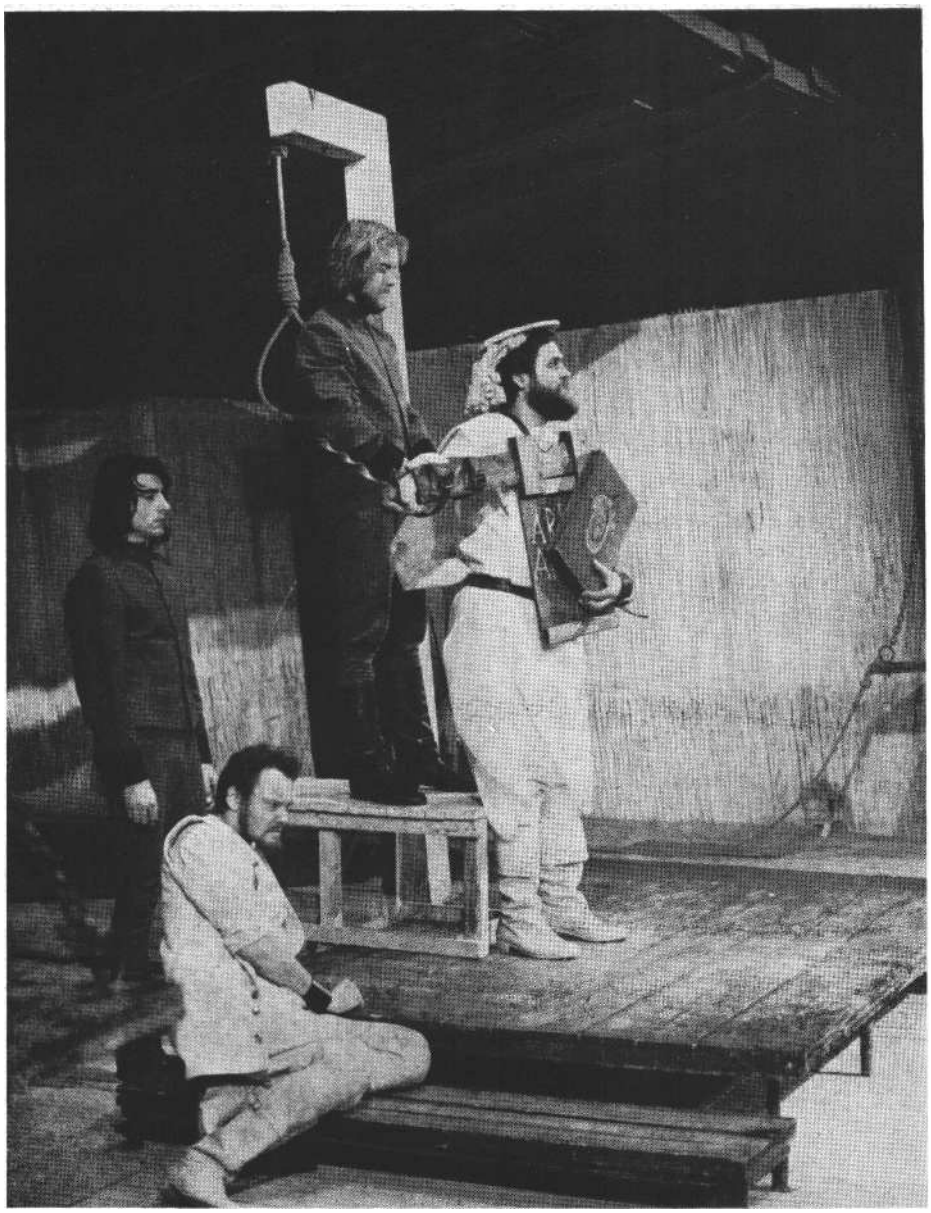
A darab elkészült, bemutatták. A kritika dicsérte a dicsérendőt - az új valóságra nyitott szem, hűség a dolgozó néphez stb. -, s bírálta a fogyatékosságokat, színműírói ügyetlenségeket. Sütő a kor divatja szerint maga is önkritikát gyakorolt, elmulasztott szovjet példák miatt meakulpázva. Az első kísérlet végül is inkább sikeresnek volt mondható, elsősorban azzal a nyereséggel, hogy a Tamási-játékok világából egy pillangónyi Sütő színpadára is beröpült.

Nagyjából egy évtizeddel későbbi keletkezésű két másik vidám játék: a *Fecskeszárnyú szemöldök* és *a Szerelem, ne siess!;* majd 1962-ben ezek átírásával-összevonásával a *Tékozló szerelem.* Sütő dramaturgiai készsége és persze írásművészete is érettebb immár - ám a közönség 196o táján már nemigen méltányolja ezeket a továbbra is anekdotikus építkezésű, szelíd humorú, szerkezetükben meg-megdöccenő alkotásokat. A kritika „szocialista népszínműveket", „írói megtorpanást" emleget. Ebből annyi *igaz* is, hogy Sütő első *négy* darabja joggal ítéltetik feledésre viszont a játékokkal párhuzamosan (bár ritkábban) publikált novellák - utólag szemlélve - világosan jelzik: megtorpanásról nincs szó, csupán Sütő írói világának fokozatos átalakulásáról. Ez a szívós munka 1970 táján hozza majd meg gyümölcseit. Hátra van addig még egy állomás: Sütő „pre-sütői" színdarabjainak legjelentősebbje, a *Pompás Gedeon.*

Egy férfiú, aki már itt áll

A vígjáték színpadi pályafutása - ne szépítgessük kudarcos: a marosvásárhelyi bemutató után tudtommal még öt vagy hat előadást ért meg, s a kaposvári produkciót sem ünnepelték bírálói. (A közönség jókedve, jó szórakozása nem tagadható: erről Veress Dániel egyik írása, Szőcs István kritikája adott hírt, s a kaposvári nézőtéren is meggyőződhettünk róla.) Harag György és Komor István rendezők, illetve Márton János és Kátay Endre, az ugyan sok alakot mozgató, lényegében mégis egyszemélyes darab főszereplői sem ott, sem itt nem tudták sikerre vinni a *Pompás Gedeont.* Am a mű értéke éppen a kudarca lett: Sütő végképp meggyőződött arról, hogy búcsút kell vennie az anekdotától.

Egy alkotói gondokkal terhes, válságot, megtorpanást is sejtető periódusban nyilván nem lehetett szívet melenget érzés a darab kritikáit olvasni - ám a Sütővel szemben korábban nemegyszer mostoha ítészek ezúttal fején találták a szöget; meglehet, nem csekély segítséget is adtak a majdani drámaírónak. Veres Dániel baráti hevületű szavai ugyan rendező(k)re hárítják a felelősséget: „Sü-



Kolhaason végrehajtják az ítéletet. Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja (kaposvári Csiky Gergely Színház). Kolhaas: Vajda László, Nagelschmidt: Szabó Kálmán

tő színpadi játéka lazábban kapcsolódó képi asszociációkból épül, s a dramaturgia igazságával az író nemegyszer szembeszegezi a költészet igazságát, s így végül is az dönt a dráma színpadi életképességéről, hogy az egyes felvonások, jelenetek, víziók egymásra hangolódnak-e ?" Szőcs keményebben és pontosabban fogalmaz: „Sütő talán túlságosan óvakodott egy kis dramaturgiai rutin megszerzésétől, cselekményszövő fogások beidegzésétől, pedig - noha az ügyesség alacsonyabbrendű képesség, mint az íróság - azért erre is szükség van." A költészet igazsága tehát csak akkor érvényesülhet, ha valóban van minek nekiszögezni - ha létezik dramaturgiai igazság, ha nem hiányzik a szilárd konstrukció. *A Pompás* Gedeonból még hiányzik : az elmesélhetetlenül zsúfolt cselekményű, helyszíneket a mennytől a pokolig váltogató darabban rendező legyen a talpán, aki szakadozás nélküli asszociációs láncot tud teremteni.

Ennyi elég is lenne a játékról - érdemes azonban fölfigyelni hősünk jellemé-re, egyéniségére. Nyilvánvaló ugyan, hogy Gedeonnak semmi köze a későbbi nagy Sütő-hősökhöz, történelmi alakokhoz, mégis érdekes : ez a korlátolt, hatalomvágyó „úrhatnám elvtárs" mintha csak magáénak lopná a még sokszor előkerülő lutheri mondatot: „Itt állok, másként nem tehetek." Ez a néhány szó sokszorosan megkapja drámai értelmét, de egyelőre komédiai fonákját mutatja. Pompás Gedeon makacsul ragaszkodik elveihez, szokásaihoz s főként - minél magasabb - pozíciójához; az intézményt önmagában véli megtestesülni. Kisszerű zsarnokoskodásában erősen hasonlít Páskándi Géza későbbi fogantatású „fácános emberéhez", a Sára Sándor által rendezett *Holnap lesz fácán* című film főhőséhez. Hol nevetségesen alacsonyan, hol félelmetesen magasan, de mindig „egyszemélyes demokráciát" akarnak létrehozni mindketten.

Sütő, okkal, „írói törekvései eddig leginkább kudarcos frontszakaszának" nevezte színpadi munkásságát - a hatvanas évek vége felé. El is mehetett volna a kedve a drámától, színháztól, hiszen néhány kritikusa - Adamov, Beckett ne-vét lobogtatva - olyan égtájak felé biztatgatta volna, amerre nincsen mehetnéke. Szerencsére Sütő nemcsak arra volt képes, hogy anekdotikus alapú novellisztikájának értékeit megőrizve az esz-szé, a regény értékű naplójegyzet irányába lépjen tovább, hanem színpadi alkotóként is megújult. Vidám játékait kesernyés mosollyal „az ifjúság bocsánatos éveibe" utalta, s nekilátott évtizedek óta dédelgetett nagy drámai tervei ki-vitelezéséhez.

II.

Esszé és dráma

Az Anyám könnyű álmot ígér korszakos remekműként robbant a romániai magyar irodalomba - és az egész magyar irodalomba is. Nevezték „erdélyi *Húsz órának*", „új *Puszták népének*" s ki tudja, még miképp; méltatták nagyvonalúan „a visszanyert bizalom könyveként" (Veress Dániellel együtt kérdezhetjük: ugyan mikor, mivel vesztette el az író a „bizalmat"?); s ennek a könyvnek is köszönhető, hogy az utóbbi években fokozott figyelem nyilvánul meg a szomszédos országok magyar nyelvű verses-kötetei, novellagyűjteményei, regényei iránt is. E naplójegyzetekhez szorosan kötődnek a sűrűn közreadott „úti tűnődések", esszék, emlékezések. Ezek a meditatív műformák korántsem tagadtatták meg Sütővel korábbi mestereit, sőt az anekdotáról sem kellett teljesen lemondania - tény viszont, hogy Illyés Gyula példája, ihletése vallottan fölébe magasodott a többiekének.

Novella és vidám játék annak idején szoros egységben, de ellentétes értékű művészi eredménnyel formálódott az író kezenyomán. Nem törvényszerűség-ként, csak tényként rögzítem: esszé és dráma kapcsolata most lazább (bár kétségtelen), a művészi szint viszont egy-ként kiemelkedő.

Hogyan segítheti egymást esszé és dráma? Elsősorban a feszes gondolatisággal. Sütő - lemondva az elbeszélések és a játékok cselekményességéről - most főleg a szellem mozgásterét nyitja meg. Esszéiben szinte filozófusnak mutatkozik; drámáiban többnyire két-két köz-ponti figura terjedelmes (nem terjengős!) párbeszédeivel ér el haladást.

A két műfaj közös követelménye - és nyeresége -- továbbá az elmélyült studírozás, az irodalmi múlt és a história sokoldalú vizsgálata. Bethlen Gáborról vagy Kálvin Jánosról írni - akár esszében, akár drámában - csakis a tények, részletek, adatok birtokában lehet; s különösen alapos előtanulmányokra van szükség akkor, ha a drámaíró a dramaturgiai szükség parancsa szerint kívánja átrendezni a történelmet.

Az utóbbi félmondat már azt is jelzi: „az ifjúsága bocsánatos éveiben" inkább csak ösztönösen és színpadi szakértelem nélkül dolgozó Sütő most már ura akar lenni anyagának; megszervezi, megszerkeszti, fegyelmezi azt. Drámatechnikai fejlődése óriási: mindkét tárgyalandó művét pontosan végiggondolt konstrukcióba tömörítette. Dramaturgiai szak-értelem nélkül merészkedhetett volna-e Kleist regényének átírására, új szereplők beiktatására; lett volna-e bátorsága egymásra csúsztatni különféle mozzanatokat Kálvin és Szervét életében?

Nemcsak módszerével tárgyával is „szerencséje van" Sütőnek. A reformáció históriája - mondhatni nyugodtan - a vérében áramlik. S nem is kell kilépni a hatvanas-hetvenes évek magyar irodalmából (noha külföldi példákat is bőven sorolhatnánk), hogy kiderüljön: egy vallás keletkezése, lábraállása, különösképpen a reformáció története - általában *a hit* kérdése izgalmas, aktuális téma. Csupán néhány példa: az „Unust est Deus ?" kérdését firtatta a Vendégségben Páskándi Géza; ingatag, szkeptikus, lobogó, mérsékelt hitek természetét vizsgálta a *Tornyot* választokban ugyanő. Moldova György regényben *(Negyven prédikátor)* ábrázolta az új - „reformáta" vallás megosztottságát. Messzebbre nyúlt vissza a történelemben, de a Tisztákkal mégis ide sorakozik Illés Gyula. S végképpen elhagyva a reformációt, újabb kérdéskörök felé tájékozódva Déry Ti-bort *(A kiközösítő),* Major Ottót *(Három apokrif)* mindenképp említenünk illik.

Célkitűzés, tárgyválasztás és írástechnika a drámaíró Sütőt is lllyés Gyula tanítványává tették. *Az Egy lócsiszár virágvasárnapján* és *a Csillag a máglyán* című alkotáson is az illyési típusú (újabban és legmagasabb szinten a Tisztákból, *a* Testvérekből ismerős), a *tragédia felé törekvő dráma* indíttatása érződik. Ugyan-ez áll a nyelvi kifejezés szépségére és dús metaforikusságára is -- bár természetes, hogy az erdélyi irodalmi és népnyelven nevelkedett Sütő más jó ízekkel kínál, mint a dunántúli, rácegresi Illyés.

S bocsássunk előre még valamit (bár ezt az illyésinek mondott drámatípus már szavatolja): Sütő drámái nem parabolák. Valóban arról a korról beszél, amelyik-ről beszél - épp ezért szólhat a mához is. A művet és önmagát szegényíti tehát az olvasó, a néző (és esetleg a szín-házi alkotóművész is), ha jelenidejű gondok vonzásának engedve „lefordítja" e műveket, s a tágabb asszociációkat, általánosabb érvényű mondandót másodlagosnak véli. Épp fordítva áll a helyzet: Sütő nem politikai röpiratokat rejtett drámáiba, hanem éppenséggel a mondanivaló sokrétűsége, képzettársításai foglalják magukban a jelentés egyik köre-ként - az aktualitást.

Ami közös

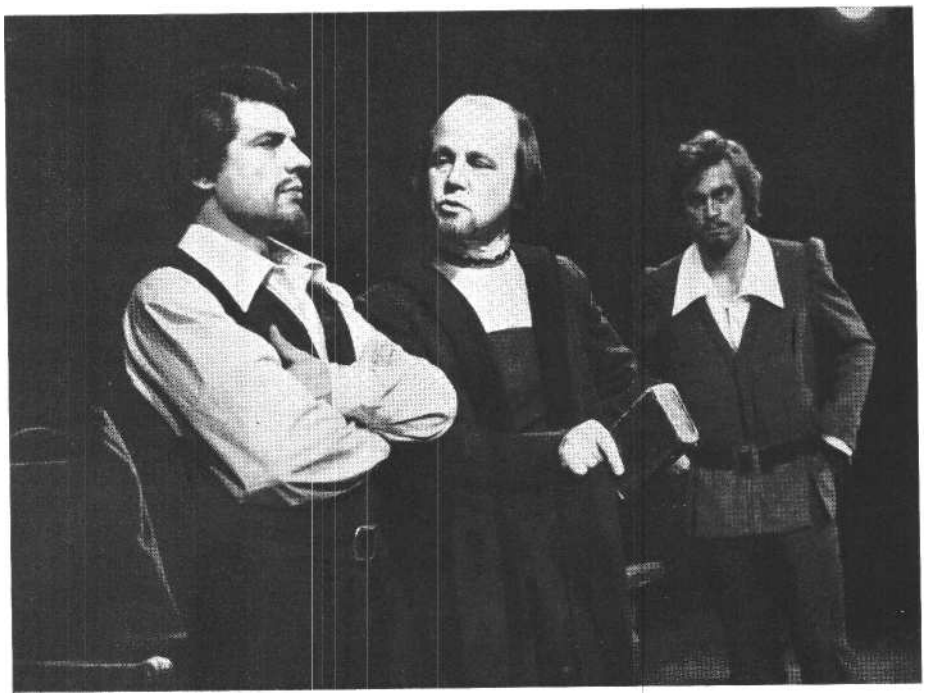
Sütő András egymást kiegészítő daraboknak, egymást föltételező feleknek tekinti e két drámáját, nyilván ezért is fogta össze őket *az* Itt állok, *másként nem tehetek* című kötetbe. Üdvösebb tehát az együttes elemzést megkísérelni - nem annyira a drámákra, inkább a dramaturgiákra figyelve.

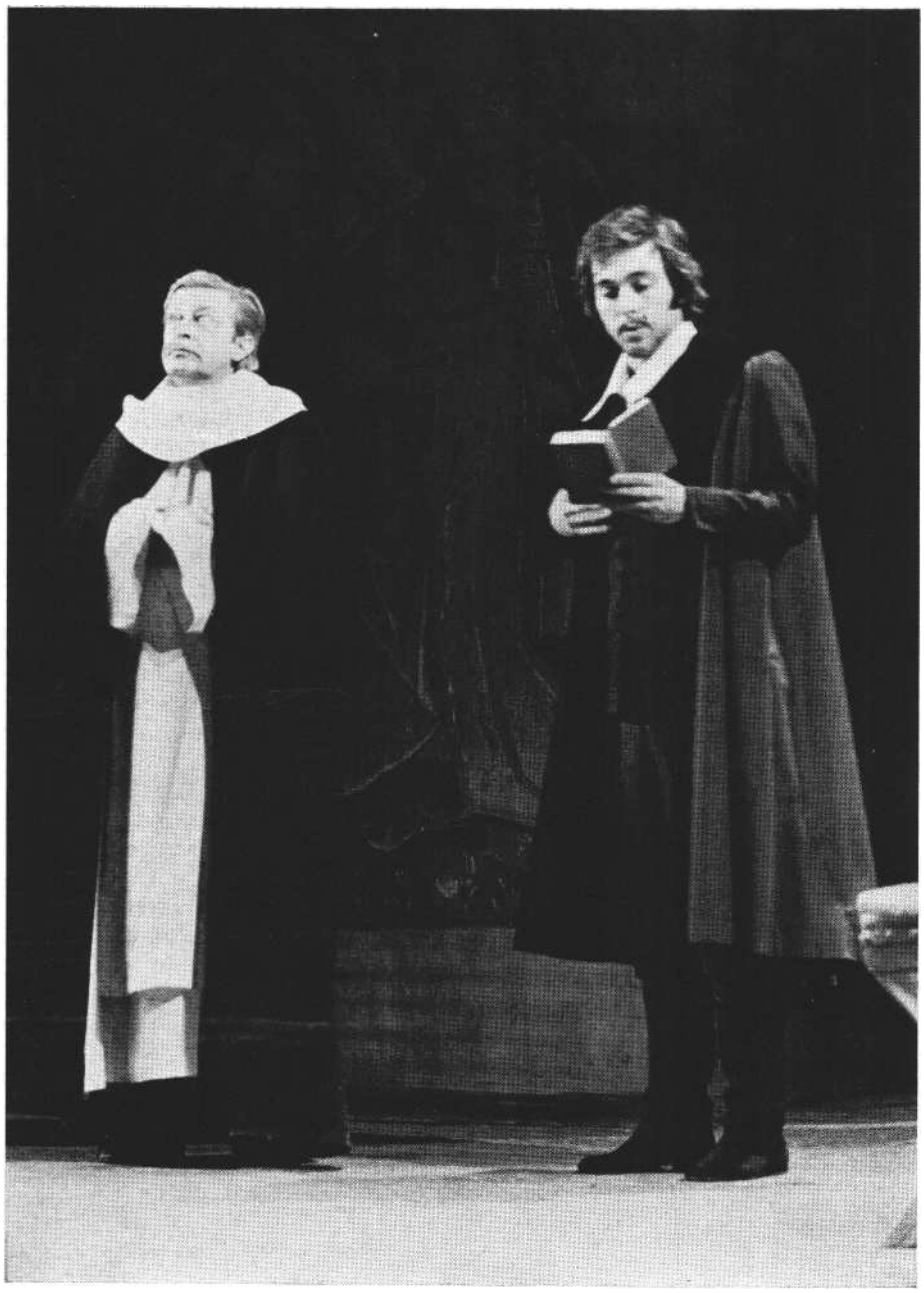
A két mű tere és ideje *lényegét tekintve* közös. Kolhaasenbrück, Drezda és Genf földrajzi távolsága nem áthidalhatatlan; s a lócsiszár meg az orvos-teológus tragédiája is a XVI. század első felében játszódik le, méghozzá közelebb 1550-hez, mint 1500-hoz (Szervét máglyahalálának ideje [1]553).

Erre az időre a reformáció már siker-rel harcolta meg első, sorsdöntő harcait. Úgy tűnik: Luther, Kálvin, Münzer után, a vérontás után itt az ideje egy kor-szak lezárásának. Kolhaas Mihály ló-csiszár, doktor Luther leghívebb híve így összegez: „... az emberek kifulladtak már a hitvitában, felkelésben, a halottak eltakarításában. Élni akarnak: dolgozni, gyermeket nevelni, vásárokra járni; annyi csődület után megszusszan-ni, fegyver helyett kaput . . . ablakrácsot kovácsolni. Egyetlen karácsonyt bár békében megülni." Kolhaas *a köz* érdekében beszél, saját békeszerető személyét meg sem említi - nem az egyes ember a fontos. Kálvin - a kis-pont lócsiszárhoz képest óriás - látszólag ugyanezt mond-ja: a reformáció megreformálásától, az új vallás továbbújításától óv - az egység, a béke, az építés, a védekezés érdekében. Csakhogy Kálvin magamagát teszi a reformáció zálogává! Személyében látja, s nem a közösségben megfogalmazódni a művet. Sorsdöntő lesz ez később - ám egyelőre nem akkora különbség, hogy éket verne a két dráma közé.

Kálvin egyszemélyes genfi demokráci-

Sütő András: Csillag a máglyán (Madách Színház). A Hitnyomozó (Haumann Péter) kihallgatja az álnéven rejtőző Kálvint (Sztankay István) és Szervétet (Huszti Péter)





Szervét (Huszti Péter) a vienne-i koronahercegi palota bírósági termében.
Ory főinkvizitor: Mensáros László

ájának híre Kolhaasenbrückbe is eljutott már. Nagelschmidt, a szelíd lócsiszár vérmes természetű ellenjátékosa, így oktatja a Törvény mibenlétére Lisbethet: „... törvény bácsi, az a császár, a választófejedelem, a tronkai Vencel és a kancellária. Törvény bácsi szabályozza a viselkedést, a munkát, a szerelmet, Genfben, mint hallottuk, a szoknya hosszát és az erkölcsöket, midőn a parázna fehérnépet toronyba záratja ..." Kálvint tehát a híre azokkal emeli (süllyeszti) egy szintre, akik ellen maga is harcolt .. .

Hasonlatos a Kolhaasékat körülvevő és a Genfben kialakult atmoszféra is. „Szolgálatos" és „magánemberi" énekre feleződnek a megfélemlített vagy a kétszínűségre amúgyis hajlandóságot érző emberek. Itt azon meditálnak: mikor jelentik már föl a följelentőket; ott kémkedő füleket sejtetnek a másikban maguk a kémkedő fülűek, besúgó ajkúak is.

Kolhaasenbrück (némi túlzással): Genf kicsiben. Ellentmondásos város, ellentmondásos világ mindkettő. Hiszen jó - mert jobb, demokratikusabb, szabadabb, mint a - még katolikus vallású, dogmákba és népnyúzásba merevedett - külvilág; de rossz is, mert önmagán belül már romladozik, alatta marad, messze alatta egykori lehetőségeinek.

Ez a kettősség két magatartásvégletre csábít: a radikális igenlésre és a radikális tagadásra. Sütő mindkét darabjában színre is léptet egy-egy szereplőpárt (sőt a *Lócsiszár* hátterében sajátos módon még egyet), amelyek e szélsőségeket képviselik. *A realisták* és *az álmodozók*, a józan mérlegelők és a költők, a jelen szorítását értők és a jövő teljességét áhítók szembesülnek egymással. A realistát *a van* és *a nem lehet!* vezérli; a költő *a lesz* és a *legyen!* igézetében indul harcba.

A Kálvin-Szervét, Kolhaas-Nagelschmidt (és a Luther-Münzer) szereplőpárok *alapállása* tehát hasonló. Viselkedésük motívumai, főként pedig fejlődésük viszont megkülönböztetik őket egymástól.

Ami elválaszt

Cselekvés és gondolkodás, konkrétum és elvontság folytonosan egymásba játszik mindkét műben, némi leegyszerűsítéssel mégis jogosan állíthatni: *az Egy lócsiszár virágvasárnapja a* forradalmi gyakorlat darabja, a *Csillag a máglyán* a forradalmi elméleté. Kolhaas a tett, Kálvin az eszme reálpolitikusa; Nagelschmidt a tett, Szervét az eszme poétája. „Rangsorolni" őket értelmetlen dolog volna, annyi azonban látszik: Kolhaas a legföldönjáróbb, s Szervét elméje a legtávlatosabb. Illetve .. .

Illetve felborul az imént vázolt rend-szer - mert amíg Kálvin és Szervét csupán tökéletesítik önmagukat a dráma során, vagyis nem fejlődő jellemek, addig Kolhaas és Nagelschmidt pozíciója alapvetően megváltozik. A fékentartott költő az utolsó pillanatig reálpolitikus kényszerül lenni; a nagy realista viszont a költő szerepébe: Nagelschmidt bőrébe kénytelen bújni. Kezdetben Nagelschmidt az, aki *végigvitt* forradalmat, tisztességet és tisztaságot követel, tudva: a forradalom nem naptárakhoz igazodó nép-szokás; Kolhaas pedig *a fél-forradalom is jobb mint a nem-forradalom* igazságának védőügyvédje. A lócsiszár azonban, felesége elvesztésekor, elindul azon az úton, amelytől eddig barátját óvta, visszatartotta: eszeveszetten szép, de eleve bukásra ítélt küzdelemben, hét fegyverrel térdre kényszeríteni a birodalmat, érvényesíteni a törvényt. Aki tehát nem ismerte föl a forradalom teljességének szükségét, aki „ötvengarasos békéjét" őrizgette - mégoly méltánylandó és derék módon is -, az most egymaga akar a forradalommá válni. Családi élete össze-omlásakor *itt áll és másként nem tehet:* vállalja a harcot a világ ellen. Mivel megkésve ismerte föl a történelem tör-vényszerűségeit, csak egy vigasza maradt: akasztatása pillanatában a radikálisan forradalmi úton, Münzer nyomában küldheti harcba Nagelschmidtet. E harc, a bosszú kimeneteléről nincs tudomásunk - annyi biztos: Nagelschmidt személyében most már a költő és a reálpolitikus erői egyesülnek. A két figura állandó

egymásnak-feszülésében, majd ebben a végső soron távlatos megoldásban a drámaíró *dialektikus történelemszemlélete* érvényesül.

Kálvin és Szervét viszonyából hiányzik a föloldás motívuma. Közeledési hajlandóságot - egy bizonyos határig - csak Szervét mutat; eredménytelenül. Így az ő halála visszavonhatatlanabb és tragikusabb, mint Kolhaasé; őutána csak egy gyönyörű eszme marad, a teljességért-harcolás igénye - képviselő, harcos nélkül.

A Lócsiszár Luther Mártonja mintegy előképe Kálvinnak; s a színre nem lépő, csupán emlegetett Münzer Szervétnek. Bizonyítékul kérjünk kölcsön egy másik Luthert: Páskándi Gézáét *A* haladékból; így lesz Münzerünk is:

LUTHER: *Maga* miért követ engem? Miért jár a nyomomban? Az utca nagy. Menjen át a túlsó oldalra.

MÜNZER: Münzer Tamás vagyok, a parasztfelkelő.

LUTHER: Annál inkább. Ne kompromittáljon!

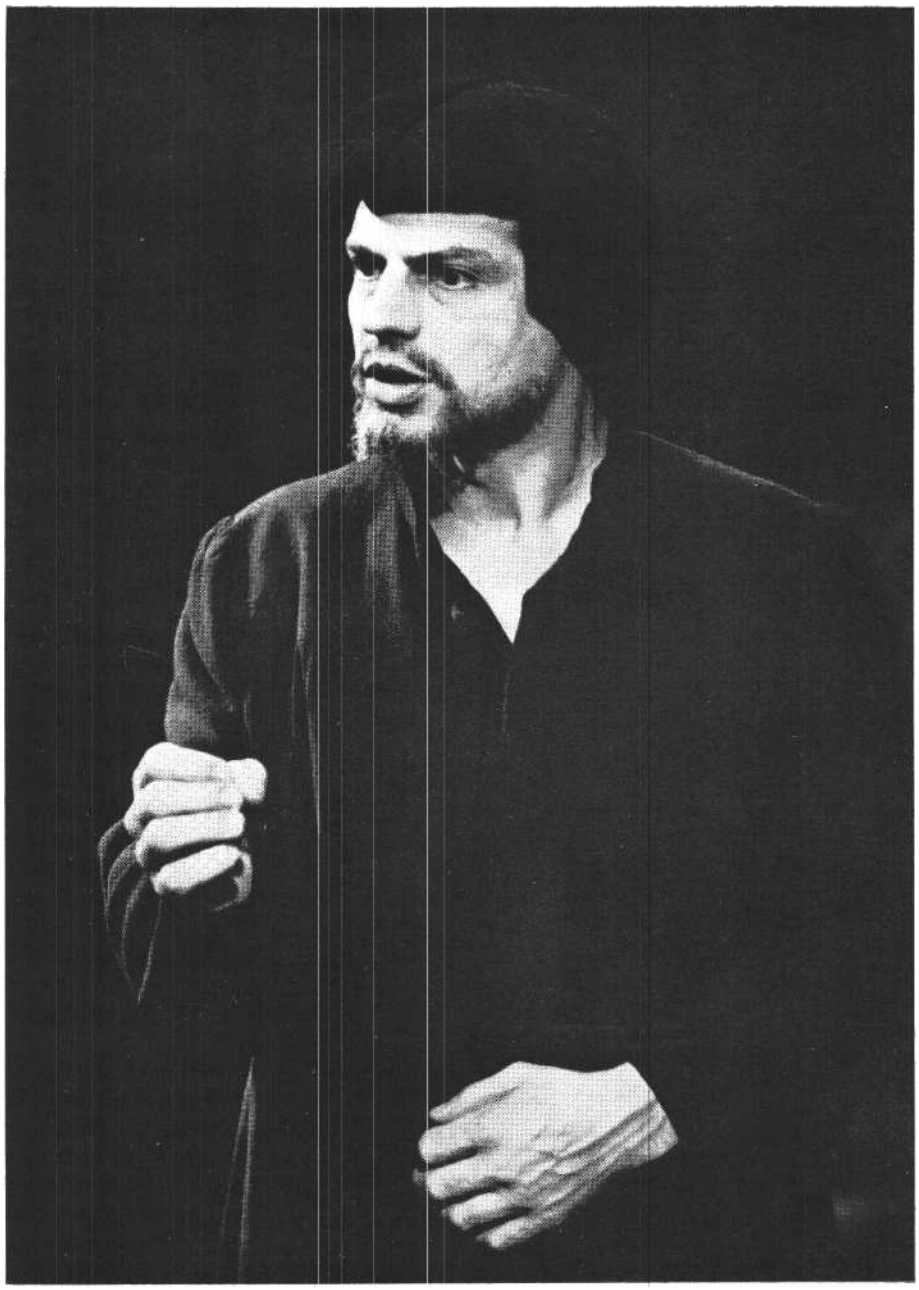
MÜNZER: Majd egyszer büszke lesz rám !

LUTHER: Nézzünk oda. Alig lettünk fogadott fiai a törvénynek én és a tanaim, máris törvényen kívüliek szegődnek a nyomomba. Maga nem tudja, hogy madarat tolláról, embert barátjáról, mestert tanítványáról ítélnek meg? Várjon, míg megerősödöm - aztán követhet! Rendőr! *(Rendőr jön, elvezeti az üvöltöző Münzert.)*

LUTHER: Ne szóljanak meg. Itt állok, s másként nem tehetek.

Valaki megint *itt áll...* Sütő Lutherje Páskándiéhoz hasonlóan gondolkodik; ugyanezzel az észjárással fegyverezi le Kolhaas Mihályt: egyelőre nem vagyunk oly erősek, hogy tovább reformáljuk törvényessé alig lett önmagunkat. Kálvin - aki végső soron épp úgy viszonyul Lutherhez, mint ahogy Münzer is - szintén a józan észre hivatkozva ver vissza - szóval, toronyfogsággal, máglyakritikával -- minden újabb hitújítást, de (mondottuk már) nála az önmitizálás, saját személyének kultusza is motiváló tényező. Kolhaas Nagelschmidtben a jó *ellenfelet* csitítja; ha benne *ellenséget* látna, nem habozna az olyannyira tisztelt tör-vény elé licitálni őt. Kálvinnak Szervét - Ory inkvizitor mondja ki - nem ellenség, rosszabb annál: ellenzék. És Kálvin is *itt áll és másként* - véli - *nem tehet;* máglyára kell küldenie - vagy csupán engednie? - a nálánál is radikálisabb Szervét Mihályt.

A Kolhaas-Nagelschmidt és a Kálvin-Szervét-viszony további különbségei az indíttatásból adódnak. A lócsiszár sze*mélyes sérelem* miatt szánja magát cselekvésre. Ez a sérelem elsőre a sértett egyéniségével azonos nagyságrendű: két gyönyörű csengős paripáját tartja fogva jogtalanul a tronkai várúr. A második, az igazi sérelem már Bánk bánt, a *Tiszták* Perelláját állítja erősítésül Kolhaas mögé: feleségének elvesztése löki a nem-kívánt harcba. Nagelschmidt a közösségért élő ember, de lévén partizánharcos, ő is a saját bőrén, egyéniségén méri a világot. Szervét viszont mindenfajta magánemberi kötöttségtől mentes tiszta tudós: a lelkiismereti szabadság, a konokkövetkezetes végiggondolás bajnoka. Egy valóban magasrendű szerveződésű utopisztikus közösség majdani céljait, jogait védelmezi; tiszteli és érti is a jelen eredményeit és nehézségeit, de *biztosan tudja, hogy kételkedni: kötelesség. Az* övé abszolút igazság - így, noha remeg a máglyától, *itt áll és nem tehet másként.*



Kálvin: Sztankay István

Paradoxonnak tűnhet, de a saját istenítését tűrő Kálvin sem individuális típusú, saját magára összpontosító ember. Mindig közösségéért, nyájáért cselekszik ő is. Tragédiája éppen az, hogy összecseréli a nyájat a pásztorral - ebben azonban önös érdek nem játszik szerepet.

Kitekintés: **a „testvérek-gondolat" tragikuma**

Láttuk: Kolhaas és Nagelschmidt vitája végül egységbe torkollott, a realista és a költő egymásnak „testvéreivé" tudtak lenni a forradalmi harcban. Ez a „testvérek-gondolat" (Illyéstől való a metafora) többször fölbukkant már az utóbbi hat-nyolc év magyar drámáiban. Gyurkó László *a Szerelmem, Elektra* három változatában (kétszer színházban, egyszer filmen) boncolgatta a kérdést. 1967-ben

úgy látta: Oresztész - a realista - és Elektra - a költő - a győztes forradalom *után* nem férhetnek meg egymás mellett, s bármily tragikus, szükségszerű a test-vérgyilkosság. „Oresztész Oresztész és Elektra Elektra, most már mindörökké" - mondatik ki a kegyetlen szentencia. 1972, II. változat: a testvérek sorsa immár egymásba fonódik, „Oresztész Elektra és Elektra Oresztész". A test-vérgyilkosság most is elkerülhetetlen, de a két igazság viszonya már dialektikusabb, mert megjelent *az „után" kételye:* nem bizonyos, hogy a forradalom a teljes győzelemig végigvitte önmagát. A Jancsó-féle filmváltozat a konkrétumtól az általánossághoz szakad, Oresztész és Elektra immár gyakorlatilag egy személy, s haláluk is föltámadásba, mindig-újjászületésbe megy át.

Illyés Gyula a maga újraírt Dózsa-drámájában valóban testvéreknek láttatja – pusztító vitájukban is - Györgyöt és Gergelyt: tudja és tudatja, hogy *a konkrét pillanat* dönti el, rohamra vagy türelemre, szívre vagy észre, kardra vagy taktikára van-e szükség. A forradalom nem egynemű - tehát a realistában mindig ugrásra-lobogásra készen kell lapulnia a költőnek, az álmodónak pedig bírnia kell a realistává alakulás képességével.

Lehetnének-e „testvérek" a Sütő drámájában még fiatalkori jóbarátokként ábrázolt Kálvin és Szervét; lehetnének-e – miként a két Dózsa - „egy tűz másutt-másutt fölnyúló lángjai"? A darab első olvasásra-látásra azt sugallja: semmiképp – hiszen itt a máglya lángja nyúlik magasra, és *csak* Szervétért. Sütő egyik legjelentősebb gondolkodói-drámaírói erénye azonban éppen az, hogy bár a magasabb rendű történelmi, forradalmi igazságot Szervét életében, halálában, példájában fogalmazza meg - Kálvin bukását, tragédiáját is sokoldalúan motiválja. Tömören és pontosan szimbolizál-ja ezt a végső vitára-leszámolásra készülő hősök összezártsága. Kálvin és Szervét is tudja: *közös a bilincs,* amely csuklójukat markolva egymáshoz láncolja őket - közös az ügy, amit más-más módon kívánnak szolgálni. Testvérek vagy akár csak „jó ellenfelek" mégsem válhatnak belőlük: az író nem könnyít a szituáció végletes feszültségén, s pillanatra sem lágyít-ja - ellenkezőleg: tovább edzi, keményíti a hősök jellemét. Az anyag természete és az alkotói koncepció ezt valóban így kívánta - Sütő ereje azonban ahhoz kevés volt, hogy ezt a végletekig éleződő szituációt (a harmadik felvonásban) a korábbi magas szinten tartsa. Itt már nem képes tovább gazdagítani nem-fejlődő figurái egyéniségét, ezért épp befejezésekor lassul le - a többszöri körüljárástól, nekirugaszkodástól - a dráma tempója.

Mindebből kitűnik, hogy Sütő nem tagadja meg viszonylagos rokonszenvét, megértését Kálvintól sem. Mégis meg kell kérdeznünk:

Máglyára küldjük-e Kálvin Jánost?

Meg kell kérdeznünk, mert a Madách Színház előadása feketébbnek mutatja „Genf pápáját", mint amilyen. A szín-padi hangsúlyok eltolásából eredően úgy tűnik, mintha a végső vita egyoldalúsága nem Farel, hanem Kálvin lelkét terhelné. Ez súlyos és Sütő elképzelése ellen dolgozó félreértés ! Kálvin részben a történelmi helyzet vastörvényei, rész-ben a saját rögeszméi (de nem hiúsága!) által kitermelt zsarnok, kegyetlen rendszabályok és ítéletek hozója - de *valóban hiszi,* hogy *csak* így védheti meg az Ügyet. Kálvin - vastörvények ide, vastörvények oda - a történelem ítélőszéke előtt bűnös - de nem bűnöző.

Csakis hibás olvasattal lehet Kálvin Jánost közös nevezőre hozni *a Lócsiszár*-ban csupán említett Károly császárral. Mindkét darabban akadnak olyan jelenetek, amelyekben hosszan sorolják címeiket (ez a drámákban tragikus súllyal, az előadásokban némi ironikus fel-hanggal történik). De: Károly, az „Isten kegyelméből választott római császár, a birodalom mindenkori gyarapítója stb." a reformáció ügyén kívül álló személy; Kálvin, „Egész Genf ura, a Saint Pierre prédikátora, a konzisztórium elnöke stb." az ügyön belül, az ügyért buzgólkodik. A (mindenkori) túlnövesztett személyi hatalomnak tehát nem azonos típusú megtestesítői.

Csehov kiforgatásával mondhatjuk: ha egy dráma elején megraknak egy máglyát - már-már a valóságba átcsapó vízió formájában -, akkor az a dráma végén lángra is fog lobbanni. Szervét Mihály vacogva megálmodja önmaga tűzben-emésztődését, előre látja a porcelán vázaként szétrobbanó koponyát - és 1553-ban igazságtalanul elégettetik, mert nem volt hajlandó kimondani az élet-mentő „visszavonom" szót. Kálvin Jánost utána küldeni a tűzbe ugyancsak igazságtalan lenne. Kálvin - egyháznyi, genfnyi méretben - ugyanazt az „ötven-garasos békét" félti, amelyet a lócsiszár is féltett. Ez a rövid távra berendezkedő, a részt az egésszel (önmagát a reformáció-val) összetévesztő reálpolitikus egyre tévesebb módon az egészet (a reformációt) akarta megvédeni *a vélt* résztől (Szervéttől). Nem látta, helyzeténél fogva nem láthatta, hogy a rész (ő maga) az egészet zülleszti, míg abban a másik „rész"-ben (Szervét tanaiban) egy újabb, magasabbrendű egész készülődik. Kálvin elismerésünket és megvetésünket, szánalmunkat és dühünket egyszerre érdemli; nem a máglyát.

És főleg: a Kálvin Jánosok mindig egy Szervét Mihályt érdemelnek.

A második sor

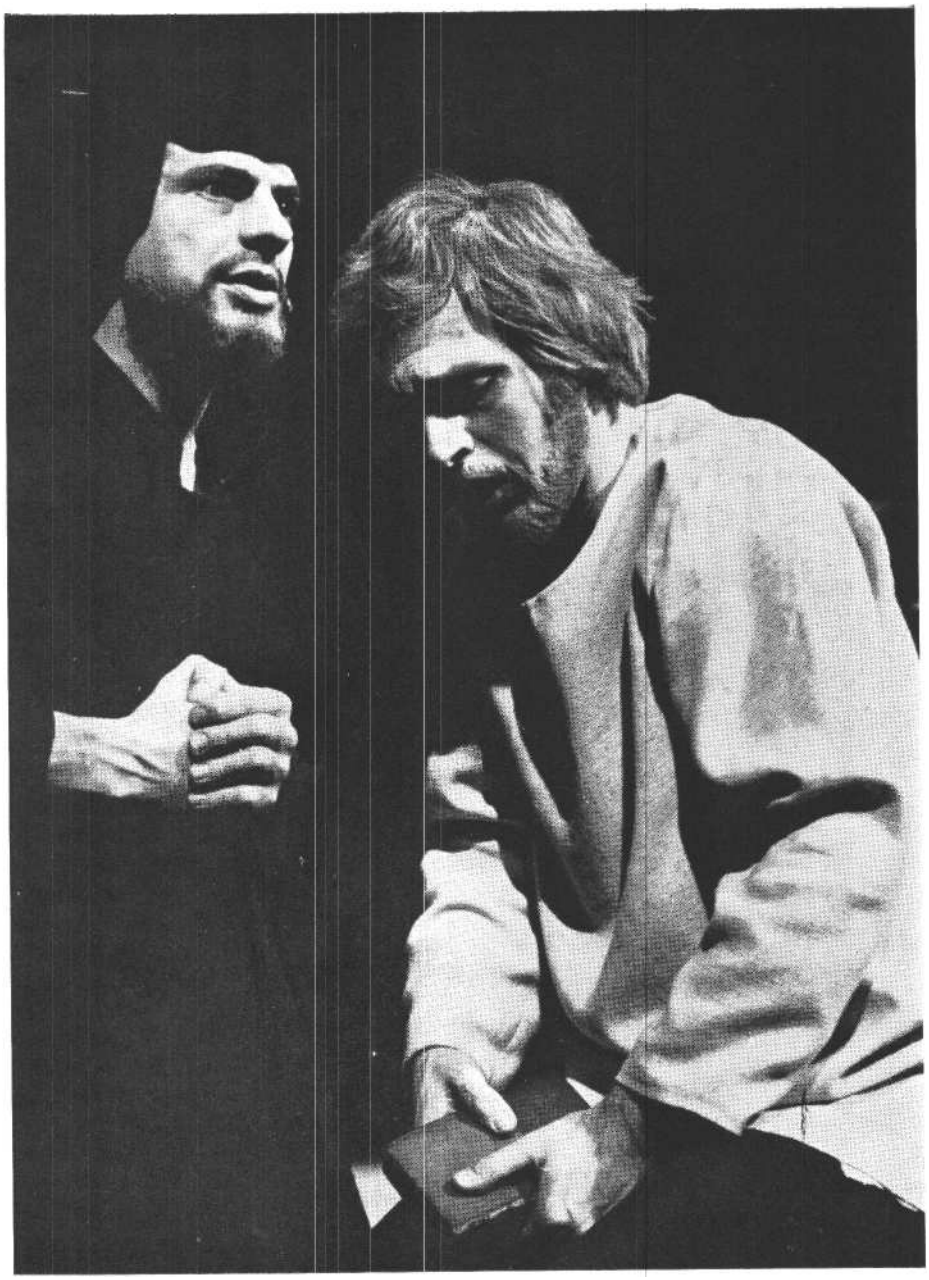
Az eddigiekben csakis a drámák főszereplőiről esett szó, talán nem indokolatlanul, hiszen a *Csillag a máglyán* majdhogynem „kétszemélyes dráma" látszatát kelti, s a drámafejlődést a Lócsiszárban is döntően a Kolhaas-Nagelschmidt párbeszédek adják. Nem lenne azonban teljes a főhősök egymást jellemzése, töredékes maradna a színpadi világ, ha Sütő a „második sorban", a mellékszereplők közt nem teremtene néhány, a korra jellemző, eredeti figurát.

Alaposan meggondolva, ilyen mellékszereplő volt Luther Márton is - darab-beli súlyát, jelentőségét már láttuk. Luther csillapítja a forradalmárrá hevült Kolhaast - Müller Ferenc, az ügyvéd éppenséggel cselekvő emberré bőszíti a törvényekben bízó lócsiszárt. Müller pompás példája a szolgálati és magán-énre feleződött embernek, aki végletes cinizmussal látja a rendszer és saját maga korruptságát, gazemberségét, de elég gyáva ahhoz, hogy elhiggye: őt is *itt áll és másként nem tehet;* talpnyalnia, csalnia, hamis ítéleteket hoznia és hirdetnie kell, hogy a színen maradhasson, sőt a rang-létrán előre is léphessen. Az akasztófa alá lépő Kolhaas messze gyűrűző értelmű szavakkal, „szelíd átkokkal" sújt le rá: „Legyen neked könnyű a hatalom. Nyugodj békében."

A Csillag a máglyánban *a* hatalom Müllernél veszélyesebb kiszolgálójával találkozunk a Hitnyomozó személyében. Ez az ostobának látszó, valójában művelt és ravasz férfiú akkor mutatja meg igazi „képességeit", amikor a katolikus inkvizíció nevében cinkosan összemosolyog az immár kialakult kálvinista „inkvizícióval". Tudja, nem az a lényeges, hogy Kálvin Jánost egykor ő fogta el. Az a fontos: *inkvizíció* van itt is, ott is, s ez elég ahhoz, hogy a jelző (s így az ügyek és

célok abszolút különbözősége) elmosódjék.

„Hagyományosabb" figura Ory főinkvizitor: a hatalom kegyetlenségből-bölcsességből és gúnyból gyúrt embere. Sütő, amiként a többi említett másodvonalbeli szereplőnek is csak egy-egy valóban aktív jelenetet biztosít, neki is c s a k negyedórát engedélyez. S ez - lévén a szereplő személyisége tökéletesen kidolgozott - elegendő is a drámai funkció betöltéséhez, s egy szinte főszerep-értékű színészi alakításhoz is. *(A Lócsiszár* kaposvári és a *Csillag a máglyán* Madách-beli előadásán ezek a kiemelkedő művészi teljesítmények nem is maradtak el.)



A két ellenfél: Kálvin és **Szervét (Sztankay** István és Huszti **Péter). (Ikládv László felvételei)**

Líra a drámában

Sütő korai vidám játékaiban főleg Tamási Árontól tanult, drámáinak írásakor elsősorban Illyés Gyula a mestere. Elsőre tehát egy lírai alkatúnak tudott, a színpadra is szabálytalanul költői, lebegő alkotásokat „csempésző" prózaíró; másodjára egy - oly sok műfaj mellett a drámában is kiemelkedőt alkotó - költő. S nemcsak a mesterekben, az ihletésben - Sütő emberi, írói alkatában is ott a lírai hajlandóság. A költészet féken-nem-tartása eredményezte *részben* a játékok (főleg *a Pompás Gedeon)* balsikerét: Sütőt a drámai konstrukció rovására ragadta el (néha kicsit hosszadalmasan) a szép szó.

Új darabjaiban már letisztult, fegyelmezettebb líráját csillogtatja az író. Drámai nyelve fölfokozottan metaforikus, de költői képeit már nem viszi túlságba; a költészet szépsége a dramaturgiai igazságon üt át. Bizonyos fokig a lirikus törekvésekkel függ össze, hogy Sütőnél roppant gyakori az aforizma is (csupán egyetlen példa: Szervét: „... gondolkodom - ezért félek."). Sütőről tehát nem elég kijelenteni: drámai nyelve szép, csiszolt. A líra az a műnem, amelyben a formának leginkább megadatott a tartalomteremtő képesség. Amikor Sütőnél a líra (még pontosabban: a líraiság) átcsap a drámába, akkor a jelentős részben költői képekből épülő forma átcsap drámai tartalomba.

Sütő költői képei legnagyobbrészt biblikus eredetűek. Ez a képvilág természetesen tökéletesen illeszkedik az ábrázolt valóságos világhoz, a reformációhoz - s hátországát az erdélyi irodalmi és népnyelv képezi. Sütő nyelvi rendszere roppant színes, mégis egynemű. Így azután nem zavaró, hogy a szereplők a legkülönfélébb pillanatokban is azonos módon fejezik ki magukat kolhaas Mihály, hírül véve felesége halálát, az áldozati báránnyal és Izsák vérével példálózik - szavai mégsem „ütik" a szituációt, nem rínak ki a szöveg egészéből.

Ill.

Ablak a történelemre

Sütő vidám játékait bal- és félsikerek kísérték; két új művét - a magyarországi és a romániai bemutatókon is, bár nyilván más-más akusztikával - diadal. Alkotói nyarába érkezett íróról fölösleges összefoglalóan ítélkezni, ám az el-ismerő szavakkal takarékoskodni is fölösleges: Sütő az újabb (mondjuk: [1]945 utáni) magyar dráma két-három legjobbja között kér magának helyet. Merő-ben új drámatípust nem teremtett, de a meglevőt biztos kézzel, apróbb zökkenőket nem számítva tökéletesen használja. Témája és mondanivalója is rokonságot mutat az egyetemes magyar irodalom néhány törekvésével de Sütő összetéveszthetetlenül kijelölte a maga szellemi birtokát. Kitárta azt az ablakot, amelyet - szerény vallomásai szerint - nem ő, de az idő vágott a történelemre. Az elkötelezett író dialektikus okosságával és kíméletlen tisztességével szemléli az egymásra rétegződő évszázadokat, a múltat és a mát. József Attilával együtt tudja: „megoszlik, mint az egy élet, az egy igazság maga is" - mégis, az igazságok között rendíthetetlenül keresi a legigazabbat. Történelemre tárt ablakán drámai hőseire nézhetünk - hogy az ő arcvonásaikban a magunkéit ismerjük föl; sorsukat követve újra és újra, felelősen végig kell gondolnunk - mint az író is tette - a bonyolult jelentésű lutheri mondatot: *Itt állok, másként nem tehetek.*

KOLTAI TAMÁS

Lélek a mágyán

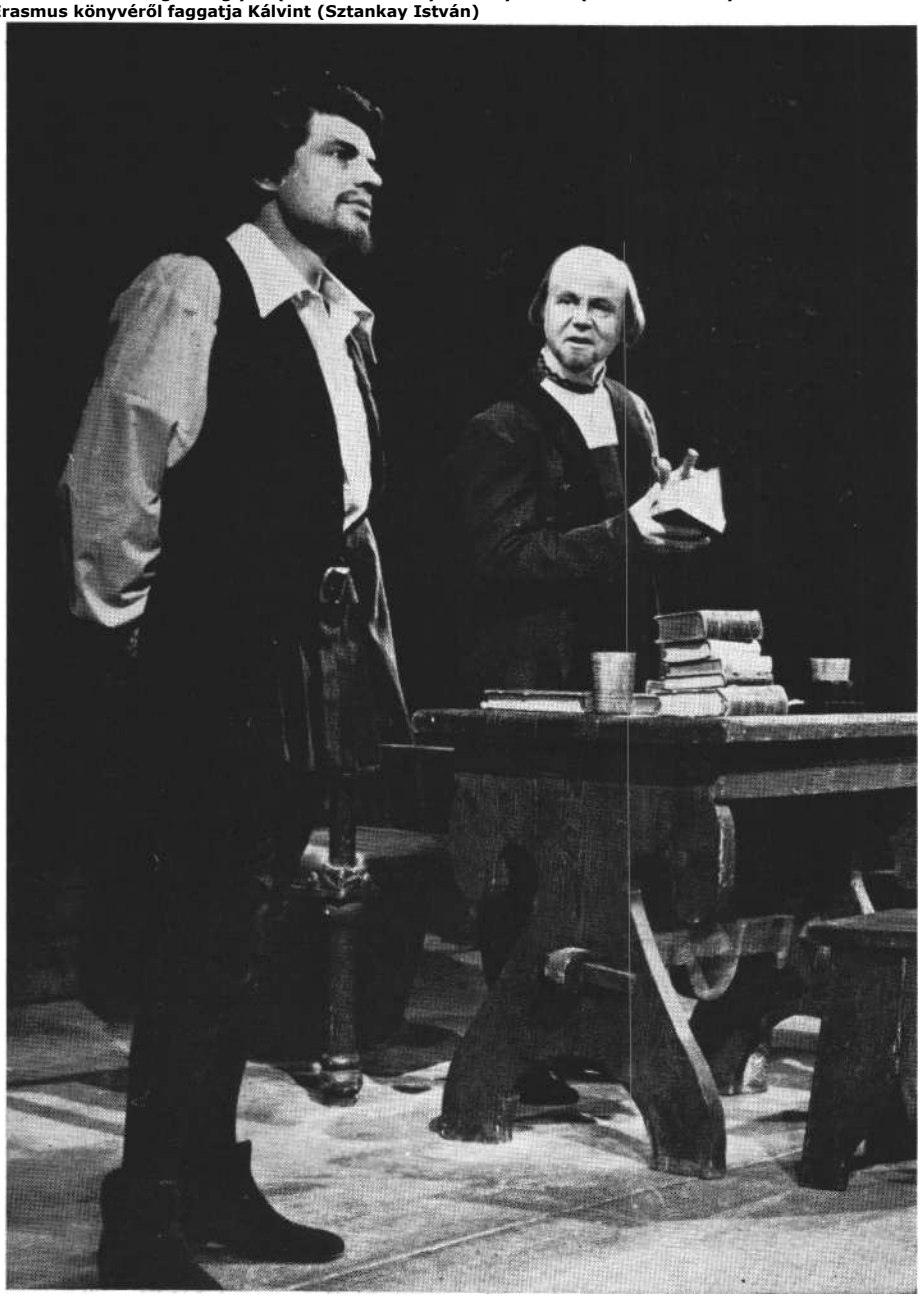
Sütő András-bemutató a Madách Színházban

A Csillag a mágyán dokumentumháttér elé épített gondolatszerkezete még kristályosabb, mint Sütő András előző drámájában, *az Egy lócsiszár virágvasárnap*-jában. Történelemszemléletének tárgyilagosságát és termékenységét pedig olyan érvényes tanulságok jelzik, amelyek társadalmi hordereje, politikai tisztessége csak a legtisztább gondolkodók és a legérzékenyebb alkotók sajátja.

Voltaképpen nem történelmi dráma a *Csillag a mágyán*, jóllehet Sütő is csak annyit módosít a történelmi tényeken, amennyit hasonló típusú művek szerzői minden alkalommal hozzáigazítanak belőlük dramaturgiai céljaikhoz. A történelem jelen van a drámában, de a dráma témája nem a történelem. Csak a kiindulópontja: a lutheri reformációt továbbfejlesztő francia származású Kálvin János, aki Genfben letelepedve egyházszervezete élén üldözöttből inkvizitorrá válik (s nemcsak a római egyházzal, hanem a reformáció más ágaival szemben is), eretnekség vádjával mágyára küldi a hozzá menekült spanyol protestáns szabadgondolkodó orvost, Szervét Mihályt. Az „eretnekégető eretnek" - ahogyan Anatole France nevezte Kálvint - és az áldozat Szervét történelmileg hiteles drámája azonban Sütő művében nélkülözi a történelmi kellékeket: a szorgalommal fölhordott kultúrhistóriai anyagot, a korabeli utalásokkal agyon-terhelt meseszövést és a költői archaizálásra törekvő nehézkes nyelvet. Ezáltal könnyedén megszabadul attól a ballasztól, amely ezt az elmúlt évtizedben divatossá vált magyar drámatípust elnehezíti: egy gondolati út oda-vissza tartó fölösleges megtételétől. Amikor ugyanis a drámaíró ellátja művét az említett kellékekkel, akkor történelmi eseményjátékot ír, amely csak úgy kerülheti el a retorikát, ha megfelelő áttételekkel visszautal a mára. Így jönnek létre a parabolák, amelyek álcaként használják a történelmet, és csak azért ruházzák föl fáradságosan a szereplőket történelmi jelmezzel, hogy később kibújtassák belőle őket.

Ez a bújtatott dramaturgia, ha hozott is néhány részeredményt, azonmód kérdésessé válik, amikor ellenpéldaként megjelenik egy olyan mű, amely nem mint ürügyet használja fel a történelmet, hanem mai gondolkodásunkat tükrözteti vissza történelmi tudatunkban. A *Csillag a mágyán* nem múltat rekonstruáló dráma, nem politikai példázat vagy parabola. Nem kell aktualizálni ahhoz, hogy megértsük történelmi tapasztalatokból leszűrt humanista üzenetét és figyelmeztetéseit. Kálvin és Szervét - anélkül, hogy megtagadnák történelmi modelljeiket - egy általánosabb társadalmi alternatíva két választását testesítik meg. Ellentétükben egy progresszív társadalmi-ideológiai rendszer státusát meghatározó kétféle politikusi vélekedés csap össze. A közös eszméről - a drámai szövegösszefüggésben a reformációról - van szó, amelyet a gyakorlatban Kálvin genfi köztársasága először próbál megvalósítani. De míg Szervét szüntelenül megújítani, továbbfejleszteni igyekszik, addig Kálvin abban a pillanatban, hogy hatalmi eszmévé, államideológiává lett, megrekeszti, kötelezővé teszi, erőszakkal

Sütő András: Csillag a mágyán (Madách Színház). A Hitnyomozó (Haumann Péter) Erasmus könyvéről faggatja Kálvint (Sztankay István)

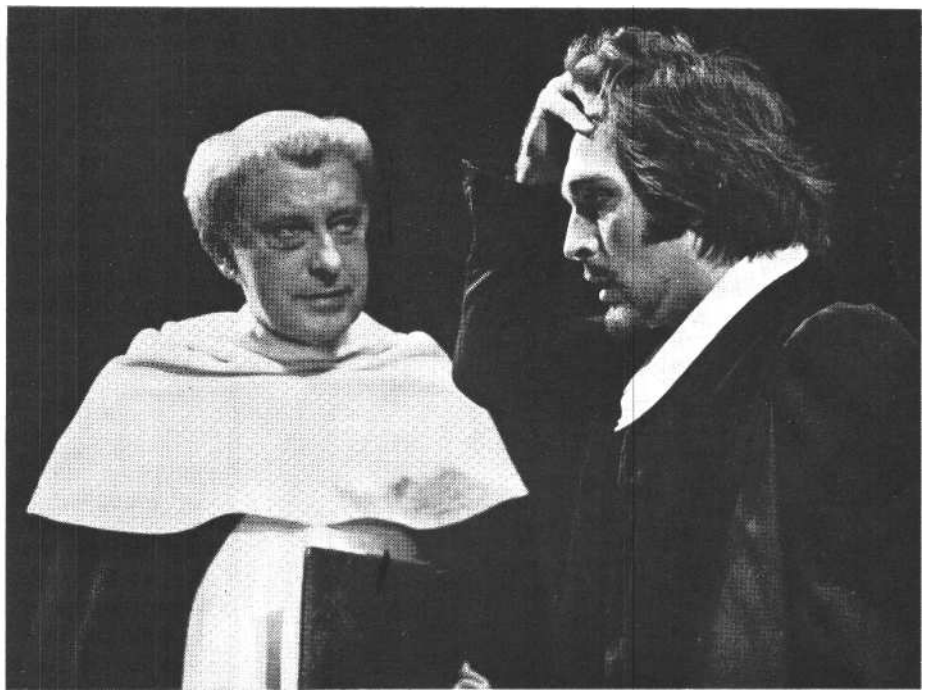


szerez neki érvényt, és megsemmisíti azokat, akik ellentmondanak neki. Szervét szavai félreérthetetlenek: „Alig három évtizede, hogy Luther föllépett, gyermekkorában még a mozgalom, s te máris benövesztetted a feje lágyát." Kálvin tehát, amikor máglyára küldi Szervétet, az egyedül üdvözítő tant megkérdő-jelező, saját lelkiismeretére hallgató vita-partnert nyilvánítja eretnekké, és antidemokratikus rendszerét védi törvénytelen eszközökkel.

A dráma gazdag anyagának fölfejtése valószínűleg azt a vezérfonallá sodort szálat mutatná ki először, amely a társadalmat formáló tudományos eszmék és a rájuk épülő politikai rendszerek szüntelen önvizsgáló képességének és meg-újulási készségének történelmi szükségszerűségére figyelmeztet. Ezt a szükségszerűséget Sütő kérlelhetetlen dialektikával ábrázolja. Érvrendszere éppoly erős, mint megjelenítő tehetsége. Kálvin álláspontjának objektív alátámasztását sem mellőzi. („Míg én veletek töltöm az időmet, a német-római császár zsoldosai vágtatva közelednek" - vágja Szervét szemébe.) Sőt, szubjektíve is felmenti az alól a vád alól, hogy személyesen akadályozza meg Szervét részvételét a nyilvános vitában, noha Kálvinnál, akinek „hét agya van", a személyes felelősség hipokrita áthárítása sokszoros bűnnek számít.

Mindezeknél fontosabb, hogy Sütő félreérthetetlenné teszi: a kálvini dogmatikus magatartás nemcsak a haladó eszmék mozgékonyságára mér csapást, hanem megcsúfolja demokratikus természetüket is. „Luther Márton szavaival követelem: hagyjátok a lelkeket egymás-nak rontani!" - kiáltja oda bíráinak Szervét a tárgyalóteremben. Még a börtönben is ezt üvölti, miközben eretnekké nyilvánítják, és megakadályozzák, hogy nyílt vitában védje álláspontját: „Győzzetek meg, győzzetek meg, ha tévedek!"

A hivatalossá kanonizált véleménnyel szemben azonos oldalon föllépő vita-partner kiiktatása adminisztratív eszközökkel és erőszakosan -- ez a konfliktus áll *a Csillag a máglyán* gyújtópontjában. Elsősorban a kétféle, történelmileg ható tendencia összecsapása és csak másodjára az egyéni tragédia. A *Csille a máglyán* éppúgy nem Szervét-dráma, mint ahogy az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* sem Kolhaas-dráma volt. Jóllehet Sütő távol áll attól, hogy tételdarabot írjon, és elvont eszméket fogalmazzon szín-



Szervét (Huszti **Péter) megtudja** Ory főinkvizitortól (Mensáros László), hogy Kálvin árulta el **(Iklády** László felvételei)

padra, sőt éppenséggel a valóságanyag gazdagsága, az egyéni sorsok személyes hitele hozza emberileg közel a konfliktust, végeredményben mégis azzal lép túl a puszta moralizáláson, hogy közösségi érvényű mondanivalóját közösségi szinten állítja elénk; az *egyes ember* sorsán érzett megrendülést a felelősség váltja föl a társadalom iránt.

Vegyük ezt szó szerint: Sütő nem rendül meg Szervét sorsán. Miként hőse, maga is inkább indulatos. A dráma egyik legjellemzőbb vonása éppen az intellektus szikrázó keménysége, az ellágyulást nem tűrő kíméletlen logika, amely nem a szívhangokon, hanem szinte a meztelen idegeken játszatja végig az önkénynek makacs érveléssel a máglyáig és azon túl is ellenszegülő szabad gondolat keresztre feszítését.

Két *nagy* formátumú drámai hős néz egymással farkasszemet. Két óriási szerep, két fanatikus csatája. Az egyik - Kálvin - saját tévedhetetlenségének meg-szállottja, a másik - Szervét - az örök-mozgó szellem fanatikusa. Sütő legnagyobb drámaírói erénye, hogy ameddig lehet, nyílt intellektuális vitában, s ami ennél dramaturgiailag több: szituációkban ütközteti össze őket. *Ameddig lehet,* vagyis csaknem végig. Amit a dráma több kritikusa dramaturgiai gyengeség-nek vélt - a harmadik felvonás három-szorosan osztott színpada a börtönében dühöngő Szervét, a Farel vezette koncepciós pör és a Saint Pierre szószékén beszédét tartó Kálvin párhuzamos jelenetével -, valószínűleg tartalmi követelmény. Annak a jelzése, hogy a két egyenrangú intellektus vitája egy ponton megbomlik. Ott, ahol egyikük hatalmi fölényét érvényesíti a másikkal szemben. Ettől kezdve már nem az érvelés, hanem a manipuláció veszi át az irányítást. Az egyik érvelőt érveknél kevésbé szelíd eszközökkel próbálják rábírni álláspontjának megváltoztatására. A drámának ezt a szimultán színpadon játszódó jelenetét tévedés három monológként értelmezni. Ez *a szituáció* erőteljes megfogalmazása. Szervét utolsó monológja oldja föl, amelyben kilép belőle, hogy tárgyilagosan - „üres szemmel" - levonja sorsának tanulságát.

*

A Madách Színház elévülhetetlen érdeme, hogy fölismerte e nagyszerű dráma értékét, és harcos lendülettel szerezte meg a *Csillag a máglyán* első előadásának jogát; a három színház nemes versenyébe szíves szóval maga a szerző is bekapcsolódott, kérve a jog korábbi tulajdonosának visszalépését. (Még nem sikerült érvényt szerezni annak a termékeny gon-

dolatnak, hogy *egyszerre* több színház játssza ugyanazt a darabot.)

Ádám Ottó választását indokolja közismert vonzalma az ibseni típusú realista-naturalista drámaszerkezethez, illetve a humanista ideálokat fölmutató mondanivalóhoz. Ebben a tekintetben Sütő drámáját rá sem lehetne bízni méltóbb tolmácsra. A rendező és a két főszereplő igazi nagy feladatának valójában a birkózás látszott a dráma intellektualizmusával.

Nem az első és a második kép között eltelt húsz év érzékeltetése a legnehezebb. A diákos lázadók Sturm und Drang-korszakában megéreztetni a meglett férfiak jellemének csíráit éppenséggel a leghálásabb színészi feladat; a változás követése amúgy sem a külsőben, hanem a magatartásban izgalmasabb, és erre az író számtalan lehetőséget teremt. A lényeges a két alapmagatartás. Kálvin a drámában szikáran kérlelhetetlennek, démonian dogmatikusnak mutatkozik, és „hét agyának" minden tekervényét hideg racionalizmussal állítja céljainak szolgálatába. Vele szemben Szervétnek a szenvedélyességében van az ereje; ha nincs is „hét agya", a meglevő eggyel nem adja alább Kálvin intellektusánál, sőt annál makacsabb dühvel, az értelem és az emberiség nevében hirdeti meg hadjáratát a szellem szabadságát eltipró hatalmi ideológia ellen.

A mozdíthatatlan intellektuális gólem és a kételkedés mártírjának csatája érzésünk szerint szikáran racionális szemléletet követel.

Ádám romantikus színházfölfogása azonban csodákra képes. Ami belefér ebbe a szándékosan leszűkített eszménybe, az mindig kitölti a teret, és érzelmes, szép hatást hoz létre. A *Csillag a máglyán* előadásából is emberi megrendülés sugárzik. Semmi sem zavar-ja a szöveg érvényesülését, a látvány nem tenyerel rá a dialógusokra. A színpadi tér voltaképpen nem is tér, Szinte Gábor díszletei még csak a jelzés igényével sem lépnek föl, színpadképről nem beszélhetünk. A mozgások a legszükségesebb helyváltoztatásra korlátozódnak, lényegében az fontos csupán, hogy az éppen beszélő szereplő a nézőtér minden pontjáról jól látható és - ami nem lényegtelen ! - hallható legyen, tehát frontálisan a nézőtér felé forduljon. *Az akusztika* ennyi rendezői puritanizmustól megdöbbentően nagy, valósággal rádiójátékszerű drámai hatást tud magába sűríteni.

A lemondás a színpadi szituációról és az ebből fakadó feszültségről nyilvánvalóan tudatos. Aligha véletlen, hogy a hitnyomozó megjelenése az első képben nem tölt el a veszély érzetével; hogy Perrin fegyveresei nem *„bezúdulnak"* a genfi konzisztórium tanácstermébe, miként az instrukcióban szerepel, hanem *belépnek;* hogy a harmadik felvonás hármas tagolású színpada szerint „szükséges játéktér" helyett, amely pontosan megfogalmazza a hatalmi manipulációt, fénypászmákban elmondott belső monológokat hallunk, s ebből nem derül ki, hogy a monológok mögött ez történik: Szervétet megakadályozzák a Saint Pierre-ben meghirdetett nyílt vitán való részvételben. A színpadi tér kiképzése híján Kálvin szószékéről az avatatlan néző úgy véli, hogy az a bíróság termében áll. Mivel az előadás az említett részletekben (és másutt is) pontosan leírt írói instrukcióknak mond ellent, a legkonokabb kétkedők sem vitathatják tovább a rendezői szuverenitás létezését, amely ezúttal épp egy olyan rendezőnél nyilvánul meg, akiről azt szokták mondani, hogy „nem csinál mást, csupán megrendezi azt, amit az író leírt". Csakhogy ez mítosz. A rendező mindenképpen értelmez, hiszen az el-olvasott drámát világnézetén, ízlésén és fantáziáján szűri át.

Ádám Ottó Sütő színművéből nem a társadalmi drámát, hanem az egyéni tragédiát rendezte meg : egy ember csalódását a barátjában. Kálvin máglyára küldi Szervétet, aki pedig húsz évvel korábban hajlandó lett volna az életét is föláldozni barátjáért.

Ez is benne van Sütő drámájában.

És így érthető meg, hogy ennek a drámának miért *Szervét lelke a* színtere, mi-ért jelennek meg a színpadon testetlen hangok egy elvont térben, és hogy az elő-adásnak miért Huszti Péter a főszereplője.

Huszti mint romantikusan lázadó ifjú nonkonformistát ábrázolja a huszonnégy éves Szervétet a darab első jelenetében. Ez a könnyedén élcelődő, szellemesen riposztozó, álmodozó és költői fiatalember teljes mértékben azonos a Sütő alkotta hőssel. Huszti itt finom érzékkel észreveszi Szervétnek azt a tulajdonságát, amelyre később nagy szüksége lesz szerepfölfogásához: *a félelmet.* Szervét nem mártíralkat. „Fél a kritikától, mégis olyan könyvet ír, amelyre tüzet kiabál-nak. Fél a hatóságtól, és akasztottakat boncol. Fél a pápától, miközben élesen támadja ..." - mondja róla Kálvin.

Szervét ezt „a félelem vakmerőségének" nevezi. Ez magyarázza azt az elhatározását is, hogy hajlandó lenne Kálvinként letartóztattatni magát. Huszti érzékeny megfigyelésére vall, hogy Szervétje nem kamaszos hősködésből mondja magát Kálvinnak a hitnyomozó előtt, pedig könnyen megtehetné: a játék elején megismert bohém ifjútól kitelne, hogy ezzel a gesztussal akar imponálni barátjának. Valójában mégis a Husztitól látott megoldás indokolható lélektanilag; a rémület és a vacogó félelem *ellenére, egy* hosszú, szorongásos szüret *után* elhatározott kiállás. Az ettől tökéletesen eltérő magatartást, a prakticista szenvtelenséget már itt kitűnően jellemzi Sztankay Kálvinja; hideg eltökéltséggel kivárja, amíg barátja előlép a nevében, majd tárgyilagosan vállalja önmagát. Szervét áldozatát szemrebbenés nélkül fogadja; úgy búcsúzik tőle: a legkisebb fölindulás vagy érzelem sem látszik rajta.

Ez a jelenet az előadás legjobb része. Előttünk áll két jellem: a tökéletes racionalista és a tökéletes érzelmi lény. Az egyik az ezméért vállal mindent, a másik a barátjáért. Erről a pontról még bár-merre el lehet indulni.

Húsz évvel később, a vienne-i koronaherceg ítélőszéke előtt Huszti lehiggadt, az érett férfiú bölcseleti tapasztalatával gazdagodott Szervétje még őrzi az egykori vehemens ifjú ironikus szellemi fölényét. A Genfbe érkező koldusgúnyás ágrólszakadt viszont már puszta megjelenésével is szánalmat kelt Szervét iránt, holott a csavargó-külsőben, miként az üldözött szabadgondolkodó későbbi szenvedélyes vitakedvében is, inkább a kihívás dominál. Huszti innen kezdve a csalódás fokozatait éli végig, két ember magánügyévé fokozva le a közösségi horderejű konfliktust. A belső összeomlás elhatalmasodása panaszos kesergővé, kisszerű rimánkodóvá silányítja Szervétet, s jóllehet ezzel nem mond ellent saját első felvonásbeli énjének, valójában nagyon távol kerül Sütő hősétől, akit az egyenlőtlen esélyű párviadal, az idegek megbomlása nem tesz nyafogó emberronccsá, ellenkezőleg: könyörtelen debatterré vadít. Jellemző, hogy Huszti játékának hatása alatt az egyik kritika Szervét börtönbeli *vergődéséről* írt, holott *a* darab szövege a fogoly *dühöngését* említi a cellában.

Sztankay - erős és szép küzdelemben alkati adottságaival - sokkal inkább

megközelíti a Kálvin-figura lényegét. Csaknem birtokba is veszi; a teljes azonosulást megakadályozza a belső habi-tus idegensége a szereptől. Megvan Sztankayban Kálvin fanatizmusa, kemény célratörése, a diktátorok kíméletlensége és magányos óráik gyöngesége; megvan az önmagukban hivők belső lobogása, az aszkéták önsanyargató hajlama, a puritánok szikkadtsága, a mániákusok machiavellizmusa és még a manipulációs eszközeiket letagadó politikusok rossz lelkiismerete is. Csak az a hátborzongató nagyság hiányzik belőle, ami ezt a betonba zárt, komor és megközelíthetetlen óriást félelmetessé teszi.

Az intellektusok drámája ekképpen egy baráti szívért vívott reménytelen csatává válik. A szellem és az értelem csillaga valamikor menet közben kihunyt.

A Madách Színház színpadán egy elhamvadt lélek lép a máglyára.

s tő András: Csillag a máglyán (Madách Színház)
Rendezte: Ádám Ottó. *Díszlet:* Szinte Gábor. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Szereplők:* Sztankay István, Huszti Péter, Mensáros László, Haumann Péter, Szénási Ernő, Horesnyi László, Bodor Tibor, Újlaki László, Káldy Nóra, Csűrös Karola, Papp János, Fillar István, Deák B. Ferenc, Gáti Oszkár f. h., Dunai Tamás f. h., Menszátor Magdolna, Korbuly Péter, Bakay Lajos, Viktor Gedeon.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Koltai Tamás:
Csurka-bemutató a Pesti Színházban

Szántó Judit :
Ki volt Kassai Kornél?

Berkes Erzsébet:
Kocsis István drámái

s iládi János:
Johanna, az ember

Mészáros Tamás: Lehet valamivel több?

Nánay István:
Caligula

Molnár Gál Péter:
Színházi holmi

Eörsi István :
Az áldozat

SZEREDÁS ANDRÁS

A (dez)integráció (melo)drámája

Plenzdorf- és Heiner Müller-bemutatók

Rész és egész

A hátteret beborító állványzat: létra, palló, vödör; -- az előadás végén felfodrozódó vörös drapéria az addig fehér, „beíratlan háttérfüggönyön: két előadás pillanatképe az NDK színházi bemutatói-nak hetén. Plenzdorf az Ifjú *w. újabb szenvedései* című darabjának adja foglalatát az egyik, Heiner Müller drámájának, az *Elérkezett az* időnek jelzésszerű összefoglalását a másik. Találhatnánk más figyelemre méltó hasonlóságot is a két elő-adás között. Irodalmi és mitológiai kulisszákat használ mindkét darab: Plenzdorf főhőse wertherül érez és salingerül beszél, Müller darabjában Gladkov Cementjének hősei a görög mitológia tükrébe néznek - azonban e párhuzamok ellenére sokkal több a lényeges különbség a két darab között. Maradjunk hát egyelőre a közös vonásnál: a két színpad-kép a maga nyers vagy tapintatos módján a drámák egy lényeges mozzanatát fordítja le képi nyelvre, amikor építkezésre, emberi szolidaritást igénylő és bizonyító (világ)építésre utal. Mindez - annak, ami a színpadon történik - nemcsak hevenyészett tájképe, hanem hivatkozási alap-ja és igazolása. Plenzdorf is, Müller is - így látja. Mindketten szükségét érzik annak, hogy a rész és egész, egyén és társadalom összetartozását valamilyen, a dráma egészét érintő módon megnevezzék. Vajon nem drámaiatlan eljárás-e ez, nem tereli-e eleve hamisan megnyugtató fel-oldozások felé a lehetséges konfliktusokat? Nemcsak Plenzdorf és Müller, az előadás két rendezője is a maga módján adott feleletet erre a kérdésre.

Az ifjú W. beilleszkedése

Plenzdorf főhősét, az ifjú W.-t nálunk nemcsak a híre előzte meg, hanem szellemi testvérei is. Idézhetnénk Erwin Stranka filmjét, a *Például Józsefet*, vagy Helmut Bez címével is sokat mondó hangjátékát, a *Visszautat*, ahol kalandos szellemű, rokonszenves, de rakoncátlan nehézfiúk lépnek színre sajátos módon értelmezett szabadságigényeikkel. Visszaillesztésük a közösségbe nemcsak fáradságos, de kölcsönösen tanulságos feladatot is jelent környezetüknek. Plenzdorf Edgar Wibeau-ja két dologban különbözik tőlük.

Egyrészt: érzelmi forrongásának, útkeresésének ő maga találja meg kissé ásatag, de mégis használható megfogalmazását egy filléres klasszikusban: Goethe Wertherjében, és ezzel esete kitágul, némi aurát kap. Osztozhat a XVIII. század romantikus-szentimentális szabadcsapatának, a stürmereknek és drängereknek kijáró megértésben (és kritikában).

Másrészt: Edgar Wibeau nem tér vissza az őt váró közösségbe (nem is térhet, mert jelzésszerű belső konfliktusa, a szabályos élet kínálta gépies termékenység és a naivan anarchisztikus terméketlen természetesség között a szín-műben kifejtett szinten nem is oldódhat meg), az ifjú W. becsületesen belehal a visszautazásra tett kísérletébe, egy szenzációs „találmány megvalósítása közben december 24-én, vagyis olyan napon, amikor emberként újjá születhetett volna.

Kicsoda volt W.?

Edgar W. így befejeződő drámája egyúttal csak kezdete a színműnek, ami azt sejteti, hogy a hol volt, hol nem volt történettel legalább is egyenlő súlyúnak szánta az író a visszapergető oknyomozás drámáját.

A nyomozás alapján (melyet Edgar apja végez) az ifjú W. életútját a néző röviden és tényszerűen így rekonstruál-hatja: elvált szülők gyermeke; férfinak is, festőnek is szélhámos apa; a maga erejét görcsösen bizonygató káderanya, aki fiának az első elfogadhatatlan viselkedésmintát kínálja: az apa nélkül is, lám, felnevelhető gyermekét; hamarosan meg-gyűlik Edgar baja, szemet szúr hosszú haja, rendetlen (farmer) szerelése; az értelmetlen bütykölés miatti dühében ráejt egy vaslemezt mestere lábujjára; ezzel anyjának, a gyár igazgatójának presztízsét veszélyezteti; itt jön az első döntő fordulat - az elrugaszkodásé. Elszökik, berendezkedik Robinson-életre, barátja Berlin melletti kalyibájában; itt festeget, magnós leveleket ír élményeiről Willinek; megismerkedik egy óvónővel, akit

Goethe után szabadon - Charlie-nak nevez, belészeret; jön a második döntő fordulat - megnyílik visszafelé az út: a lány kedvéért beáll dolgozni egy építőbrigádba; de itt sem fenékig tejfel az élet, viszont van egy jópofa mester, aki az Internacionálét énekli, ha kitörni készül a balhé, Edgar szereti Charlotte-ot. Charlotte is őt, és férjhez megy a derék,

de szögletes fejű Dieterhez; mégis minden rendbe jöhetne: Charlie szereti őt, csak fel kéne fedeznie a füst nélküli festékszórót, bizonyítani a brigád előtt; de minden ellene esküszik, kalyibáját le fogják bontani, lakótelep épül; nincs mellette Charlie, nem jön a jópofa kőművesmester, de jön az utolsó döntő fordulat, W.-t az emberfeletti erőfeszítés balesetbe sodorja, áldozata lesz a testén átcsapó 380 voltos áramnak .. .

Az ifjú W. arcképei

Színpadi magasfeszültség előidézéséhez ez a dokumentumanyag kevésnek ígérkezik. Nemcsak azért, mert bőven és mulatságosan keveredik benne a lényeges a lényegtelennel, a romlandó a maradandóval, a világnézetnek szánt farmernadrág és a klozettpapírnak szánt Goethe-regény, hanem azért is, mert fordulatai szűk körben pörgetik a főhőst, aki, mi-előtt összes konzekvenciájával együtt vállalná a szabályos életből történő lemorzsolódását, esetleges utópiáját, bajba kerül: megkedveli a szabályoknak történetesen azt a fajtáját, ahogy Charlotte találkozásaik alkalmával szoknyáját felcsippentve telepszik nadrágocskájára, és *ez az* ellentmondásos vonzódás rohamosan belekergeti a kezdetben nevetséges-nek ítélt Werther-szerepbe.

Meglehet, hogy az ifjú W. eredeti kamaszlobogásának kis lángra állításában az idő is jócskán ludas, miközben sok más egyéb teendői között konfekció-cikket csinált a farmerből, s megfosztotta eredeti cinkosságától a holden caulfieldi nyelvhasználatot. Plenzdorf mindeneset-re úgy szerkesztette meg a darabot, hogy a Wibeau-ról készült, SOS-jelű dokumentumai már eleve felemásnak tüntetik fel a főhőst, többféle értelmezhetőséget is készenlétben tartanak. Plenzdorf darabja egyformán szól a szabadság és természetesség szükségességéről, de a holdkóros ábrándozásról, infantilitásról, hebehurgyaságról és üresfejűségről is. A színmű 43 képe legalább ötféle megközelítést tesz lehetővé.

1. Vannak kommentár nélküli - tárgyilagos - jelenetei, 2. olyan jelenetei, ahol mások idézik fel Wibeau-t, Wibeau kommentárjától kísérve, 3. ahol Wibeau maga idéz fel egy epizódot s mások kommentálják, 4. ahol Wibeau Goethe segítségével dokumentálja magát, magnóba mondott szövegidézetekkel, s végül 5. ahol ugyanezeket a dokumentumokat kommentárokkal is ellátja.

A rendező W.-portréja

Marton László nem bízott a többféle megközelítés drámaiságában. Rendezése az ötféle fénytörésben jelentkező 43 mozaikot egyetlen képpé rakta össze.

Az említett építkezési díszlet egységes teréből nem szakított ki külön résztereket - a kellékek (létra, palló, hordó stb.) mint illusztratív segédeszközök, valami színpadi Lego-játék szabálya szerint, váltogatják funkciójukat a lényegileg egynemű színhelyen, s ez egy lényegbevágó egyszerűsítést tett lehetővé. Így folyamatosan, jelen időben és összesűrűsödve folyja körül Edgar Wibeau-t a „megidézett" külvilág, számot adva mostoha viselkedéséről az ifjú iránt. A játék ezzel az egységes Edgar és az egységes, felelősséget érző s magát előzékenyen felelősnek is mutató külvilág feleselő vitájává egyszerűsödik, de sajnos éppen emiatt nem kapott több drámai töltést. Az arányok nem a valóságnak megfelelően változtak meg, hanem Wibeau szubjektív szemszögéből, az ábránd felé tolódva. Ezért a legfontosabb kérdésről: Edgar lebontásra ítélt, reménytelenül groteszk, tragikus vagy komikus búvóhelyének valódi léptékéről nem kapunk képet. Egy nagyon logikus elgondolás, hogy az ifjú W. újabb szenvedéseinek meg kell adni a motívumait, végiggondolatlan maradt tehát, mert nem követte egy másik, amely rendet teremtett volna ezek között a szenvedések között. Így aztán ahhoz a nagy fényességhez, amely az áramütött W.-t az utolsó jelenetben körülfogja, némi akaratlan, hamis dicsfény is csatlakozik.

Plenzdorf: Az ifjú W. újabb szenvedései (Pesti Színház). Edgar Wibeau (Hegedüs Géza), szerelme, Charlotte (Egri Márta), Charlotte vőlegénye (Cseke Péter f. h.) és Edgar apja (Balázs Péter)

Hegedüs Géza, mint Edgar Wibeau

Az előadás hangsúlyeltolódásaiból az is következik, hogy a rendezés feladatai mindenekelőtt a főszerepet alakító színészre terhelődtek. Nemcsak annak az evidens követelménynek kellett eleget tennie, hogy maga mellé állítsa a nézőt, hanem játékával szinte jeleneteznie kellett, finom kis hangsúlyokat, fontos szüneteket teremtenie, el kellett választania egymástól az együttérzés melegebb és a tárgyilagosság józanabb pillanatait. Hegedüs Géza szerencsére úgy járkált E. Wibeau múltjában, hogy valóban hol átélője, hol kívülálló prókátora tudott lenni életének. Ha nem is sikerült csőbe húznia a nézőt, két órára mégis becsalogatta az utcájába, érdeklődést és rokonszenvet keltett a nem mindig érdekes és nem egyértelműen rokonszenves fickó iránt. Nem kis teljesítmény ez, ha meggondoljuk, hogy Hegedüs Géza végig a színen volt, tartotta és változtatgatta az eleve harsányan indított, felfokozott tónust. Alakításának azonban talán ennél is nagyobb érdeme, hogy három énjével

(szereplő - kommentátor - s magnószalagon dokumentált énjével) zsonglőrködve végül is sikerült bemutatnia egy figura átalakulását a naiv magabiztosságtól a fokozatos „becsavarodásig".

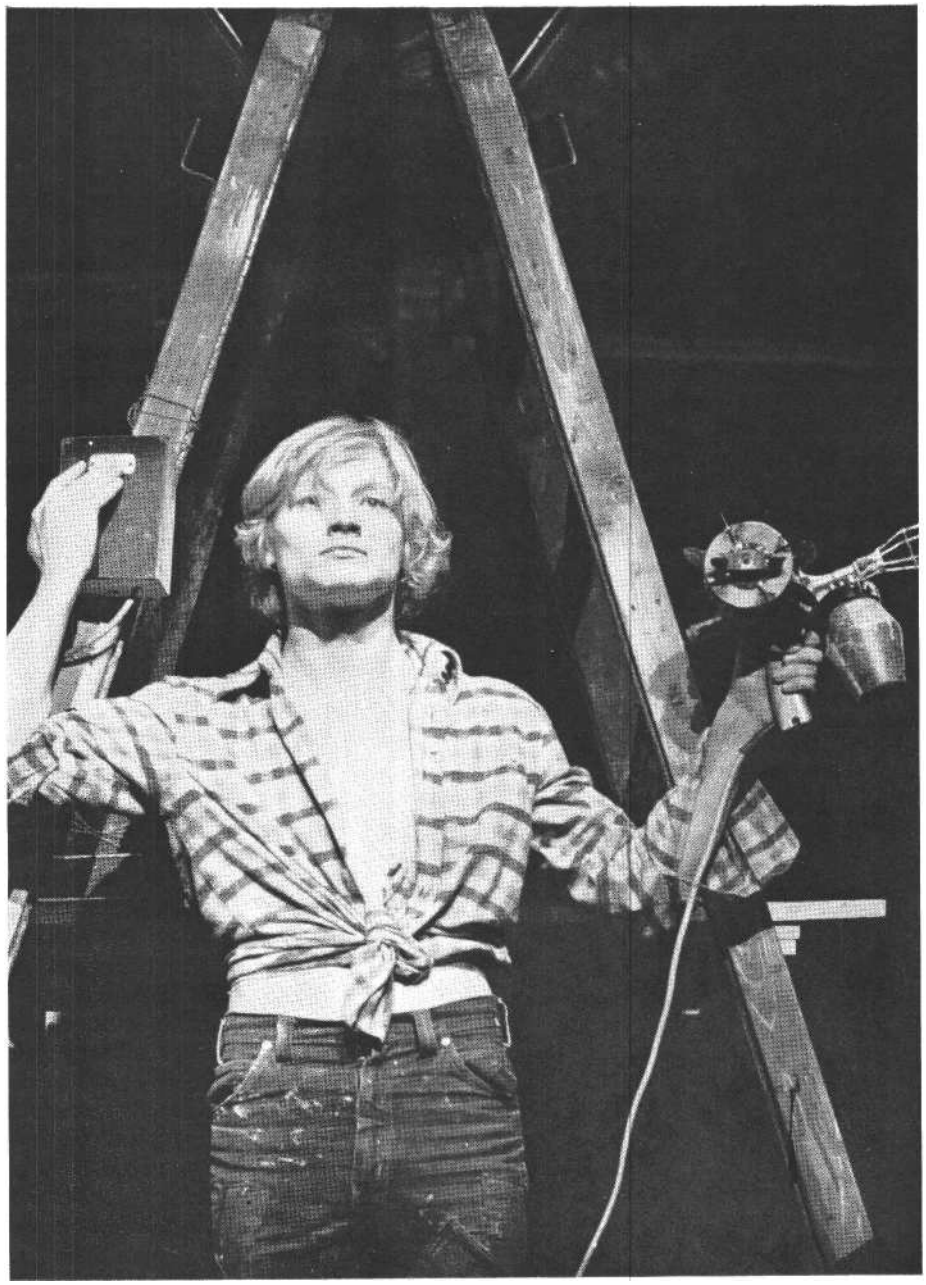
„Társadalmon kívül megsemmisül"

H. Müller darabjából csattanós szentenciát olvashatnánk egy mindenkori Edgar Wibeau fejére. Ivagin, az *Elérkezett az idő* egyik főszereplője a dráma végén így összegezi a maga sorsának tanulságait: „Agyunk, szívünk, tüdőnk még működik, Amit meg nem törnek, nem tart semeddig, / Az ember önmagában szinte semmi, / Társadalmon kívül megsemmisül."

Az Elérkezett az idő visszájáról, vagyis a társadalommal összekovácsolódó ember szemszögéből mutatja be a w.-i helyzetet - mégsem állíthatjuk, hogy holmi didaktikus ellenpárja volna *Az ifjú* W. szenvedéseinek. A felfedezett igazság: ez-úttal valóban megszenvedett igazság és nem kíséri együgyű elragadtatás. A társadalommal való integrálódást Müller nem megoldott történelmi tényként mutatja be, hanem befejezhetetlen és drámai folyamatként, amelyen belül szüntelenül folynak a kirekesztés és befogadás, el-különülés és azonosulás hadműveletei: tragédiái és komédiái. És ez mint a társadalom élethalál harca, a közösség fennmaradásának és továbbélésének monumentális kérdése jelenik meg.

Ízig-vérig politikus színház hírnöke H. Müller darabja, de a tagadhatatlan formai hasonlóságok (feliratok, kórus-szerűen alkalmazott kommentárok) ellenére Brechtnél is inkább hivatkozhat Piscatorra. Talán nem véletlen, hogy a darab magyar címe is egy régi Piscator-rendezést idéz fel, R. Rolland darabját, *az Eljő az időt.* Piscator elképzeléseiben élhetett igény olyasféle darabokra, mint H. Mülleré, még mielőtt a színház technikai forradalmasításával hozta volna helyre az irodalom hiányosságait. A politikai színháznak - ahogy Piscator elméleti írásaiból és H. Müller darabjából kitűnik - nem elsősorban az a lényege, hogy politikát propagál, illusztrál, hanem hogy az *embersorsot a* drámairodalom s a színház előző korszakaival ellentétben, nyersen és közvetlenül politikai sorsként ábrázolja. Olyannak, amelyben az egyén élete akarva, akaratlanul ezer szállal kötődik a világ, a társadalom, a gazdaság és a politika bonyolult életéhez.

Ha erről az oldaláról közelítjük meg H. Müller darabját, érthetővé és jelentőssé válik az író választása, hogy Gladkov ötven előtti, sikeres, forradalmi romantikájáról és pátoszáról nevezetes regényét vette a politikai színház próbája alá. A hősök, a megtartott epikus keret: alkalom a társadalom lényeges, változatlan összetevőinek bemutatására, egy nagy formátumú drámakeret megteremtésére; a továbbgondolt embersorsok viszont történelmi tapasztalattal kiegészített mai üzenetekre adhatnak módot.



Edgar (Hegedüs Géza) a halálos áramütés pillanatában

Gladkov és Müller Cementje

H. Müller drámája pontosan úgy indul, ahogy Gladkov regénye: a polgárháborúból Odüsszeuszként hazatérő Gleb Csumalovot romok, elvadult vidék fogadja. Gazdátlanul, kifosztva álla munkahelye, a Cementgyár, s idegenül, barátságtalanul az otthona. Dása önálló ember lett, megkeményítették az egyedüllét évei. Glebre nem kisebb feladat hárul, mint hogy felépítsen egy gyárat (amely már Gladkovnál is jelkép, több mint a novorosszijszki cementmű), és új alapokra helyezze az emberi (a házastársi) kapcsolatokat. Társaival együtt nekigyürkőzik tehát a munkának, de közben a polgárháborút követő évek történelmének gyorsan változó jelenségei: laza munkafegyelem, hivatali bürokrácia és belső ellenség, fegyveres bandák és kötelező beszolgáltatás, új gazdaságpolitika, kitelepítés és párttisztogatás újra meg újra átfogalmazzák a feladatokat. Gladkov szeretetre méltó regényalakjai - mint egy kritikus megjegyezte - úgy vették ezeket az akadályokat, mint a verseny hevében megtáltosodó akadály-futó, akinek az újabb és újabb erőpróbák egyre eszeveszettebbé szítják a kedvét.

A gladkovi romantika, de talán a korszak szép hazugsága és megkerülhetetlen követelménye volt, hogy mitoló-

giai rekordokat döntögető Herkulesek-nek, Achilleseknek és Szent Johannák-nak tüntette fel az embereket, mielőtt még emberek lehettek volna, mielőtt heroikus feladataikat istenigazából összeegyeztethették volna embervoltukkal. S volt egy másik kegyes csalása is, ami ezzel részben összefüggött, és még a *Cement* egyébként árnyalt és emberséges világára is rányomja bélyegét, hogy a „hétköznapi" sorsok legtöbbször csak bagatellizálva jelentek meg, egyoldalúan: a közösség egyetemes sorsa alá rendelten.

H. Müller műve éppen ezeken a kritikus, neuralgikus pontokon ragadja meg a regényt, s alakítja át a világ és az emberek kapcsolatáról szőtt képét. Kiemeli és drámai hőfokú diszkusszióvá alakítja a tematikus motívumait (férfi és nő kapcsolata, népfrontpolitika, forradalmiság, belső ellenség), de a jelenetek fölé illesztett *feliratokkal* (Odüsszeusz hazatérése, *Az ágy,* Heten Théba ellen, Medeia), valamint közbeiktatott *kommentárokkal* (Achillesz bosszúja, Prométheusz megszabadítása, Heraklész és a hydra)

Prométheusz megszabadításának ironikus bohóctréfája Heiner Müller: Elérkezett az idő című drámájában (Nemzeti Színház). A narrátor: Agárdi Gábor

kiélezett helyzetekbe és meghatározott rendszerű szerkezetbe helyezi őket. Azt mondhatnánk, hogy míg az egyes jelenetekben a szereplők a társadalmi létezés kényszerűségével, a jelenetek egymásutánjában a történelmi létezés parancsaival kénytelenek szembenézni.

A jelenetekben körvonalazódó szorongató emberi-történelmi helyzetek különböző címen tulajdonképpen mindig ugyanazt járják körül: hogyan váltható át az egyéni lét társadalmi létre, milyen úton válik az ember társadalmi lénnyé. Minderre nem természetes hajlamból vállalkozik az ember, hanem a kizökkent idő parancsolja így, s H. Müller korántsem ad harmonikusan megnyugtató képet erről a folyamatról. Van, aki Medeiaként gyermeke életével adja meg az árát, van, aki otthonát adja fel, van, aki családját, van, akinek „csak" az égbolt lesz csillagtalan a feje fölött. H. Müller éppen azért fordul a mitológiai párhuzamokhoz, hogy ennek a fordulatnak a megrendítő voltát hangsúlyozza. Gleb Csumalovnak könnyebb volna, ha Achillesz módján kegyetlenül torolhatná meg barátai halálát - mégis úgy oldja meg a helyzetét, hogy kezet fog a bajtársait *kiszolgáltató* Klejszt mérnökkel, és ügyük szolgálatába állítja, kisajátítja az agyát. Míg Odüsszeusz habozás nélkül mészároltatta le Penelopé százhúsz arcátlan kérőjét, addig Glebnek azzal a (számára nem kevésbé nehéz) feladattal kell megbirkóznia, hogy ne tekintse többé tulajdonának a feleségét.

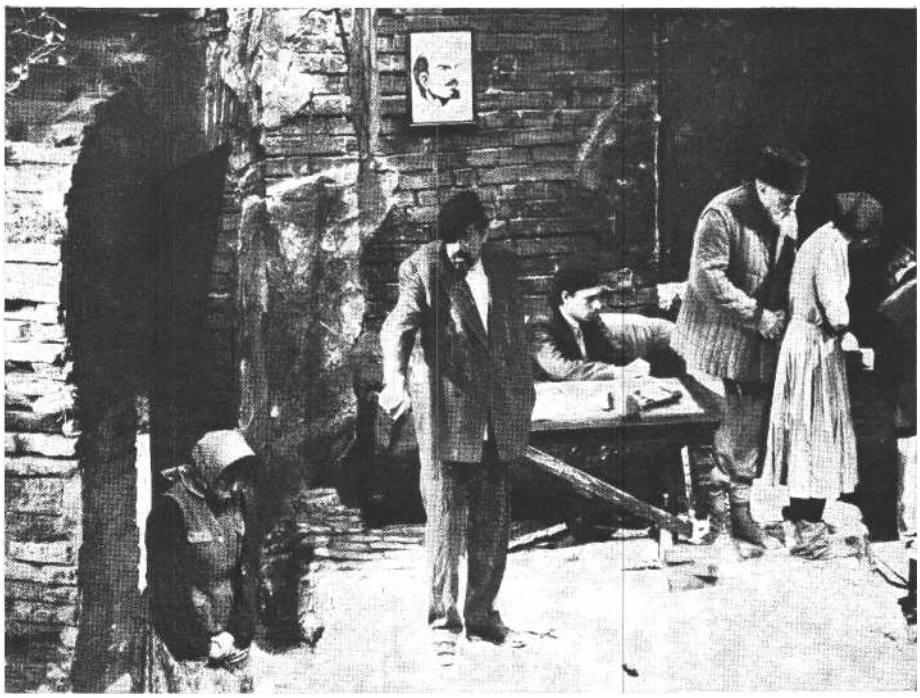
H. Müllernek a gladkovi korszak heroizmusához való viszonyát mi sem fejezi ki jobban, mint hogy nála a „hősök" a tudatosság szűkebb fokán, mint *egyének* azonosulnak vagy azonosulnának a görög mitológia titánjaival és héroszaival - ám mint társadalmi lények éppen változtatni kényszerülnek a mitológiában előírt mintán, mert az alkalmatlanná lett, ahogy H. Müller mondja, a „túlélés újjátermelésére".

Dinamikus, nyitott, az ismeretlen területre lépés kockázatát vállaló emberség igénye bontakozik ki H. Müller jeleneteiből, amit a jelenetek sorozata még inkább aláhúz. Az például, hogy a főszereplő, Gleb Csumalov hol Odüsszeusszal, hol Achillesszel s Heraklésszal összemérve bukkan fel *az Elérkezett az idő* jeleneteiben, formailag fejezi ki a drámának most már azt a másik tar-talmi igazságát, hogy a társadalomban létezés árát többször is meg kell fizetni. Senki nem teheti meg, hogy szobrot

emeljen tegnapi önmagának. H. Müller darabjában e felismerés markánssá tétele érdekében többségben vannak azok, akik saját életük dogmatikusaiként nem vagy csak későn ismerik fel ezt az igazságot, s emiatt többé-kevésbé jogosan bűnhődniök kell. Ítélet mondatik egy milíciaparancsnok fölött, aki egy hirtelen érvénytelenné vált rendelet buzgó végrehajtója volt. Kizárják a pártból az uniformisába ragadt Polját, aki békés tennivalók idején a tegnapi frontokat keresi megszállottan, és kizárják Ivagint, aki úgy kompenzálja értelmiség' származását, hogy önmagát és családját megtagadva válogatás nélkül és lelkesen liheg túl minden társadalmi fordulatot.

Nem túl kegyetlen kép ez, nem követelnek túlságosan sokat a társadalom és a történelem törvényei az embertől? H. Müller a tragédiaírók módján ad választ erre a kérdésre. A társadalmi fejlődés-ről rajzolt képben az emberi szabadság és kiteljesedés lehetőségét legtöbbször a mulasztásban, a kudarcban mutatja meg. A dráma összetett és dialektikus szerkezete azonban minden kétséget kizáróan szögezi le, hogy szereplői helyzetét nem elsősorban megtalált vagy elvesztett személyes boldogságuk alapján kell megítélünk, még csak a munkájukból sarjadt mű nagyszerűsége alapján sem, ha-nem sokkal inkább annak a Müller szavai szerint „örökké változó tervrajznak" a szempontjából, amely rész és egész viszonyáról készül folyamatosan a társadalom és az egyén között.

H. Müller tulajdonképpen befejezhetetlen (mert dialektikus) drámája valahol itt fejeződik be .. .



Jelenet az Elérkezett **az** idő előadásából (Ikládv László felvételei)

Az előadás nehézségei

Az Elérkezett az idő színre állítása bonyolult rendezői feladat. Előadásának nehézségei mindenek előtt: a brechti-piscatori epikus-politikai színház folytatásának nehézségei. Megváltoztak a közönséggel folytatott kommunikáció feltételei. A nyílt agitációt (amelyet például Brecht-Gorkij *Az* anyájának fel-iratai és kórusai tiszta formájában mutat-nak még) Müllernél *áttételesebb, metaforikus* utalásokban jelentkező demonstráció váltja fel. A politikai terminológia nem tűnik el - dramatizáltan lopódzik vissza a jelenetek dialógusaiba, egy nagyon köz-napi nyelv érzékletességében fürdetve meg emelkedett szárazságát. A legtriviálisabb politikai közhely is drámai töltést kap Müller göröngyös jambusaitól, sor-végeken felbukkanó mondatszerkesztésétől.

Érzékletesség és elvontság, direkt és indirekt agitáció, tételszerű fogalmazás és képszerű gondolkodás roppant kényes egyensúlyát - s nem összeolvasztását - teremtette meg H. Müller drámája. A Berliner Ensemble 1973-as bemutató-ját követő viták is erre utalnak, amikor a jelenetekről leváló kommentár-apparátust, a szereplőktől elidegenített nyelvet, a figurák egysíkúságát teszi szóvá.

Peter Konwitschny, a Berliner Ensemble fiatal rendezője, aki vendégként állította színpadra a darabot, láthatóan hasznosította ennek a bemutatónak a tapasztalatait, és a maga részéről úgy próbálta megoldani a dilemmát, hogy intenzív, szuggesztív erejű képek sorozatán keresztül közvetítette Müller drámájának elvont tartalmait. Ezeknek a képek-nek közvetlen hatásosságát eleve biztosítani igyekezett azzal, hogy már a szereposztásnál kikerülte a kínálkozó kliséket. Szándékosan fiatalította a dráma alakjait, nem választott „munkás" arcú színészt például Csumalov szerepére, s nem ragasztotta fel még azokat a szakállakat sem a színészekre, amelyeket a szöveg jelez. Lothar Scharsich jelmez-és díszlettervezőre is biztosan támaszkodhatott, akinek jelmezei az általánosság szintjén maradtak, és elkerülték a túlzott történelmiségből vagy nemzeti karakterességből származó elidegenítés veszélyét. Ugyancsak ő gondoskodott arról, hogy a jelenetek impozáns, felfokozott érzelmi hatású keretbe kerüljenek. Nagylélegzetű színpadterével már maga is értelmez: két alapszituációt ragad ki a drámából: a háború utáni (téglafal romokkal, kiégett, fűcsomokkal, árva nyírfacsoporttal jelzett) világot, s az egymásra ragasztott plakátokkal, hirdetések, rendeletek szürke falával jelzett, a bürokrácia veszélyét élő forradalomét.

Peter Konwitschny rendezése ritkán marad méltatlan ezekhez a keretekhez. Megtalálja a nyitját, hogy a tágra nyitott térben olykor hirtelen megsűrűsödjön, elviselhetetlen izzásig hevüljön a levegő, máskor megfagyjon, betonná dermedjen két ember között. Színészei (kiváltképpen Bodnár Erika, Szercsén Gyula, Szacsvay László és Sinkó László) igaz fájdalmakban forogva és szenvedélyektől felsebezve lökik ki, vajúdják meg a Heiner Müller-i szavakat. Egy-egy drámai sűrítettségű látvány elevenen ragad meg az emlékezetünkben. A fogságba esett Dása kipányvázott, elgyötört alak-ja, ahogy a kozáktiszt lefejti róla csizmáját, nadrágját, oroszkáját, vörös sörteparókáját, s elénk állítja a hivatás maszkja mögé rejtett nőiességét, lebontott hajjal, elegáns ruhában. Es ismét Dása, Medeiát kommentálva. Ahogy a félkörben elhelyezett gyertyákat gyújtogatva nemcsak a halott gyerekére, hanem önmagára is mint halottra emlékezik. És Polja meg Ivagin. Átlátszó falu cellákba állítva (már csak) mikrofonon keresztül érintkezve egymással és az ünneplő tömeggel .. .

Peter Konwitschny rendezésének ezek az erőteljesen ragyogó pontocskái azonban nemcsak a lehetőségét, hanem a korlátait is mutatják módszerének. A dráma szaggatott, sztakkatós szerkezetében látomásai megfejthetetlen részleteket hagynak hátra, nekilóduló képzettársításaink alig-alig szövődhetnek át az egyik jelenetből a másikba, s így a képek már csaknem önálló drámákká koronázzák a részleteket. Különösen ott válik ez feltűnővé, ahol Konwitschny elveszti egyéb-

ként szokásos tömörségét és arányérzékét. Három jelenete van, amely már-már ki is szakad az előadás egészéből. Az önálló produkcióvá dagadó (különben hatásos és stílustartóan agitpropos) Prométheusz-kommentár. A nehezen előadható, de annál fontosabb Hydra-kommentár misztifikációba tévedő pantomimvíziója. S végül éppen az előadás kezdőképe - egy nyilvánvaló rendezői eltévelyedés -, ahol maszkosan és sokatmondóan bújik elő Csumalov és a Gépész, a szocreál stílusban készült Katona és Munkás szobrának talpazatából.

Peter Konwitschny rendezése jóval túlszárnyalta ezt a naiv demonstrációt, és ha nem is teljesen egységes előadásban, de kárpótlást nyújtó részletgazdagsággal mutatta be az utóbbi idők egyik legjelentősebb NDK-drámáját.

Az NDK-drámahéten bemutatott két darab más-más módon vetette fel a társadalmi integráció aktuális és jelentős témáját. A téma igazán nagyszabású megfogalmazást ott kapott, hol dialektikusan és hasonló erővel jelent meg az ellentéma is : a dezintegráció. A színpadra állítás biztos ráérzéseiből és jelentéktelennek látszó mellékfogásaiból született meg végül igazi dráma az egyik, melodráma a másik esetben.

Heiner Müller: Elérkezett az idő (Gladkov: Cement című regénye alapján)

(Nemzeti Színház)

Fordította: Tandori Dezső. Rendezte: Peter Konwitschny m. v. *Díszlet-jelmez:* Lothar Scharzich m. v. Szcenikus: Bakó József. ***Zenei vezető:*** Simon Zoltán

Szereplők: Sinkó László, Bodnár Erika, Szacsvay László, Vörös Eszter, Szercsén Gyula, Tyll Attila, Konrád Antal, Dániel Vali, Raksányi Gellért, Velenczey István, Benedek Miklós, Tatár Eszter, Mihályi Győző f. h., Izsóf Vilmos, Pathó István, Felföldy László, Szokolay Ottó, Siménfalvy Sándor, Maróti Gábor, Sivó Mária, Benedek Gyula, Pálfai Péter, Téry Sándor, Mányai Zsuzsa, Majláth Mária, Károlyi Irén, Agárdi Gábor, Csernuss Mariann, Bánhidy Attila

Ulrich Plenzdorf: Az ifjú W. újabb szenvedései

(Pesti Színház)

Fordította: Tandori Dezső. *Rendezte:* Marton László. *Zene:* Presser Gábor. *Dalszöveg:* Adamis Anna. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuty Mária.

Szereplők: Balázs Péter, Gyimesi Pálma, Hegedűs Géza, Szakácsi Sándor, Venczel Vera, Cseke Péter f. h., Szombathy Gyula, Sörös Sándor, Vitéz László f. h., Dóczi János f. h., Bregyán Péter f. h., Bácskai János f. h., Kánya Kati f. h.

MÉSZÁROS TAMÁS

Ruszt József és a Bakkhánsnők

Ruszt József Bakkhánsnők-rendezése távoli idegen marad nézőjétől.

A görög tragédiák hazai előadásai *általában* távol maradnak tőlünk. S ráadásul még unalmasak is. Ruszt kecskeméti vendégmunkája azonban fenntartásainkkal együtt sem tartozik az érdektelen fiaskók közé, mert a *Bakkhánsnők* egy makacs rendező hosszú éveken át folytatott formanyelvi kísérletsorozatának újabb állomása.

A görög klasszikusok előadásának nálunk már-már beprogramozható hagyományai alakultak ki. Hogy ezeknek menynyi közük van a drámák eredeti, korabeli előadásmódjához, nem tudjuk, hiszen magáról a görög színjátszásról is keveset tudunk. Színházépítészeti és szövegemlékek maradtak, amelyeket először a barokk kukucska-színpadon próbáltunk meg életre kelteni; nem véletlen, hogy annyira hasonlóan az operaszínpad konvencióihoz.

Végül is ezek a keretek - egyezményes, kellően ünnepélyes foglalatok a szép és mély gondolatok ismertetésére - amolyan „díszelőadás" stílust eredményeztek, melyek ma már legfeljebb akkora visszhangot képesek kelteni bennünk mint egy jól szervezett díszelőadás.

A kiürült formák zsákutcájából a modern világszínház két főúton kísérelte meg a szabadulást. Egyik a pódium-oratórium (hölgyek estélyiben, urak szmokingban), másik az újrateremtett pogány rituálé (mindkét nembeliek többnyire aligöltözötten). Az első változat valóban kikapcsolt egy sor hamis játék-elemet, ám aligha szorul magyarázatra, hogy a fehér ingmelles, csokornyakkendős Prométheuszt elfogadhatjuk ugyan korszerű stilizációnak, de legjobb eset-ben is csak a szöveg értelméhez vihet közelebb minket. Márpedig a tragédia befogadásához (élvezetéhez ?) a megértés kevés.

Ruszt József a második utat választotta, bár számára a probléma kezdettől tágabb érvényű volt a görög drámánál. Saját szavait idézem abból a terjedelmes beszélgetésből, amelyet az 1972/73-as évad végén folytattunk (megjelent a SZÍNHÁZ 1973. augusztusi számában), közvetlenül mielőtt Ruszt elfoglalta a kecskeméti színház főrendezői posztját: „,... évezredek, ha tetszik, a görögök óta remekművek állnak a polcokon, s amikor játsszuk ezeket, hatástalanok maradnak . . . Lehet szerencsének tartani, hogy a magyar színházi élettől távol maradtak a hirtelen változások, és majd szépen átvesszük az eredményeket, csak hát az önérzetem nem engedi meg, hogy húsz év múlva belenőjek abba, amit mások kitaláltak."

A tizenegy évig Debrecenben dolgozó rendezőnek azonban sajátos körülmények között kellett létrehoznia a maga eredményeit. Először másolni kezdett. Grotowskit másolt, persze nem Debrecenben, hanem a budapesti Egyetemi Színpadon, az Universitas együttessel. Meg kell adni, soha nem tagadta, hogy az 1967-es wroclawi fesztiválon látottak közvetlen ihletésére tért el a posztnaturalizmustól. Az eltérés pedig azt jelentette, hogy ezután duplikálva ismerhette a közönség: Ruszt egy hivatásos meg egy amatőr változatban működött. Ez mindenesetre példa nélkül való a magyar színházi életben. E kétlakiságról Ruszt a már idézett interjúban így beszélt: „ ... *a Rómeó és Júliát* például úgy kell megrendeznem (Debrecenben), hogy a tanuló ifjúság *»a« Rómeó és Júliát* lássa, és ne azt, ami nekem erről a darabról eszembe jut. Tehát az előadás formavilágában kell engedményeket tenni, hogy az közel álljon a történelmi illusztrációhoz. Ezáltal leszűkül a lehetőségem arra, hogy mélyebben, eredetibben, mához szólóbban tudjak a darabból olyan tartalmakat kibontani, amelyek egyébként bennük vannak, ha én jó szemmel olvasok. A konvencionális formák azonban visszaszorítják ezeket a tartalmakat. Érdekes dolog, talán pszichés hatás, hogy Debrecenben nemis akartam igazán kitörni ebből a helyzetből ..."

Kecskeméti vendégrendezéseiben - idegen, vagyis szabadabb pályán - igyekszik az Universitassal kipróbált úgynevezett kegyetlen színházi eszköztárat a hagyományos lélektani realizmussal összeegyeztetni. *A Hamlet* még majdnem bukás, *a III. Richárd* már félsiker. De ami a lényeg: tudomásul kell venni, hogy Ruszt József elindult valamerre, és útjából el kell hárítani az akadályokat. Megkapja főrendezői kinevezését Kecskemétre, ettől kezdve végre egyetlen színpadra koncentrálhat.

Shakespeare, Schiller és Racine után, most ért el Euripidészhez. Tudatos barangolás ez a tragédia világában, ritkaság számba megy az a szívósság, amellyel Ruszt az egyszer megtalált kifejezőeszközöket finomította. Úgy tette ezt, hogy színpada nem lett monoton és mechanikus. Bemutatóról bemutatóra továbblépett, egyre biztosabban kezelte arzenálját, s egyre több összefüggésben, gazdagabb jelentéssel volt képes alkalmazni. Igen valószínű, hogy Jancsó filmes példáját sem hagyta figyelmen kívül; már ami a módszer következetességét illeti.

Brechttel, az elidegenítéssel az első helyen számol, bár a rituálé célja kétségkívül a néző-résztvevők érzelmi közösségének megteremtése. Csakhogy Ruszt utolsó Universitas-rendezése, *A befalazott asszony* óta már sem a kegyetlen színház, sem a rituálé kizárólagosságára nem törekszik. Ennek nyilván több oka is *van*. Még mindig tekintettel kell lennie arra, hogy többszáz férőhelyes nagy-színházban rendez, meglehetősen heterogén közönség számára. És klasszikusokat, akik sokat bíztak a szövegre. „A húzás nagyszerű dolog. A húzással meg lehet változtatni vagy ki lehet javítani egy darabot" - vallja, de azért engednie kell azoknak a dramaturgiai eszményeknek is, amelyek a szerzőket vezették.

Ezért Kecskeméten, az akkor még vendégként rendezett *III.* Richárddal megkötötte a maga „kompromisszumát". Ezt így fogalmazta meg annak idején: „*A* Richárd-előadás úgy kezdődik, hogy gyülekezik a közönség; gyülekeznek a színészek. Richárd nyugodtan, egyszerűen, minden rútság nélkül lép a színpadra, előrejön, majd megáll, nézi a közönséget, és lassan eltorzul. Ez jelzés a közönségnek, és jelzés Piróth Gyulának, a színésznek, hogy ez a keret, az adottság, amelyben ezután léteznie kell... ezek a helyzetek világosabbak és tisztábbak, és filozófiai értelemben szükségszerűbbek, mint az átélő színházban." Anélkül, hogy belekapaszkodnánk egyes szavakba, az idézetből egyértelműen ki-derül: Ruszt tudatosan kereste a túlzott, mondjuk úgy, az ellenőrzés nélküli át-élés ellenszerét, bizonyos jelzéseket, amelyek segítenek a játékot - legalábbis egyes pontokon - távoltartani a nézőtől, sőt olykor a színésztől is. A színész, itt *III. Richárd*, aki „előrejön, majd megáll, nézi a közönséget", azonos funkciót tölt be azzal a két néma rezonőrrel, akik a későbbiekben ugyanígy indítják a *Don Carlos* előadását, és hasonlóképp vesznek részt *a _János* királyban, majd a *Bakkhánsnőkben* is.

*

Ruszt celebrálni tanította meg a színészeit. Különböző szerzők műveit alig-alig különböző módon. Mert a színháznak „nem az a feladata, hogy filológiai hűséggel kiszolgálja a remekműveket, úgy, ahogy azt az iskola teszi. A színház sajátos közeg, amely relációit ezekhez a művekhez mindenkor újra megszabja". Ezzel a kijelentéssel Ruszt nyíltan jogot formált arra, hogy saját tervezésű egyen-ruhájába öltöztesse a darabokat, elvégre az ő feladata, hogy a kor divatja szerint szabjon.

Félreértések elkerülése végett le kell szögeznem: Ruszt József átdolgozásait soha nem tartottam illetéktelennek, önkényesnek. Mert igaz ugyan, hogy célratörő szöveghúzásaival, jelenetátcsoportosításaival, térszervezésével és kellékhasználatával mindig a maga képére formálta az előadásokat, s igaz, hogy az általa megteremtett liturgia a drámáknak csak egy-egy lehetőségét valósította meg, de ezek a kiemelések egy kortársként gondolkodó rendezőé voltak, aki valóban időszerű kérdésekre kereste a szín-pad válaszait.

Ruszt megtanulta, hogyan teheti hangsúlyozottan jelen idejűvé a cselekményt, éppen azáltal, hogy félreérthetetlenül közli: mindez már régi história, mi most csak eljátsszuk nektek. Rájött, hogy ez a „farizeus" alapállás, ez a buzgó múltba utalás pontosan elvezeti a nézőt a kívánt felismeréshez.

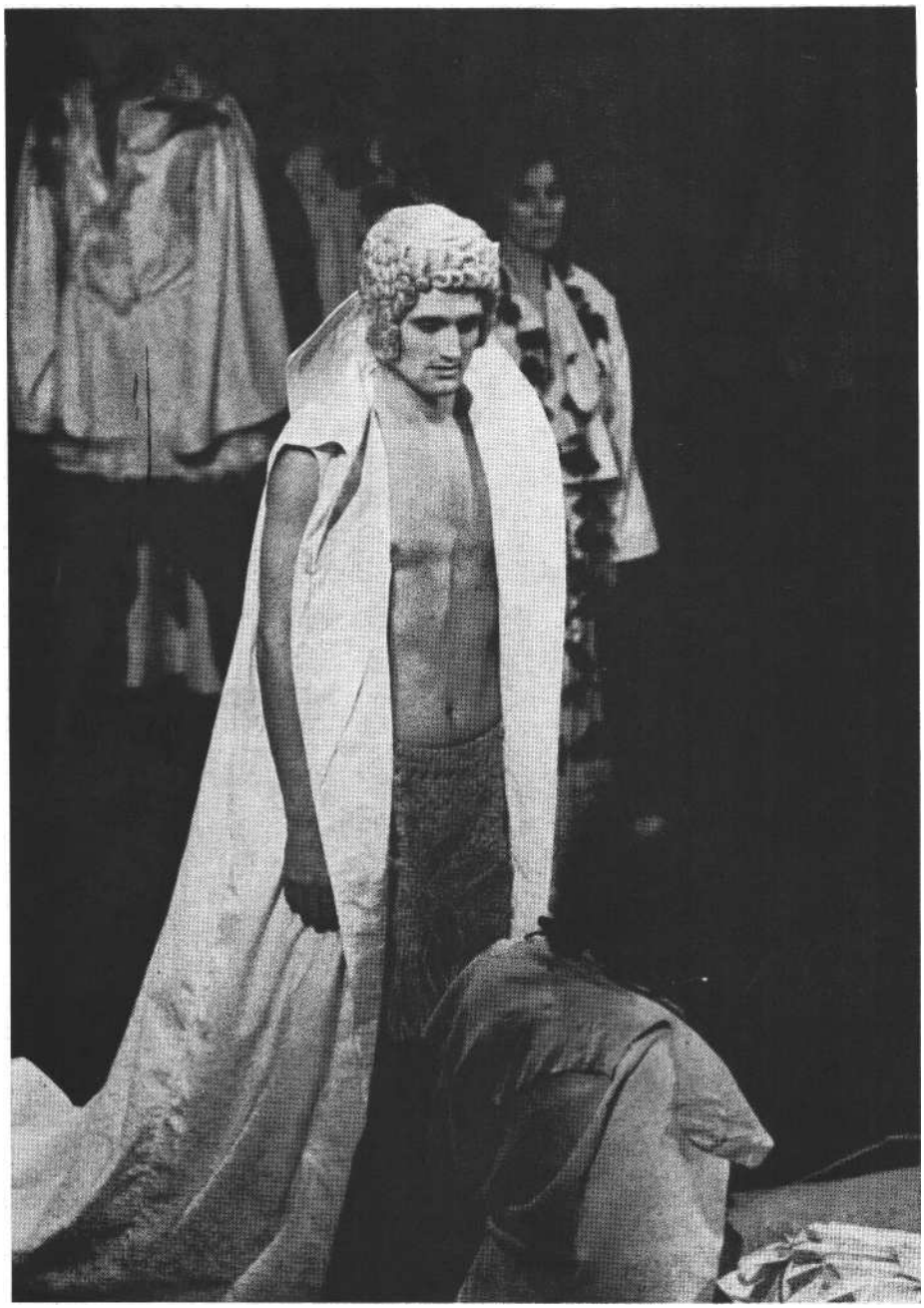
Előadásainak felszabadító hatása is ebből származott. Azzal, hogy „celebrált" egy történéssort, kellően rámutatva a kritikus pontokra, fordulatokra, jól váltogatva az átélést az elidegenítéssel, sikerült kiváltania nézőjében a katarzist.

Ennek a színháznak az lett legfőbb eredménye, hogy bonyolult cselekményszálakat, egyszeri konfliktusokat, reális helyzeteket, tehát csupa konkrétumot, egyedit a megváltó rituálé szférájába emelt. Ehhez pedig nem talált ki semmiféle fiktív, soha-nem-volt szertartást, nem „sámánkodott". Egyszerűen ma-gát a játékot, az előadás tényét mint társa dalmi tettet avatta ritussá.

De amikor Euripidész *Bakkhánsnőkjéne*k színpadra állításához fogott, a fel-adat megváltozott. A rendezőnek ezúttal magát a ritust kellett előadássá formálnia.

A Bakkhánsnők kaposvári előadása külsőségeiben a *Don Carlos* ruszti színpadával mutatja a legszorosabb rokonságot. Az egyezések első percben szembetűn-nek: a nyitott színpad fekete-vörös-fehér színharmóniája, a lépcsők elhelyezése, a

Euripidész: Bakkhánsnők (kaposvári Csiky Gergely Színház). Pentheusz: Rajhona Ádám



Dionüszosz: Trokán Péter

szimmetrikus térszervezés. De a vetített diaháttér és a profanizáló, modern zenei aláfestés sem maradt el.

Az előadás némi családfa-magyarázattal kezdődik, s nem Dionüszosz színrelépésével, miként Euripidésznél. Meglehet, a nézőnek valóban nem árt a geneológiai ismertetés, de a rendező számára alighanem fontosabb maga az effektus, vagyis a pásztorok szerepeltetése, akik most is „előjönnek, majd megállnak, nézik a közönséget". Ezek hárman nem szerepelnek a drámában; mint ahogy Pentheusz katonái és Agaué nővérei, társnői sem, akiket Ruszt mégis felléptet.

Ez utóbbiakra azonban történik utalás a szövegben, a király említi katonáit, és szó esik Kadmosz többi lányáról csakúgy, mint a városbéli nőkről, akik kivonultak a Kithairón hegyére. Az ő megelevenítésükre azért van szüksége a rendezőnek, mert a hírnök-jelentések „alá játszatja", amiről azok tudósítanak. (Hogy ez a megoldás hogyan fest, arra még visszatérünk.)

A pásztorok viszont szőrőstül-bőrőstül Ruszt szüleményei, a korábbi produkciókból már ismerős szertartásmesterek, akik blazírt ábrázattal kezelik a kellékeket, miközben enyhe csömörről árulkodó tekintettel pásztázzák a nézőteret. Ők maguk is kellékek a ruszti masinériában, vándorelemek, amelyek elsősorban a rendezőhöz és nem a darabokhoz kötődnek.

Találkoztam olyan véleménnyel, miszerint a *Bakkhánsnők* előadásának éppen az a baja, hogy semmi újat nem hoz, előre kiszámíthatóan variálja a visszaköszönő eszközöket, mint valami panelkollekciót.

E megállapítással egyesek „el is intézhetnék" a produkciót, hiszen bizonyíthatóan van benne igazság. Azonkívül ez a kritikai eljárás meglehetősen gyakori mifelénk; a formai jegyek ismétlődésé-re egy idő után szívesen mondjuk, hogy íme, már üresen őrölnek a kerekek. Egyes formai megoldások előfordulásának száma azonban semmiféle kimutatható arányban nem áll a közvetített tartalmak igazságának hitelével.

És ne feledjük, hogy a színház nem a szakmabeliek, hanem a közönség számára dolgozik. A kaposvári néző pedig sem Kecskemétre, sem Budapestre nem utazik el színházat látni. Ruszt József itt és most egyszeri jelenség, mert először „celebrál" a városban.

A Bakkhánsnők előadását tehát helyesebb önmagához viszonyítani, illetve a dráma lehetőségeivel összevetni, ahelyett, hogy azt firtatnánk, hol és hányszor csörögtek már a láncok szimbolikusan Ruszt korábbi rendezéseiben.

*

Hogy a *Bakkhánsnők*, maga a ritus - ez nem szorul bővebb bizonygatásra vagy magyarázatra; Devecseri Gábor a saját fordításához írt alapos esszéjében a tételt mitológiai és filológiai felkészültséggel taglalja. A dráma az egyetlen a ránk maradt görög tragédiák közül, amelynek tárgya közvetlenül a Dionüszosz-kultuszhoz kapcsolódik. Euripidész kutatóinak mindmáig fejtörést okoz, nemcsak azért, mert a költő utolsó alkotása, s így természetszerűen fontos szerepet játszik az életmű egészének megítélésében, de eszmetörténeti szempontból is. Euripidészt úgy szokás emlegetni, mint a tragikus triász „vallás-kritikusát". Ő az, aki kételkedni mer az isteni igazságosságban, akinél a hősök nem fogadják alázattal, kételyek nélkül a sors csapásait. Nem lázadó, de legalábbis szkeptikus. Valahogy úgy, mint Ruszt szertartásmesterei.

A Bakkhánsnők azonban kilóg a sorból. Igazolhatjuk vele a végképp kiábrándult Euripidészről és a végül meg-tért Euripidészről alkotott képünket is. És ez nem egyszerűen marxisták és idealisták nézeteltérése. Igen jellemzőek például az 1945 utáni hazai kiadásokhoz készült szakkommentárok. 1961-ben a He-likon megjelenteti Euripidész válogatott drámáit, összesen nyolcat. *A Bakkhánsnők* nincs köztük, de Falus Róbert, az utószó szerzője eképp hivatkozik rá:

„Bár az erkölcsi igényességben fogant istenbírálatról nem mondott le (t. L Euripidész), az ember és önmaga gyöngeségeként hajtott fejet - élete végén - a tradíciók előtt." Három évvel később az Európa ad ki tíz Euripidész-tragédiát, a bevezetőt Trencséni-Waldapfel Imre ír-ja. Bár ebben a kötetben sem szerepel a *Bakkhánsnők,* úgy tűnik, valóban megkerülhetetlen az életmű elemzésekor: „A többlet, amit itt (t. L *a Bakkhánsnőkben)* valláskritikája megnyilatkozásaiban, s valószínűleg Protagorasz filozófiájához képest is nyújt a költő, a vallási fanatizmusnak mint lélektani - és tömeglélek-tani realitásnak megdöbbentően pontos ábrázolása . . . Euripidész tehát az maradt, aki volt: a prométheuszi tűz csiholója."

Mindkét vélekedés marxista fogantatású, és természetesen történeti szemléletű. Mégis homlokegyenest ellentmondanak egymásnak ez lehetséges az irodalomtörténetben. A színpadi rendezőnek azonban döntenie kell.

Persze nem szó szerint arról, hogy mennyiben volt istentagadó Euripidész *Bakkhánsnőkje* időszámításunk előtt négyszázvalahányban. Az vár eldöntésre, hogy itt és most miről szól, miről szólhat ez a dráma.

S akkor paradox módon mégis ezzel a kérdéssel kell kezdeni az elemzést: mit jelenthet számunkra a vallási problematika ebben a tragédiában? Az ókori görög vallásról összehasonlíthatatlanul kevesebb képzet él a köztudatban, mint a kereszténységről. Ez magától értetődő ugyan, de általában figyelmen kívül hagyjuk a közönség viszonylatában. Amikor Hamlet visszatorpan az imádkozó Claudius láttán, s nem öli meg - minden-ki érti-érzi a nézőtéren a jelenet vallási vonatkozását. *A Don* Carlosban szintén nyilvánvaló számunkra a főinkvizitor szerepe. S általában mindent megértünk, ami a keresztény deizmus és a mai ateizmus ellentétében konkretizálható.

A görögök hitét népszerű mitológiai tárgyú olvasmányokból, filmekből véli ismerni a közönség. A tragédiák viszont a korabeli vallásfilozófiát tükrözik, amely jóval bonyolultabb, mint az olümposzi istenek viselt dolgairól szóló „pletykák", pedig azokban sem könnyű eligazodni. Ezért a görög tragédia vallási hát-tere és utalásai a mai néző számára nem átélhetőek - következésképp nincs is mit elidegeníteni.

S külön tanulmányt érdemelne, hogy a görögök mennyire más értékfogalmakban gondolkodtak, mint az úgynevezett polgári társadalmak, amelyeknek normatíváit mi ismerjük. Az antikvitás - legalábbis a polisz-demokráciák felbomlásáig - még azt tartja, hogy az erkölcsi szabadság nem az erkölcsi fejlődés végső, hanem csak kiindulópontja. Tudnivaló, hogy az erkölcsi szabadság akkor még egyértelmű a politikai szabadsággal, amely a városállamokban adott valóság. A cél tehát nem a szabadság, hanem tovább: a boldogság. A boldogság miben-léte pedig állandóan tárgyalt filozófiai téma, az ókori etikák egyik sarkköve.

Míg például Schiller *non Carlosának* legfőbb érték fogalma a szabadság. Szinte egyet jelent a boldogsággal: a hősök nélkülözik, s elpusztulnak, mielőtt el-érik.

Látnivaló, hogy bizonyos, a görög drámákban kulcsfontosságú fogalmak mai jelentése, súlya nem evidencia; így például a Bakkhánsnőkben oly sokat emlegetett boldogságé sem. A rendezőnek tehát mindenekelőtt egy olyan viszonylatrendszert kell találnia, amelyben a korabeli problematikák és fogalmak korunk nézője számára jelentést nyer-nek. Rusztra az a feladat várt, hogy Dionüszosz és Pentheusz, az isten és az őt tagadó ember viszonyát a mában értelmezze. Ezt meg is tette, mégpedig példamutatóan mindenféle felszínes, tolakodó aktualizálás kizárásával.

Ugyanis egy sekélyebb elképzelés szerint a *Bakkhánsnők* mai megfejtése rendkívül egyszerű is lehet. A társadalomból való kivonulás szükségét hirdető hippi és újkeresztény mozgalmak analógiája túlságosan is kínálkozó. S ha egyszer megvan az analógia, már a jelmezeken és kellékeken, a zenei motívumokon, sőt, a mozgásbeállításokon sincs mit gondolkodni.

Ruszt sokkal felkészültebb annál, hogysem beleessen ebbe a csapdába, és igényessége megóvja attól is, hogy a közérthetőséget ilyen olcsón vásárolja meg. Megmarad eddig kialakított külsőségeinél, bízik benne, hogy azok a bonyolultabbak mellett befogadják az egyszerűsítő asszociációkat is, és nem elégszik meg egy kézenfekvő vulgáris szemlélet illusztrálásával. Hisz az általa „feltalált" előadásszerkezet alkalmasságában, mert tapasztalta már, hogy az őt foglalkoztató kérdések ebbe sikert ígérően betáplálhatók.

Ezek pedig változatlanul a Rend eltorzulását, a hatalom és a szabadságra törekvő ember konfliktusát érintik. Ruszt nem vallási kategóriákban gondolkodik, hanem Rend és újabb Rend viszonyában. Ezen az áttételen keresztül él tovább Euripidész sokat emlegetett vallási kiábrándultsága a *Bakkhánsnők* kaposvári előadásában. A „fordítás" nem önkényes; végtére a hitek és világnézetek harca egyben hatalmi, pozicionális harc is, ez megegyezik mai tudásunkkal és tapasztalatainkkal. A Pentheusz, thébai király zavartalan uralmát feldúló Dionüszosz itt nem annyira a mámorosan felszabaduló ösztönök istene, inkább egy kemény, fegyelmezetten célratörő új hatalom, újabb szertartások papja. Győzelme iszonyú áldozatokat követel, nemcsak Pentheusz hal meg saját anyja kezétől, de bűnhődik az egész város, mert nem tisztelte önként Dionüszoszt, s mert le kell mosni a „gyilkolás fertőzetét". De a megtorlás még csak nem is következetes, hiszen az agg Kadmosz szintén vezekelni kényszerül, jóllehet ő kezdettől elismerte az istenséget.

Nem életlen, hogy az előadás befejező tíz perce a legfeszültebb, mert Ruszt ezt hangsúlyozza: az új világ születését kísérő-követő szenvedések aránytalanságát. Dionüszosz éles és határozott mindvégig, s az Agauéval folytatott rövid dialógusban még fokozni képes; könyörtelen hiúságában - presztízsféltésében - mutatkozik meg.

A tragédiának ebbe az ésszerű, tehát elsősorban gondolati úton megközelíthető, értelmi tartományába az előadás híven elkalauzol, a társadalmi-politikai képletet pontosan felismerhetjük.

És éppen amikor ez megtörténik, akkor érezzük át igazán, hogy a *Bakkhánsnők* mégis több ennél. Ha csak erről szólna, feltehetően jóval kisebb becsben tartanánk, kevesebb vitát kavarna mindmáig, sőt, voltaképp tragédiának sem nevezhetnénk. Mert ez a hatalmi konstelláció minden igazságával egyetemben még sok más darabból kifejthető.

*

Nyomatékkal szeretném hangsúlyozni: idegenkedem attól a kritikai gyakorlattól, amely a mű „teljességét", a szerző „igazi" világát kéri számon az előadástól, mert nyilvánvaló, hogy ez a módszer a rendezői önkénnyel a kritikai önkényt szegezi szembe. Amikor tehát ezúttal magam is „többletet" hiányolok, akkor a megvalósult előadásból indulok ki, nem valamiféle prekoncepcióból. Azt vizsgálom, hogy ez a konkrét produkció miért szenvtelen, illetve ez a szenvtelen-

ség miért zavar, miért hagy kielégítetlenül? Hiszen Ruszt mindig hajlamos volt a számára érdektelen motívumok mellőzésére, ha kellett húzások árán is, s még-is - vagy éppen ezért - önmagukon belül meggyőző előadásokat hozott létre.

A Bakkhánsnők színpadán azonban most nem *más* rétegeket, *egyéb,* szintén lehetséges megközelítési *szempontokat* hagyott figyelmen kívül. Vagyis nem egymás mellé rendelt *motívumok* közül választott, hanem a dramaturgiai építmény alapját, a tragédia lényegét tolta félre A levegőben maradt szinteket pedig aládúcolta a ruszti profán-elidegenítő szertartás formai elemeivel.

Lehetséges, hogy a rendező maga is látta-érezte, itt nem egyszerűen valami „másságot" rekeszt ki - de magát a tragédiát. Am az eleve megválasztott eszközök meghatározták a kifejezés határait. És Euripidész rítus-látomása kívül-rekedt azokon. Másként fogalmazva, a rendező önmagától készen kapott forma-világa lehatárolta a tartalmi szférát.

Talán nem kell hosszan bizonygatnom, mennyire távol áll tőlem, hogy bár-miféle vulgármarxista magyarázatot keresve, megátalkodott formalizmusban marasztaljam el Ruszt Józsefet; a problémát abban látom, hogy *a Bakkhánsnők*-re eddigi kétségtelen eredményeit, s egyben az ezúttal éppen nem megfelelő ábrázolási rendszert alkalmazta. Mint már utaltam rá, utoljára *A befalazott asszony* című Universitas-produkcióban még komoly kísérleteket tett az emberben, a közösségben rejlő irracionális erők feltárására. Később egyre távolodott ettől a jelrendszertől, s ahogy mindinkább az elidegenített rituálé létrehozására törekedett, úgy került messzebb a tudattalan megragadásának lehetőségeitől is. Lehet, hogy a Bakkhánsnőkben ahhoz a kegyetlen színházhoz kellett volna visszatérnie, amelyről az egykori interjúban így nyilatkozott: „Alapvető tévedés, hogy a kegyetlen színház abban az értelemben kegyetlen, hogy kegyetlen dolgokat művel a színpadon. Ez a színház-t u s elsősorban önmagához kegyetlen. Őszinte, tiszta, meztelen színház .. . döntően emocionális . . . módszerei pontosan ellentétei a brechti V-effektnek."

Ruszt színháza ma már nem döntően emocionális, módszerei túlnyomórészt elidegenítők. Ez a tény önmagában persze nem értékmérő. Konkrétan a *Bakkhánsnőkre* vonatkoztatva azonban meg-állapíthatjuk, hogyha nem „belülről" közelítünk a drámához, ha pszichológiai, sőt, pszichofizikai valósága helyett beérjük egy racionális politikai képlettel, akkor az előadás nem sejtetheti meg azt, amit George Steiner például így fogalmaz meg *A tragédia halálában: „Egy* esetben egy tragikus költő nagyon közel kerül hozzá, hogy explicite összefoglalja az élet tragikus látomását. Euripidész *Bakkhánsnőkje* rendkívül közel áll a tragikus érzés ősi, immár kinyomozhatatlan forrásaihoz."

Úgy tűnik, Steiner nézetei Nietzsche esztétikáján, a dionüszoszi művészetelven alapulnak. Meglehet. Csakhogy Steiner nem általánosít; határozottan a Bakkhánsnőkről beszél, olyan szinte kizárólagos példaként említve, amelynek középpontjában nem egy történetiségében megragadható, külső nézőpontból is szemlélhető cselekmény áll, valami, amit tárgyilagos vizsgálat alá vethetünk, hanem maga az ősi tragikus *érzés.*

Ha valahol, hát a Bakkhánsnőkben valóban az ember apollói és dionüszoszi hajlamai ütköznek, az a folyamat zaj-lik, ami bennünk is szüntelen, s amit magunk se értünk, csak döbbenten érzékelünk azokban a ritka tiszta pillanatokban, amelyek egy-egy „dionüszoszi roham" csillapultával köszöntenek ránk, s megadják a felismerés képességét. Ösztönös, a normatív kereteket szétfeszítő, impulzív kilengéseink kísértése ez; megmagyarázhatatlan, legalábbis mi magunk nem tudjuk kellő racionalitással elemezni. S mert felismerésünk tüneti jellegű, ezért csak elmélyíti - némelykor tragikusan - az oksági kapcsolatok hiánya miatt érzett kétségbeesésünket. A magán- és a közösségi életben egyaránt megnyilvánul ez a küzdelem, még ha csak látens módon is, éppen az elfojtásból következő jelenségekben.

*

Azt hiszem, nyugodtan jelentőséget tulajdoníthatunk annak a ténynek, hogy Euripidész nem valamelyik egyénített szereplő nevét adta tragédiája címéül. A karnak szánta a főszerepet. Azoknak, akik Dionüszoszt Ázsiából követik Thébába, s azoknak, akik a városban fogadják magukba az istent - bárha utóbbiakat nem jeleníti meg, szöveget nem ad számukra, az egy Agaué kivételével. Ruszt leleménye, hogy színre viszi „Kadmosz leányait" is. Az őrökkel egyszer áttaszigáltatja a színpadon az elfogott asszonyokat, majd Pentheusz megöletését - vagyis a hírnök beszámolóját - játszatja el velük. Mindez mégis illusztráció marad, az eléggé bizonytalan mozgáskultúra miatt még csak nemis tökéletes.

A Dionüszoszt kísérő „Ázsia bakkhái" viszont szövegükkel kínlódnak. Nem mintha nem mondanák „szépen", többnyire „artisztikusan". De szelíd, megfontoltan „őrjöngő" csapat ez, kimért taglejtésekkel, a görög tragédiák régebbi előadásaiból jól ismert kettőt előre, egyet hátra koreográfiával. Fékező be-tétszámokká lesz így a kar valamennyi jelenete; jobbról be elmondják a magukét, balra ki folytatni engedik a cselekményt. „Alkalmazásuk" kétségkívül harmonizál az ugyancsak harmonikus szcenikai megoldással, amely szintén merev, „formatartó". Ha Ruszt ehhez az előadáshoz két-három évvel ezelőtti kísérleteiből merít intenciókat egy „döntően emocionális" csoportjáték megteremtésére, valószínű, hogy annak megfelelően színpadképe is mentes maradt volna az operaian emelkedett látványosságtól.

A rendezőt pályája jelenlegi szakaszában leginkább ettől az egyébként puritán, statikus emelkedettségtől kell óvni. Mert csábító ugyan, hogy „klasszikus" fegyelembe - rendbe - szervezzük, s mint kiállítási tárgyakat mutassuk fel önnön vívmányainkat, de az élő színház ezt aligha engedi meg.

„Soha sem bölcs, aki túl - / okos: ember maradok. Hiszen az élet rövid úgyis : Ki szünetlen nagyot üldöz, Elereszti a jelent. / Ez-hiszem én - dúlt eszűek s rosszakaró nagyratörők szo- kása." E néhány kiragadott sor pontosan meghatározza a bakkhánsnőket. Nem szent őrültek vagy fanatizáltak, s nem is józan realisták. Azért követik Dionüszoszt, mert általa megőrizhetik önmagukat. Emberek maradhatnak, ösztöneikkel, vágyaikkal - ha úgy tetszik: kiszolgáltatva ösztöneiknek és vágyaik-nak.

*

Valóban kultikus szokásokra vezethető vissza, ahogyan a rendező egy archaizált áldozati bábúval, ezzel a totemisztikus jelzéssel egyértelműen a szakralitás körébe utal némely jelenetet. Mialatt Pentheusz megöletését egy, már a keresztény megváltó-mítosszal képzettársító kötélkereszten a színpad hátsó terében ábrázolják, a proszcénium vonalában a pogány jelképpel, a megszemélyesített bábbal látjuk Ruszt flegma pásztorait.

A két megoldás azonban mintaszerű-

en hatástalanítja egymást. Ruszt a tragédia irracionális tartalmakkal leginkább telített, legvadabb pillanataiban egy látszólag kiváló játékötlet gondos megfigyelésére szorít. Mint annyiszor az előadás folyamán, itt is a szimbolika üzemelése köt le. Valószínűleg azért, mert ezek a szimbólumok nem a szereplők érzelmi erejét hordozzák; spekulatív bizonyítékai csupán a rendező tárgykultúrájának.

A Bakkhánsnők, előadásának távoliságán tehát hatástalanságát értem. Mind-végig szemlélődő magatartásra késztet, s így be kell érnem egy logikus drámai ok-okozat lánccal, amelynek utolsó szeme is hibátlanul illeszkedik ugyan - döbbent magamra-ismerésem azonban elmarad. Szándékosan fogalmazok ilyen szubjektíven. *A Bakkhánsnők* mindannyiunk egyéni tragédiája.

Ruszt viszont Pentheusz, Dionüszosz, Agaué és Kadmosz történetét beszéli el. Főként Pentheuszra figyel, aki énem-nek csak egyik fele. Az elszabadult világtól visszariadó, Dionüszoszt magamban elfojtani akaró, majd megismerés-vágyam csapdájába eső. Ezt a Pentheusz-ént elidegenítheti, megfigyeltetheti velem, erre alkalmasak választott eszközei. Láttathatja velem Agaué-énemet, a tombolót, megfigyelhetem magam az óvatosan megalkuvó Kadmosz és a bölcsen belátó Teireziász képében is.

Érzelmeimben mégsem válok eggyé velük és a karral. Nem érzem át a bakkháns-létet, nem hőkölök vissza Pentheusz holttestе, önmagam áldozati teteme fölött.

Nemcsak az alkotóművészt, a kritikust is kínozhatják kérdések; bár erről nem illik beszélni. Mégis, olykor úgy tisztességes, hogy hangot adjunk kételyeinknek : magunk se tudjuk, „igazunk" van-e. Mert bizonyosságot a bíráló akkor érezhet, ha meglehetős biztonsággal látja a meggyőződése szerint jobb megoldásokat. Amikor csak annyit tud, hogy amit látott, az elhibázott, de nincs szilárd hite *a másban,* akkor helyesebb azt őszintén kimondani.

Így vagyok én Ruszt József *Bakkháns-nőkjével.* Elhibázottnak tartom. De nem azért, mert a színészi munka egyenetlen, mert különféle játékmódok esetlegesen keverednek, s ezúttal nem beszélhetünk egységes színvonalú együttesről. Elsősorban a rendezéssel szemben vannak fenntartásaim; a szereplőket aligha hibáztathatom, amiért nem tudnak kitörni a realista jellemfestés sztereotípiáiból.

Trokán Péter ugyan megpróbálja Dionüszoszt valamiféle belső lényegből kialakítani, *ami az* ő megfogalmazásában valószínűleg a kíméletlen, érzéketlen

A bakkhánsnők fölfedezik a rejtőzködő Pentheuszt (Fábián László felvételei)

fölénnyel azonos, s lassú méltósággal mozgó, átható tekintetű akarnokot formál. Magatartása mégsem szuggesztív, viszont annál egysíkúbb. *Rajhona Ádám* aprólékosabban motiválja Pentheuszt, gondosan építi azt a lelki folyamatot, amelyben a király maga is a megtagadott istenség bűvkörébe kerül. De a szinte sztanyiszlavszkiji részletesség viszszájára fordul, mert túlságosan hétköznapivá, egyszerű kíváncsisággá fokozza le azt az ellenállhatatlan vonzást, amely Pentheuszt vakon viszi végzetébe. Kadmosz *Kun Vilmos* alakításában elsősorban figurateremtéssel kísérletezik, s bármily odaadóan, eredménytelenül. Ol*savszky Eva* Agauéja míves kabinetalakítás a szó legjobb értelmében. De vele is-

mét egy más világ, másfajta színészet - a nagy érzelmi kitöréseket oly szívesen ábrázoló drámai realizmus - jelenik meg az előadásban. Vagyis az egyes szerepek megformálásában ismét ott kísért a görögök színpadra állításakor *általában* tapasztalható eklekticizmus.

A rendezői effektusokhoz társulva természetesen ez is gátol *az azonosulásban.*

Igen, most már mondjuk ki egyenesen: *a Bakkhánsnők* világa csak akkor hathat ránk, ha képesek vagyunk szereplőivel azonosulni.

Ebben bizonyos vagyok. A kérdés azonban továbbra is kérdés számomra: sikerülhet-e egyáltalán a görög tragédiák legrendhagyóbbikát *megtörténtté* tenni a mai nézőben? Van-e még „kollektív tudatalattink", van-e már kollektív tudatunk?

Lelkünk színpadán - ahogyan Füst Milán mondaná - semmi sem lehetetlen. De látnunk kell, hogy ez a *színpad* néha reménytelenül kívül esik *a színházon.*

Euripidész: Bakkhánsnők (Kaposvári Csiky Gergely ,Színház)

Fordította Devecseri Gábor. *Rendezte:* Ruszt József m. v. *Díszlet:* Orosz István m. v. *Jelmez:* Csővári Lenke.

Szereplők: Trokán Péter m. y., Polyák Zoltán, Kun Vilmos, Rajhona Ádám, Hunyadkürti István, Lukács Andor, Stettner Ottó, Olsavszky Éva, Fontos Magda, Mészáros Joli, Imre Emma, Kiss Katalin, Ötvös Éva, Molnár Piroska, Velez Olívia, Gerentsér Júlia, Horváth Zsuzsa, Kaskó Erzsébet, Lengyel Zsófia, Lengyel Pál, Miszori Jenő, Dani Lajos, Balogh Tamás, Imre István, Agárdi László, Radó Béla.

NÁNAY ISTVÁN

Melodráma a cirkuszban

Marinkovics Glóriája Kecskeméten

Vendégrendező, a zombori színház igazgatója, Nikola Petrovics állította színpadra Ranko Marinkovics *Glória* című mirákulumát a Kecskeméti Katona József Színházban.

A kecskeméti és a zombori színház között pár éve alakult ki művészi kapcsolat, többször járt a jugoszláv társulat Kecskeméten, és a magyarok is viszonozták a vendégszereplést. Miszlay István Zomborban Kertész Ákos *Névnapját* rendezte, s most - viszonzásként - rendezett Kecskeméten Nikola Petrovics.

Örvendetes jelenség, hogy egyre több színház épít ki kapcsolatot a környező országok magyar és nem magyar nyelvű színházaival. Ez a kapcsolat igen sokféle lehet, a kölcsönös bemutatkozástól a színész- és rendezőcseréig. Nyilvánvaló, hogy a vendégrendezés, a vendégjáték művészileg rendkívül fontos, gazdagíthatja a vendéglátó együttes és a vendég művészek tudását, világ- és drámalátását, színészi és rendezői eszköztárát. Ugyanakkor minden ilyen vállalkozás a szokásosnál is jobban magában rejti a bukás vagy enyhébben fogalmazva, a félsiker kockázatát. Ez a különböző nyelvi területek, nemzetek sajátosságaival, eltérő színházi hagyományaival, kultúrájával és esetenként a nyelvi korlátokkal könnyen magyarázható. De mivel a vendég-járás feltétlen művészi gazdagodással, a közönség látókörének szélesítésével, az általános színi kultúra fejlesztésével kell hogy együttjárjon, a vendégjáték, a vendégrendezés a megszokottnál is gondosabb, körültekintőbb előkészítést igényel. A darabkiválasztástól a feladatnak kijáró szereposztásig, a technikai-műszaki feltételek pontos biztosításától a nagyobb munkát figyelembe vevő, az átlagosnál hosszabb próbaidőig sok mindent kell összhangba hozni ahhoz, hogy ne csak protokolláris siker szülessen.

A Glória kecskeméti bemutatóján az ideális összhang nem jött létre. A darabválasztás, a rendezői elképzelés, a szereposztás, színészvezetés egyaránt közrejátszott abban, hogy az előadásról igencsak felemás kép alakult ki. Pedig „papírforma" szerint minden összetevő csaknem ideális volt, az összkép mégis disszonáns lett.

A darab, Ranko Marinkovics műve, szerte Jugoszláviában hosszú ideig és nagy sikerrel szerepelt a színházak repertoárján. A neves horvát szerző 1955-ben Zágrábban Bojan Stupica rendezésében bemutatott - drámája a „csodagyártás", vagy világiasítva a fogalmat, a „szenzációkészítés" folyamatát és tragikumát mutatja be. Amíg a folyamat ábrázolása tart, addig érdekes a mű, amikor a tragikumot akarja felidézni, melodrámába fordul a történet.

A mű főhőse Kozlovics Ibolya, mű-vész nevén Glória, egyházi nevén Magdaléna nővér. Ezt a cirkuszi trapézművész akrobatából egy megmagyarázhatatlan félelem miatt apácává lett nőt kívánja céljaira felhasználni a püspökség ifjú és ambiciózus pátere, Don Jere. Élő szoborként a Mária oltáron ülni, a kellő pillanatban a kellő személyeknek megnyilatkozni, csodát tenni, egy-egy pillantással fokozni a népben a vallásosságot - ez a feladata Glóriának. Ám a két fiatal teremtés között - természetesen! - gyengéd szálak szövődnek. S ráadásul megjelenik a lány apja, a cirkuszos Kozlovics, aki valami mechanikus szerkezettel sokkal hatásosabb csodákra képes, olyanokra, melyek nincsenek kitéve a csodatevő szubjektív megnyilvánulásainak. Az apa magával viszi a csodáktól megcsömörlött Glóriát, aki ismét vissza-tér a cirkusz világába. Ám a nagy ugrás előtt - hiába végzi el a gyakorlatok során százszor is hibátlanul - félelem fogja el. A bemutató estéjén felkeresi Glóriát az öltözőben Don Jere, és kéri, hagyja abba az akrobatikát. De a lány most már csak azért is vállalkozik az attrakció-ra, és halálra zúzza magát.

Nem remekmű Ranko Marinkovics darabja, jónéhány dramaturgiai következetlenség, irodalmi és cselekménybonyolítási sablon gyengíti a drámát. Elgondolkodtató: mi lehetett a jugoszláviai nagy siker titka? Alighanem a darabban, a mű problematikájában rejlő utalásrendszer, amely elsősorban a hazai sajátosságok ismeretében bomlik ki, míg egy más közegbe helyezve nagyrészt rejtve marad. (Például a páterek mind-egyike más-más nemzetiség nyelvén beszél, ez önmagában olyan többletet ad a hazai előadásnak, ami egy magyar bemutatónál a nemzetiségi kérdés eltérő volta, valamint fordítástechnikai okok miatt eleve felfoghatatlan.)

A darabot 1961-ben Pécsett mutatták

be nálunk először. Akkor Lendvay Ferenc rendezése a csodák lehetetlenségét hangsúlyozta. Azt, hogy - amint a Film Színház Muzsika akkori kritikájában olvasható - a lélek halálugrásáért (mely-nek célja: visszacsalogatni a híveket az oltárhoz) Glória boldogsága, a test halálugrásáért (amellyel a művészethez, a porondhoz kellene édesgetni a közönséget) Glória élete az ár. Az ugrással együtt zuhan az oltár - s ami ezzel egy: a vallási hit - és a cirkusz, vagyis a polgári élet reprezentánsa. Azaz csodák nin-csenek, a csodatevők hazugok - hirdet-te az antiklerikális és racionalista előadás. Ez részben következett abból is, hogy a darabot -- mint ahogy meg van írva - realista mirákulumnak játszották, azaz a templom templom, a sekrestye sekrestye, a cirkuszi öltöző cirkuszi öltöző volt, a kapcsolatokat lélektanilag aprólékosan kidolgozták.

Ma Magyarországon kevésbé szükséges az effajta vallás elleni fellépés. De a mű más, ma aktuális megközelítést is engedne, például a tömegbefolyásolás nem éppen kívánatos módjának bemutatását. Az első rész, a templomi „csoda-gyártás" egy manipulációs mechanizmus modellje is lehetne, s a mű gondos dramaturgiai gondozásával minden erőltetett beavatkozás nélkül ki is bontható ez. Hiszen racionális korunkban tagadhatatlanul vannak olyan - nem elhanyagolható - rétegek, amelyek nem tudnak együtthaladni a társadalmi-gazdasági-ideológiai fejlődéssel, műveltségben, tudásban lemaradnak, s számukra a külön-ben racionalizálódó világ egyre áttekint-hetetlenebb, kiismerhetetlenebb lesz. Ezeknél a rétegeknél az irracionalizmus - ha úgy tetszik, csoda - sok racionális jelenség magyarázatává lesz. Vagy gondoljunk a sokat emlegetett információ-áradatra; arra történetesen, hogy sokan már csak a szenzációkra tudnak odafigyelni, hogy a sok katasztrófa, terrorizmus, a „legek", a kuriózumok hajszolása következtében egyre érzéketlenebbek lesznek az események, a jelenségek, a folyamatok valódi értékére, nagyságára, fontosságára, hogy érdekessé maholnap már csak a „csodák" lesznek. És nyilván más, árnyaltabb megközelítési lehetőség is kínálkozna a műből. Tehát a darab bemutatása önmagában indokolt is lehetne.

De ahogyan a rendező a művet megközelítette, az nélkülözte a tiszta, logikus vonalvezetést. Ázz előadás egészének jelentése szinte megfejthetetlen, a részek

Marinkovics: Glória (Kecskeméti Katona József **Színház).** Glória (Sára Bernadette) és Bimbó (Muskát László)

külön-külön szólnak valamiről, ám ezek a részmondandók nem állnak össze egyetlen egységes mondanivalóvá.

Nikola Petrovics mindenekelőtt kiszakította a darabot a realista környezetből, és egy stilizált játéktérbe-időbe-stílusba helyezte, ha úgy tetszik, pirandellóizálta. Ezt leginkább a néhány hegesztett idomból és kötelekből szerkesztett ötletes díszlet fejezte ki, amely könnyen variálható módon oltár, templom-hajó, sekrestye, püspöki szoba jelzésére egyaránt alkalmas. A szereplők - Glória kivételével - fehérre sminkelt bohóc-arccal játszották végig az előadást, függetlenül attól, hogy papok, cirkuszosok vagy hívők. A játékstílusban is valami helytől és időtől független jelzett játék-mód uralkodott, egy-egy típus, magatartásforma elszegényített vázát játszották a színészek.

A darab két része - a templomi és a cirkuszi -- közül az utóbbit tekintette a rendező az előadás egészére nézve meghatározónak. Ennek megfelelően ezek a jelenetek az előzőektől eltérően kevéssé stilizáltak, a szituációk realista megközelítésűek. *Azaz* a színfalak mögötti manézson előadás folyik, a bohócok, az erőművész, a bűvész és a többiek kivonulnak a manézsra, visszatérnek, gyakorolnak és így tovább. Am a cirkuszi művészek jobb esetben segédszínészek, a „produkció" gyenge imitáció csupán, így a realista szituáció ellentettjébe fordul, rontva az egész darab hitelét. Míg az első részben Glória és Don jere kapcsolata elsősorban jelzett mozgással, képben kimondott viszony (vég nélküli fel-alá járkálás a kötelek között, körtánc stb.), addig 'a két ember utolsó találkozása stílusában a klasszikus operettek második felvonásbeli nagyjelenetét idézi. Mivel a második részre láthatólag nagy hangsúlyt fektetett a rendező, még jobban kibukott a darab csikorgó szerkezete, és melodramatikus befejezése. Ezt végképp kiemelte az utolsó kép megoldása: a nagy ugrás után elhúzzák az öltöző és a manézs közötti vörös függönyt, és ott fekszik esztétikusan elhelyezve a balul járt Glória. Nem csoda, ha a nézők egy részénél előkerült a zsebkendő. Ez az előadás ugyanis így nem több, mint egy szegény, jót akaró pap és egy szegény, jóhiszemű lány könnyes-szomorú históriája, azzal a közhelytanúsággal, hogy lám, ilyen a világ, itt van ez a két szép ember, s nem lettek egymáséi. De ez nem más, mint a sokat szidott - s azt hittük, mára már letudott - cselédromantika. Ezért szemléljük oly zavartan a kecskeméti elő-adást. S e zavarunk mellett szinte eltör-

pül, hogy megfejthetetlen miért hangsúlyoz a rendező egy-egy mondatot tér-ben, úgy, hogy a színész kilép a szituációból, és közben hangszóróból is zeng a szövege; miért olyan sután-ügyetlen beállításúak az oltáron ülő Glória jelenetei; miért viselkedik úgy Don Zane, mintha csupán sejtené, mi van a fiatalok között, amikor a rendezői beállítás szerint egymás karjaiban látja meg őket.

A szereposztás a „papírforma" szerint jó. Mégis, a kulcsszerepekben - Glória, Don Jere - a színészek egyszerre adósak magával a figurával és válnak a rendezői félrecsúszásnak szinte akaratlanul szolgálóivá. Sára Bernadette és Farády István külső adottságaiknál fogva eleve sugallják a befejezésnek, az értelmezésnek azt a bizonyos melodramatikusságát. Ezen kívül Sára Bernadette színészi eszközei nem elég érettek még ahhoz, hogy a figura váltásait, Glória árnyalt jellemzését megoldja. Farády István viszont lassan manirossá kezd válni. A szépen fejlődő színész egy idő óta ismétli eszközeit, nem először lát-hatjuk ugyanabban a durcás álarcban deklamálni.

Az előadás egyetlen szereplője volt képes arra, hogy - igaz, szinte a rendezői koncepciótól elütő módon - szuverén alakot formáljon: Baranyi László. Kozlovics, a cirkuszigazgató és feltaláló, no meg Glória apja: ez Baranyi. Amikor megjelenik a papoknál, és találmányát, a szemét nyitogató, vérző sebű Krisztus-szerkezetet árulja: kiválóan megoldott kabarétréfa. Aztán találkozása lányával, követelődzése, őszinte érzéseinek és üzleti számításainak keveredése össze-tettebbé, súlyosabbá teszik Kozlovics figuráját. Súlyosabbá, mint a megírt szerep. A cirkuszi jelenetekben hosszú ideig csaknem statisztálásra kényszerül, ugyanis némán kell végigasszisztálnia Glória szenvelgéseit (a rendező-díszlet-tervező egyetlen térbe zsúfolta az öltözőt és a cirkusz-belsőt). E rövid meg-torpanás után azonban Baranyi ismét kibontja és kiteljesíti Kozlovics alakját. Glória ugrása közben már tudja: bekövetkezik a tragédia. Baranyi arcán lejátszódik a valóság felismerése, a beavatkozás lehetetlensége, a kétségbeesés, a keserűség, a döbbenet. Baranyi László a kabarétréfától a tragédiáig ívelve építette fel szerepét, s egy ember drámáját érzékeltette. Jó, hasznos dolog a vendégjáték, a vendégrendezés. Még akkor is, ha *a Glória* kecskeméti előadása nem minden tekintetben igazolta ezt.

PÓR ANNA

A Magyar Elektra és a Karnyóné

Két klasszikus remekmű bemutatásával a Nemzeti Színház meggyőzően bizonyítja, hogy nem drámatörténeti emlékeink kötelező ápolásával, hanem a reformáció és a felvilágosodás korából ránk maradt két robbanóan erőteljes színpadi mű újrafelfedezésével ajándékoz meg bennünket. A párosítás önmagában szerencsés és stílusos. A több mint kétszáz év intervallummal született két iskolai színjáték kitűnően összecsengve felelget egymásnak. Nemcsak azért, mert a tragédiát követő bohózatos játék régi tradíciója, a megrendülést követő felszabadult harsány kacagás, ma is érvényes reális lélektani igényt elégít ki, hanem azért is, mert a XVI. századi üldözött igazsághirdető prédikátornak, Bornemiszának a humanizmus és a reformáció szellemi áramlatait egyesítő műve, az emberek jobbítására, a magyar irodalmi nyelv ápolására szánt iskoladráma szándékában is összecseng a felvilágosodás nagy géniuszának, a törhetetlen lendületű pedagógusnak, Csokonainak kacagva nevelő iskolai bohózatával. Mindkét mű csakugyan diákelőadás számára készült. A két évszázadosan elveszett vagy mellőzött magyar szín-játék sorsa is sokban jellegzetes. Mind-kettőt a Nyugat első nagy nemzedéke emelte ki a teljes feledésből. Csokonai korábban előadhatatlannak, értéktelennek tartott *Karnyónéja* Ady Endre erre *az* alkalomra írt *Vitéz Mihály ébresztése c*ímű költeményének előszavával került először színre egy 1911-ben rendezett Nyugat-matinén. Bornemisza tragédiájára pedig majd húsz évvel később Móricz Zsigmond szenvedélyes „ébresztése" hívta fel a figyelmet. Valóságos, lelkes kampányt indított népszerűsítésére, és az ő gondos átdolgozásában került színre 1931-ben. Mindkét mű méltó elhelyezését a színpadon és a köztudatban végül is a Nyugat nemes kezdeményezése törlesztendő adósságként a felszabadulás utáni utódokra hagyományozta. Major Tamás a rendező, a két remekmű eredeti szövegének gondos tiszteletben tartásával tesz eleget ennek a kötelezettségnek. Egyetlen sor változtatás nélkül hozza színre a drámákat.

Ez elsősorban az *Elektra* esetében jelentős tett, mert az eredeti Bornemisza-szöveg most kerül először hivatásos színpad műsorára hazánkban. (Első ízben Nemeskürty István úttörő kezdeményezésére diákszínjátszók adták elő 1956 tavaszán Kispesten, 1958-ban a Népművelési Intézet színjátszó kamaraszínpada mutatta be, 1974 tavaszán a Kolozsvári Állami Magyar Színházban jelent meg először hivatásos színpadon Horváth Béla rendezésében a mű, ugyanebben az évben az Ódry Színpadon Gali László rendezői vizsgáján, majd pedig a televízióban Vámos László rendezésében került műsorra a tragédia eredeti szövege.)

Szophoklész Élektrájának a XVI. századi Magyarország viszonyaiba való átültetésével Bornemisza Péter oly jelentős módosításokat hajtott végre, hogy munkája tökéletesen eredeti alkotásnak tekinthető. Móricz Zsigmond a mű színpadi előadhatósága érdekében drámai emlékeink feltámasztása iránti szenvedélyes szeretettől vezérelve bizonyos bővítést, szerkezeti módosítást hajtott rajta végre. Ez a szép nyelvezetű mű vált ismeretessé; *a Magyar Elektrát* negyven év óta Móricz felfogásában fogadta be a magyar színpadi tradíció. A név is tőle származik. Major Tamás megérezte, hogy eljött az idő az eredeti mű bemutatására. Csakugyan, ezt a nyersebb XVI. századi szöveget ma élőbbnek, időtállóbbnak érezzük, mint Móricz szép stílusú, de valamelyest hígítottabb átdolgozását. A közízlés alkalmassá vált a súlyos, archaikus népi stílus befogadására. Móricz még az „édes magyar mesék nyelvét" üdvözölte Bornemisza szövegében. Kosztolányi Dezső a mű nyelvének „selype bájáról" beszélt, és Móricz nélkül előadhatatlannak tartotta a művet. Ez volt az a kor, amelyik nehezen fogadta még be Bartók és József Attila puritán egyszerűségét. Ma az „új hullám" lemeztelenített balladamondó stílusának, a Halotti Beszéd megzenésítésének idején természetesnek, hozzánk szólónak érezzük a tragédia nyersen egyszerű, robbanó feszültségű, kemény sziklákat görgető nyelvét.

Ami az ősi görög mondán alapuló *Élektra-tragédia* tartalmát illeti, a férjgyilkos anyát megbüntető gyermekek igazságát már az ókorban is az uralkodó társadalmi eszmék változásától függően más-más módon értékelte a témát feldolgozó három nagy: Aiszkhülosz, Szo-

phoklész és Euripidész. Szophoklész-nél a két másik műtől eltérően Élektra és öccse egyértelműen az istenek (Apollón) parancsát teljesítő igazságtevő hősök. Sem lelkiismeretfurdalás, sem meg-bánás, megőrülés nem követi Oresztész tettét. Nem szegődnek nyomába az Erünniszek, nem kell az istenek ítélő-széke *és az* athéni Areioszpagosz előtt bűnbocsánatot, felmentést nyernie. Ezt a felfogást tette magáévá politikai mondandóját félreérthetetlenül hangsúlyozva a XVI. századi magyar prédikátor. „Az Élektra-mese feldolgozásában - a tudós régiség ítélete szerint - Szophoklész valamennyit túlszárnyalta a politikai kérdések gazdag ismeretével . . . előadásának elevenségével . . ." - írja *A tisztelt olvasónak* címzett latin nyelvű utószavában, majd így folytatja: „Élektra hősi lélekkel rágódik véres tervein, és azt tartja, mindent el kell tűrnie azért, hogy annyi éve oly sok csapással sújtott hazája felszabaduljon. Ehhez járul még párját ritkító gyengéd szeretete atyja és hazája iránt. Vele ellentétben Khryzothemisz szelídebb és gyengébb lelkületűnek van ábrázolva . . . Az a felfogása, hogy inkább bele kell törődni a jelenlegi helyzetbe, semhogy ostoba kíváncsisággal fel-ingerelve a sorsot, még gyászosabb végű küzdelembe bonyolódni. Ebből a meg-fontolásból adódik a politikai probléma, amelyre mint végső célra Szophoklész .. . az egész mű cselekményét ügyesen irányítja. A kérdés az: vajon akkor, midőn a haza durva rabságban senyved, szabad-e erőszakkal szembeszállni a zsarnokkal, vagy pedig arra várni, hogy az idő hozza meg az orvosságot és az enyhülést ?" A moralizáló tanulságot a művön belül több ízben megismétli. „Az jóknak mulatság, az gonosznak pedig tanúság." Vagy más változatban: „Mennél inkább késik az úr isten az büntetéssel, annyival inkább nehezebben és keservesebben ostoroz, kikről az játék-beli király és királyné asszony példa leszen." Balassi Bálint nevelője, Bornemisza hazájának feudális uralkodó osztályát ostorozó tragédiájában bepillanthatunk a mohácsi vész utáni évtizedek elvadult állapotaiba. A magányosan igazságáért síkra szálló, üldöztetést, gyötrelmet vállaló prédikátor az 15 58-ban Bécsben kinyomatott Elektrájában saját hajlíthatatlan igazságmondó magatartását fogalmazza meg. Több mint húsz esztendővel később az uralkodó osztály „tobzódásainak" bűnlajstromát felsoroló *Ördögi kísértetekről* szóló írá-

sáért börtönbüntetést szenvedve, nyomdájával bujdokolva hajlíthatatlanul folytatta írása terjesztését. A lobogó, megszállott Elektra és a zsarnoköléssel szabadságot hozó, igazságot tevő Orestes mellé megalkotta a talán önmagát, a prédikátort mintázó bölcs politikus, a Mester alakját, akivel elmondatja a szophoklészi tragédia befejezésén túlmutató intő szózatát: „a szegény árvát im behozám jószágába... Országába immár szabadon uralkodhatik ...", de a zsarnoköléssel szerzett szabadság csak a kezdet, a neheze most jön: a hatalommal élni is kell tudni. Nehogy rossz emlékű elődeinek „veszedelmes" nyomdokaiba lépjen az új uralkodó.

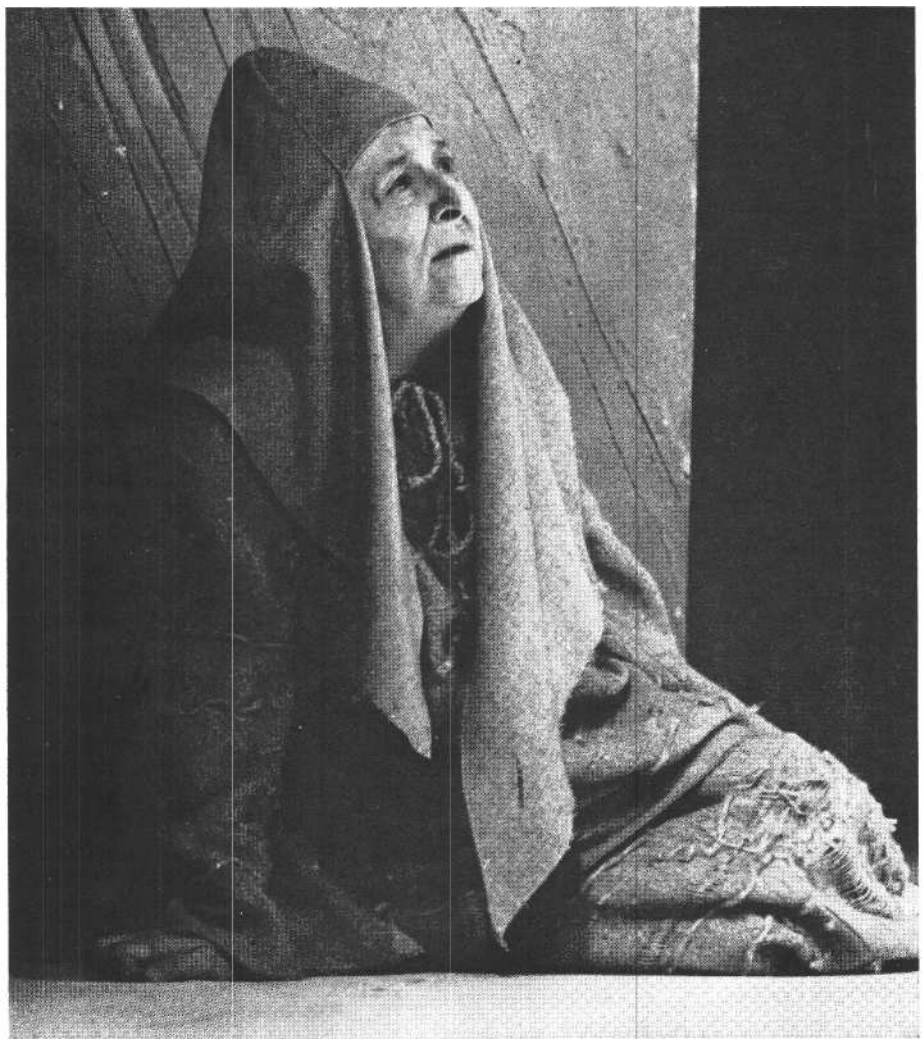
A humanizmus műveltsége és az antitrinitárius prédikátor-irodalom nyers, darabos, szókimondó keménysége, lobogása egyesül ebben a Shakespeare előtt keletkezett magányos remekműben.

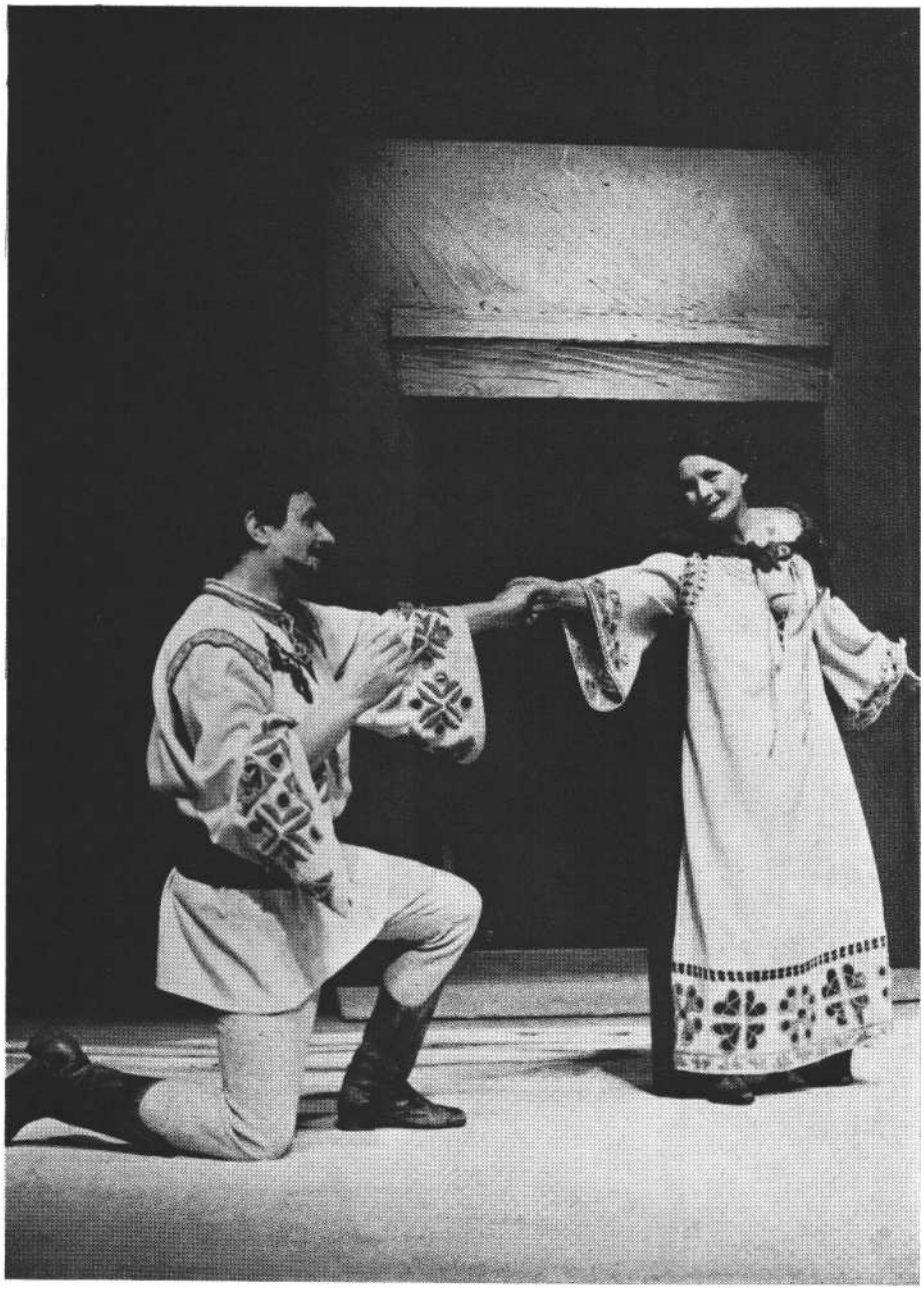
A Nemzeti Színház előadása ezt a hangot kívánja megszólaltatni. A keret - a színpadkép, a nehéz fából ácsolt veretes barna várkapu, a vastag falak és az öltözékek egyszerű, fehér darócanyaga, amely ezúttal: szembetűnően szakít a Móricz által elgondolt „díszmagyar" tradícióval - alkalmas ennek az erőteljes, nagy tömbből faragott alkotásnak a felidézésére.

Vad, shakespeare-i erejű tragédiát, archaikus magyar királydrámát láttunk a színpadon. A rendezés felfedeztette velünk a mű döbbenetes drámai erejét, egyre fokozódó feszültségét, mesteri szerkezetét, Bornemisza jellemábrázoló tehetségét. Mégis, az az érzésünk támadt, mintha a jeles, sőt olykor emlékezetesen kiváló színészi alakítások nem tudtak volna maradéktalanul egységes világgá összeforrni.

Törőcsik Mari sok rétűen felépített,

Bornemisza Péter: Magyar Elektra (Nemzeti Színház). A Khorus: Gobbi Hilda





Aigistos (Avar István) és Klytaimnestra (Máthé Erzsi)

korszerűen, megkoreografált, vad Elektra-alakítása a görög tragédia monumentalitását idézi, míg ellenfele, a tragédia másik nagy nőalakja, Klytaimnestra, Máthé Erzsi pontosan jellemzett, az elvetemült, mindenre elszánt, élethabzsoló várúrnő érzékletesen megformált alakításában más jellegű, naturalisztikusabb, stílusával másfajta tradíciót hoz a színpadra. Törőcsik Mari az ősi ösztönök képviselője; a mindent elvesztett megalázottság bosszúvágya süt belőle. Megrendítő monumentalitással, a magyar siratóasszonyok archaikus parlandóinak hangján szólal meg a halottnak hitt Orestes siratása. A rendkívül nehéz Bornemisza-szöveg, amely az eredeti Szophoklésztől eltérően már eleve állandóan ismétlődő jajongás hangján szól, és az egyhangúság veszélyét rejti magában, Törőcsik Mari tolmácsolásában példátlan színészi bravúrral mindig más-más és hiteles indulatgejzírekkel lep meg bennünket. Ezt a ragyogó színészi alakítást azonban véleményünk szerint elidegenítő, pszichopata mozzanatok hangsúlyozása távolítja el Bornemisza felfogásától. Bornemisza fent idézett jellemzésében Elektra hősies lelkületű, atyját és hazáját gyengéden szerető leányalak. A testet öltött igazság. „Ha én nem kiáltanám az nagy méltatlanságot, még az föld is kiáltaná; de nem szánom az én atyámért halálomat." Jellemének és egyben az egész műnek a mottója.

A patológiás, beteg idegzetű, felbő-szült Élektra-alak Szophoklész pálya-társánál a későbbi korszakot képviselő Euripidésznél már az ókorban is megjelenik. De ott az új koncepciónak megfelelően a szerző megfosztja a hősi dicsfényétől az anyagyilkos Oresztészt is. Oresztész gyenge akaratú ember, aki a gyilkosság pillanatában eltakarja szemét. A későbbi XX. századi modern változatokban, hogy csak Anouilh-t vagy éppen Gyurkót említsük, él tovább az abnormálisan szélsőséges, intranzigenciája miatt az emberi lét számára elviselhetetlen Élektra-felfogás. Ebben a felfogásban viszont a konzekvencia, a befejezés is módosul. Oresztész a végsőkig, Élektra megöletéséig határolja el magát ettől az elektrai magatartástól. Szophoklésznél viszont, mint jeleztük, a bosszúálló testvérek egyértelműen hősök. És Bornemisza tudatosan aláhúzva *ezt az* Elektrát tartja „politikai kérdések gazdag ismeretével" a legjobbnak. Bornemisza Elektra mellé áll, ő a hős-nő, nem pedig a szelíd Khrysothemis. Ezt sugallja a darabba beleszőtt Mester alakja is. A feltett kérdésekre - kell-e cselekedni? -, Bornemisza Péter Orestes kardjával és a Mester tanácsaival adja meg a választ. Bornemisza szövegében az életvágy és kötelesség, a hősiesség és bűn ütközik. Elektra elidegenítésével meg-bomlik a dráma szövegében rejlő egyen-súly, olyannyira, hogy már-már inkább a bájos Khrysothemishez vonzódunk, vagy a „magát az időhöz mérő" Khorus mellé állunk. Végül is egyetlen pozitív alakban, a józan gondolkodású Mester reális, politikus határozottságában lelünk fogódzóra; a kizökkent világot helyretevő erőre. A néző arra gondolhat, hogy a szerepfelfogásokban észlelhető stíluskülönbségek lehetséges indítéka az, hogy Bornemisza szövegében is bizonyos kettősség rejlik: az egyes alakok magyarításának mértéke különböző. Klytaimnestra és Aigistos alakját saját élményeiből, a mohácsi vészt követő feudális anarchiából merített hús-vér alakokká magyarította Bornemisza. Elektra és az igazságtevő Őrestes viszont közelebb

maradtak a görög mondai eredetihez. Aigistos, a dőzsölő, kapzsi magyar oligarcha a gyilkosság napján már örömmámorban tobzódik: „Kéncsem torkig vagyon, miket sem fegyverrel, sem véremmel, sem verítékemmel, sem nagy fáradsággal nem kerestem, de csak könnyen találtam, könnyen ismég elköltöm." Ugyanígy Klytaimnestra: „Legyen istennek hála penig, megmenekedhettem az Agamemnontól, az én ageb férjemtől, ki zabolán akar vala tartani .. . Egy pohár bort kedvemre meg nem ihattam" . . . Büszkén hangoztatja tettét, s ezt tanácsolja asszonytársainak is: „Csak ez orvossága az gonosz férjeknek, öld meg, fojts meg, mindjárt megmenel tüle." Ezek a szavak Bornemisza korában borzalmat kelthettek, de meglepetést nem. Az elszabadult ösztönök féktelensége a reneszánsz korában ilyen asszonyok sorát produkálta. Stuart Mária és Angliai Erzsébet egyik kicsinyített hazai változata a kellemetlenné vált férjét akár orgyilokkal is elpusztító Magyar Benigna, Kinizsi Pál özvegye. A műben eleve benne rejlő stílusbeli kettősség még hangsúlyt kap egyrészt Máthé Erzsi önmagában hiteles, hagyományosabb játékstílusával, másrészt Elektrának Törőcsik Mari villamos feszültséggel telt bravúros, modern alakításában a patologikus mozgásjelzések túlfeszítésével.

Bornemiszánál kétségtelenül van utalás Elektra egzaltáltságára is. Nála Elektra alakja vesztett görög fenségéből, harmóniájából: jajongóbb, kétségbeesettebb, mint amaz. Korhoz kötöttebb. A humanista dráma alapvető mondandóját időszerűnek érezzük, vele együtt rombolónak ítéljük az elszabadult ösztönök féktelen uralmát, de mai felfogásunk nyilván távol van már Elektra átkozódásától, amellyel Klytaimnestra „bujálkodását" ostorozza. Mindez azonban nem változtat azon, hogy Elektra pozitív hős, akinek helytállása, az igazságtalanságba való bele nem törődése és elnémíthatatlan kiáltása hozza meg végül is a szabadságot, az igazságos világrend hajnalát.

Talán nem érdektelen ebből a szempontból utalnunk arra, hogy Móricz (akinek felfogását, mint jeleztük, több szempontból korához és egyéniségéhez kötöttnek tartjuk) külön fontosnak vélte, hogy Elektra szépségét hangsúlyozza, és hősnőjét, a néző azonosulását elősegítendő, tíz esztendővel meg is fiatalította. Törőcsik Mari az első képben közvetlen apja meggyilkolását követő feldúlt felháborodásában ezt a szivünkhöz közel álló fiatal leányt villantja fel. Majd húsz év múlva a sanyargatásoktól testben elgyötört, de meg nem tört, acéllá keményedett, megszállott emberré válva látjuk viszont. A jellemfejlődés mesteri, hiteles, mindaddig, amíg a megtaposott humánum és igazság szépsége izzik ben-ne. De eltávolítanak a lélek belső húrjai-nak túlfeszítettségét, eltorzulását jelző, időnként feltűnő gesztusok, vagy az Orestes felismerését követő eufóriában előbukkanó jellemvonások.*

A kulcsszerep módosulásával szükségszerűen áthangolódik a többi színész alakítása is. Moór Mariann szép, melegen emberi Khrysothemis-alakítását ebben a viszonyrendszerben nyilván kissé túl vonzónak, bájosnak éreztük. Szacsvay László alakítása Elektra mellett elhalványult. Gobbi Hilda visszafogott intenzitású, súlyos léptű Khórusát, amelyben misztikum és népi bölcsesség, elnyomottság és megingathatatlan hit arányosan egyesült, és Major Tamás egy tömbből megformált józan, határozott, szép beszédű Mesterét éreztük mértékben, stílusban összehangoltan helyénvalónak.

* Cikkünk nyomdába adása után, a bemutató óta eltelt hónapok egymást követő előadásai során az alakítás beérésével a fent jelzett elidegenítő vonások fokozatosan hang--súlytalanabbakká alakultak; a tragédia egész előadása összeforrottabbá érlelődött. (P. A.)

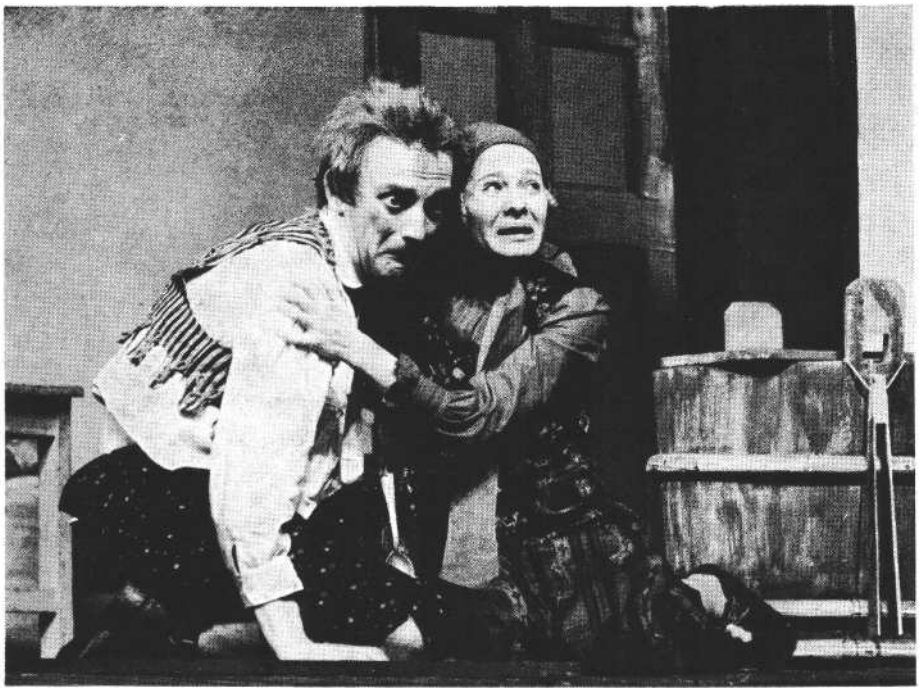
Avar Istvánnak talán nem egészen testé-re szabott Aigistos szerepe.

Mindezen kisebb-nagyobb hangsúlyeltolódásokkal együtt is élvezetes színészi alakítások mellett mindenekelőtt a szép szöveg és nyelv élő zengése hatott a felfedezés gyönyörűségével. Ebben csakugyan hivatása magaslatán állt nemzetünk első színháza. Az eredeti szövegben rejlő költői szépséget, ritmust, döbbenetesen nyers erőt, drámai feszültséget a tragédia valamennyi szereplője nagy műgonddal és teljes odaadással - ami ennél sokkal több: látható gyönyörűséggel - juttatja kifejezésre. Mintha minden újabb nemes veretű archaikus képalkotással, szófűzéssel, nyelvi fordulattal most felfedezett, gondosan csiszolt kincset nyújtanának át a közönségnek. A szövegmondásban ezúttal hiánytalanul megvalósult a szerepfelfogásban és mozgásstílusban fentebb hiányolt egység. A produkció aranyfedezete és hervadhatatlan érdeme a XVI. századi szövegnek ez a gondosan kimunkált, élvezetes feltámasztása. Hazai színjátszásunk elmélyülésre való igényének újabb jelét, messzebbre mutató kezdeményezését üdvözöljük benne.

*

A Karnyóné közismerten Csokonai legszínszerűbb alkotása. Julow Viktor,

Csokonai: Karnyóné (Nemzeti **Színház).** Karnyóné (Törőcsik Mari) „törli" Lipitlotty **kontóját.**
Lázár: Gelley Kornél



Samu (Szacsvay László) és Karnyóné (Törőcsik Mari). (Iklády László felvételei)

Csokonai életművének kiváló kutatója szerint ez az 1799-ben keletkezett énekestáncos komédia „nem tűz ki maga elé magasabb célt, csupán kacagtatni akar a bécsi populáris színpad eszközeit is felhasználva". Valóban, Csokonai ezt a művét másik két komédiájával egyetemben sohasem vette fel munkái lajstromába, és szemben a debreceni diákkorában írt *Tempefőivel* nemis szándékozott nyomtatásban megjelentetni. Nem is maradt fenn eredeti kézirata, csupán a darabot hajdan előadó diákok egymástól eltérő különféle lejegyzései kerültek elő. Nagyrészt betegágyából diktálta diákjainak a velük együtt rögtönözve, „ex-tempore" született darabot a diákok számának és egyéni adottságainak megfelelő szereplőkkel. Mi sem bizonyítja jobban Csokanai veleszületett színpadi tehetségét, mint az, hogy ez a játékosan, hevenyészetten összedobott darab ma is ellenállhatatlan a színpadon. Dialógusai kitűnően peregnek, tempója, dramaturgiája élénk, harsány vásári komikuma sziporkázóan ötletes. Kiváló elemzések sora kimutatta Csokonai színműveiben Plautustól Molière-en, Goldonin át *A varázsfuvoláig* valamint Kotzebue-nak és mindenképpen a bécsi népszínpad bohózatos paródiáinak hatását.

Az előadás sodró ereje arról vall, hogy Csokonai ragyogó tehetséggel forrasztotta egységbe a külföldi hatásokat a hazai hagyománnyal és egyéni élményeivel. Ez a hevenyészetten odavetett játék senki mással össze nem téveszthető, jellegzetesen és egyszerien Csokonai-mű. A Nemzeti Színház Karnyóné-előadása csúfondáros, bohózatos felszabadultságában mindvégig emberközeli és színészközpontú játék. Új változat ez, mert Csokonainak ez a bohózata, amely minthogy az ex-tempore-színjátszás módszereivel készült, vázlatos alapszövegével és inkább típus-, mint egyénített alakjaival korábban több változatban és nemegyszer - teljes joggal - bábstílusban vagy a commedia dell'arte modorában került sikeresen színre. Ezúttal viszont már a bájosan primitív színpadképpel, a drótra kifeszített elhúzható rövidke kék-festő függönnyel és a kedves esetlenséggel berendezett lim-lomos szatócsüzlettel eleve jelzi a házilag összeeszkábált diákszínpad világát. Ilyen játékosan, keresetlenül közvetlen és ugyanakkor szatirikusan parodizáló az egész előadás. Az alaphangot természetesen itt is a címszereplő és központi figura, Karnyóné alakítója, Törőcsik Mari üti meg. Se hosszú orr, se groteszk vörösséggel csúfító maszk nincsen. Az ismert és mégis mindig más Törőcsik-arc válik „natur" fakósággal és lila főkötővel öregecske kanizsai kalmárnévá. Kacagtatóan groteszk, torzult, de végig emberi és szánandó, kissé szívfacsaró. Pénzgyűjtögető, de „már menyecske korában is petyhüdt" kalmár férje mellett összeszáradt asszony, aki most, hogy férje a franciák fogságából három éve nem tért vissza, a tisztes özvegyi álarc mögött álszenteskedve-édeskedve, ravaszkodva próbálja pénze segítségével kielégíteni férfiéhségét. A két léhűtő ficsúr, a két „szeleburdi" Tipptopp és Lipitlotty által kihasználva, hitegetve, majd durván megalázva szánja el magát a patkánymére-reggel való öngyilkosságra. Mesterien jellemez és bájosan groteszk Törőcsik Mari, amint vissza-visszatérő sztereotíp szavajárását - „szegény férjem, ha te most élnél, az isten nyugosszon meg" - minden alkalommal más-más változatban önmagát öntudatlanul leleplező kézmozdulattal kísérve egyre fokozódóan kitörő kacagást tud kiváltani. Egyet-len túljátszott „poén" nélkül szellemesen tragikomikus. Amint a Lipitlottyal való nagyjelenetben pipiskedő bájolgásaiból kitörve a felháborodott megcsalatásból, a ficsúr hamis „szerelmi vallomásától" ismét léprecsalva, örömmámorában, szinte támolyogva, esetlenül széles gesztussal törli Lipitlotty kontóját, az a színpadi mozgás és a pantomimhumor remeklése. Majd amikor Lipitlotty durva sértéseit menyecskés hetykeséggel még mindig tréfának veszi, mind-addig, míg a dermesztő kijózanodásnál a gutaütés határán földrezuhanva panaszos, anyókás nyögdécseléssel feltápászkodik - ez csakugyan hamisítatlan Törőcsik, hiteles Karnyóné és ragyogó komédia.

A kiegyensúlyozott rendezésben valamennyi szereplő tökéletesen a helyén van, élvezettel komédiázik, él a darabban. Kitűnő a csalók, álszentek, egymást becsapó szélhámosok és rászedettek feje tetejére állított világában a jó szándékú, józan kereskedősegédet, Lázár deákot alakító Gelley Kornél. Bumfordi, zavaros politikai „értesüléseit" mindig találóan és mértéktartóan poentírozza. Jó a félkegyelmű Samuka, a mindent összekeverő Hanswurst szerepében Szacsvay László. Tenyerestalpasan ravaszka és romlottka Moór Mariann szemrevaló Borisa. Eleven a két szeleburdi szerepében Felföldy László és Benedek Miklós. Szerepköréből adódóan bizonyos mértékig más minőségű, ennél rikítóbb, szatirikusabb komikumot képvisel Major Tamás Kuruzs-alakítása. „Doktor, borbély, alchimista Kéznéző, chiromantista/, Zsibvásáros és drótvonó /Poéta és kosárfonó, mondja róla a színlap.

Ennek az emígy meghatározott alaknak a darab cselekményében a többitől eltérően nincsen semminémű aktív funkció-ja. Minden jel szerint ez a legtöbb hazai élménnyel színezett alak, Csokonai legszemélyesebb önironikus vallomása a darabban. A hat évvel korábban még debreceni diákéveiben írt *Tempefőiben a* mélyről fakadó felkiáltás - „Az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon!" - az éhező költőben és a vele szemben álló megvásárolható Firkász személyében öltött testet. Itt most már nem könyvélményről van szó, hanem az élettel való találkozás, a csalódottság, a reményektől elhagyott tépettség, a kollégiumhól kicsapott, Lillájától megfosztott, állásáért hasztalan instanciázó, szüntelen mecénásoknak udvarló költő, a betegségben kuruzslókkal találkozó Csokonai magatartása sűrűsödik groteszk torzképpé. Színészkedésre, mókákra, alakoskodás-ra hajlamos természete tör ki keserű kacagásban; a „kenyérért, borért, fekhelyért" alkalmatosságra verseket író költő kacag önmagán és a magyar parlag állapotán.

Major Tamás ebben a féktelenül ripacskodó, komédiázó, vásári kikiáltó módján „névnapi köszöntőt - kupecpoézist -" ajánló, kezét-lábát hányó Kuruzsban hátborzongatóan éreztette ezt az öniróniát.

A másik ilyen a cselekményben részt nem vevő, ám sokkal egysíkúbb szerepet szellemes karikatúrában túlhajtó, mulatságos alakítás Avar István Karnyója. Ez az alak, mint ismeretes, azért került a darabba, hogy a Mantua elestével hivatalosan elrendelt hálaadó ünnepségek francia- és jakobinusellenes szólamait beékelhesse a darabba. Csokonai ezzel „jóvátette" azon bűnét, hogy egy előző színielőadás alkalmával a tiltott Rákóczi indulót énekeltette, amivel nemcsak saját szánalmasan sanyarú „kenyerét" veszélyeztette, hanem félő volt, *hogy* az osztrák hatóságok „széthányják" az iskolát. Ennek a franciaellenességnek expozíciója már korábban is megjelenik Törőcsik Mari groteszk, kacagtató haldoklási paródiájában: „Párkák, lidércek, fúriák! / Republikánus franciák! Meg-testesült kan angyalok! Fogjatok el, mert meghalok." Karnyó megjelenése közismerten a darab dramaturgiailag megoldatlan része. A hosszú útibeszámolóval leáll az eddig pergő cselekmény. Örültünk, hogy a rendezés nem kurtította meg, hanem ehelyett a végsőkig fejreállított paródiává formálva a franciákat ócsárló, a császáriakat éltető szólamokat - szórakoztatóan megoldotta a jelenetet. Az „éltetéseket" a monoton, szenilis hanghordozás közepette ülő helyzetéből hirtelen vigyázzállásba felszökkenve, rongyokba bugyolált lábait ostoba tenyerestalpas dobogással katonásan összeverve adja elő derűt keltő komikummal Avar István. A rendezés ezúttal mindvégig megtalálta a helyzeteket burleszkszerűen jellemző és a színészek egyéniségének szabad teret engedő szellemes, egységes mozgásstílust.

A paródiát záró deus ex machina Tündéreként megjelenő Gobbi Hilda pufók, szőke cofpos, szárnymozgató, karácsonyfadíszítő angyalkája, majd pedig az egész társulat csillagszóró-gyújtogatása a csúfondáros kedvű forgatag méltó befejezése.

Változó világ és változó ízlések remek példája ez a vég. A nyers, sokszor trágárságig természetes kollégiumi „mendikás" tónuson kívül Kazinczy még a darabok felépítését, éppen a hevenyészett befejezéseket is kifogásolja Csokonainál. (Nur muss ich gestehen, dass ich mit seinen deussen ex machina mich nie zufrieden stellen konnte" -- írja egyik levelében.) Ma, amikor a XIX. századbeli „fentebb stíl", a szentimentalizmus, a romantika és dagály már nemigen állnak meg színpadjainkon, Csokonai vaskosan eleven komédiái dacolnak az idővel, és természetesnek, nagyon is mainak érezzük a megoldhatatlant „megoldó", abszurd, groteszk befejezést: a színpadon szerte heverő halottaknak, a lepuffantott illetve öngyilkos szeleburdiaknak, az álomporral felcserélt patkányméreggel öngyilkos Karnyónának és a rómeói pózban tetszhalott felesége mellé ájuló Karnyónak „Serti furti kurvanyátok" varázsigékkel való feltámasztását.

A Karnyónénak századunkban és mindenekelőtt a felszabadulás óta kialakult a színpadi tradíciója, ugyanakkor Horváth János első méltatását követően tudományos elemzések sora boncolta sokoldalúan Csokonai sziporkázó kis játékát. A Nemzeti Színház előadásában már ott éreztük Puhánszkyné és Vargha Balázs idevágó kutatásainak, de talán Bécsy Tamás legújabb fejtegetéseinek nyomait is. Az előadás nem jelent éles szakítást a korábbi tradíciókkal, de ezeken túl-lépve a gyermetegen burleszk paródia tűzijátékában mélyebb tragikomikus hangokat vegyítő felfogással gazdagította a darabról eddig kialakult képet.

Csányi Árpád díszletei, Schäffer Judit jelmezei és Dávid Gyula zenéje stílusosan szolgálták a művek szellemének felidézését. Adósságtörlesztés és hagyományaink előtti tisztelgés *a Magyar Elektra* és a *Karnyóné* előadása. Major Tamás és munkatársa, Bodnár Sándor izgalmas, új inspirációkkal teli „ébresztésével" el-jött Bornemisza és „Vitéz Mihály" drámái számára a Nemzeti Színházban a „tapsos feltámasztó nap".

Bornemisza Péter: Magyar Elektra
(Nemzeti Színház)

Rendezte: Major Tamás. *Díszlet:* Csányi Árpád. *jelmez:* Schäffer Judit. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Dramaturg:* Benedek András.

Szereplők.: Avar István, Gelley Kornél, Máthé Erzsi, Törőcsik Mari, Moór Mariann, Gobbi Hilda, Szacsvay László, Major Tamás.

Csokonai Vitéz Mihály. Az özvegy Karnyóné s a két szeleburdiak

Szereplők: Avar István, Törőcsik Mari, Szacsvay László, Gelley Kornél, Felföldy László, Benedek Miklós, Major Tamás, Moór Mariann, Gobbi Hilda, Dimulasz Nikosz f. h.

E számunk szerzői:

BALÓ JÚLIA újságíró, a Film Színház Muzsika munkatársa

BERKES ERZSÉBET újságíró, a Magyar Ifjúság munkatársa

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

MÁNDI TERÉZ színháztörténész

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a CSEPEL munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÓR ANNA irodalomtörténész, táncesztéta

SZEREDÁS ANDRÁS a Pannónia Filmstúdió szinkrondramaturgja

TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi magyar irodalom tanszékének tanársegédje

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

„Törőcsik Mari, hol van?"

Jegyzetlapok a Magyar Elektra bemutatóján

Valakinek fel kellett tennie ezt a kérdést *a Déryné, hol van?* után. Nyerges András megtette a Kritikában. Hogy miért? Korántsem a szójáték kedvéért. Déryné ugyanis a filmben nincs jelen. Erről Törőcsik Mari tehet a legkevésbé; ő a kiagyalt, mesterkélt figurákról és helyzetekről is elhiteti, hogy élőek. Mégsem indokolatlan a féltő szó. Nehogy egy majdani filmnek egyszer azt kelljen kérdeznie: Törőcsik Mari, hol van?

A kérdés egyébként, ha nem is szó szerint így és nem ezzel a hangsúllyal, az elmúlt esztendők során gyakran elhangzott a Nemzeti Színház nézőterén is. Törőcsik Marit hosszú ideig nem láttuk színpadon. Tavaly évad végén a *Bertalan-napi vásár* előadásán berobbant három percre. Most végre *a Magyar Elektra* és *a Karnyóné* címszerepében lépett közönség elé.

Törőcsik Mari tehát itt van. A színpadon. Jelen van-e a színpadon és miképpen?

Törőcsik Mari a magyar színészet kivételes tehetsége. Elektrája kivételes alkalom, hogy színpadi jelenlétének titkáról tűnődjünk.

Bármiféle bevezetőt írnék ehhez, csak közismert dolgokat ismételhetnék. Azzal is, hogy színházi sikereit megelőzte filmjeinek sikere. Ezzel kapcsolatban nyilatkozta egyszer: „Éreznem kellett, hogy a filmsiker nem egészen az én érdemem. Másoknak is részük van benne. A színész a színpadon sokkal magányosabb, mint a kamera előtt. Ott valahogy kétségbeejtőbben rá van utalva a tehetségére."

Így igaz. S az is igaz, hogy amikor a filmkritika a *Szerelmem, Elektra, a Várakozók, a Déryné, hol van?* után felteszi a maga kérdőjeleit, ez nem elsősorban Törőcsik Marinak szól, hanem másoknak. (Ezt igazolja egyébként, hogy januárban a filmkritikusok neki adták a legjobb női alakítás díját.) A színész a színpadon azonban sokkal inkább maga gazdálkodik a tehetségével. Ezzel nem szándékozom kisebbíteni a színházi munkatársak szerepét; különösen nem olyan alkotói társulás esetében, amilyen Törőcsik és Major Tamás együttműködése, kiről ő maga mondta el többször is, hogy „minden lényeges színpadi tudnivalót tőle tanultam". Major és Törőcsik lassan immár két évtizedes szín-házi alkotótársi kapcsolata alighanem önálló fejezet a magyar színháztörténet-ben. S e közösség, az alkotói inspirációk búvópatakként el- és feltűnő élete, egy-másba fonódása ellenére is világosnak tetszik, hogy más a Major-színház és más a Törőcsik-színház.

A Magyar Elektra előadásában is megvan ez a más-más. Egymásból fakadóan, egymást éltetően - de egymástól elválaszthatóan.

2.

Elektrát húsz esztendeje bosszú után sóvárgó, igazságosztó-vérszomjas szenvedélye tartja életben. Orestes, hogy bosszút állhasson atyja meggyilkolásáért, cselhez folyamodik. Előre küldi nevelőjét *(a Magyar Elektrában* Mesternek hívják), hogy keltse halálhírét. Elektrát ez a hamis hír végképp összetöri.

Hogy törik össze Törőcsik Mari?

Mielőtt felelnénk erre a kérdésre, fel kell tennünk egy másikat.

Miben különbözik Bornemisza Elekt-

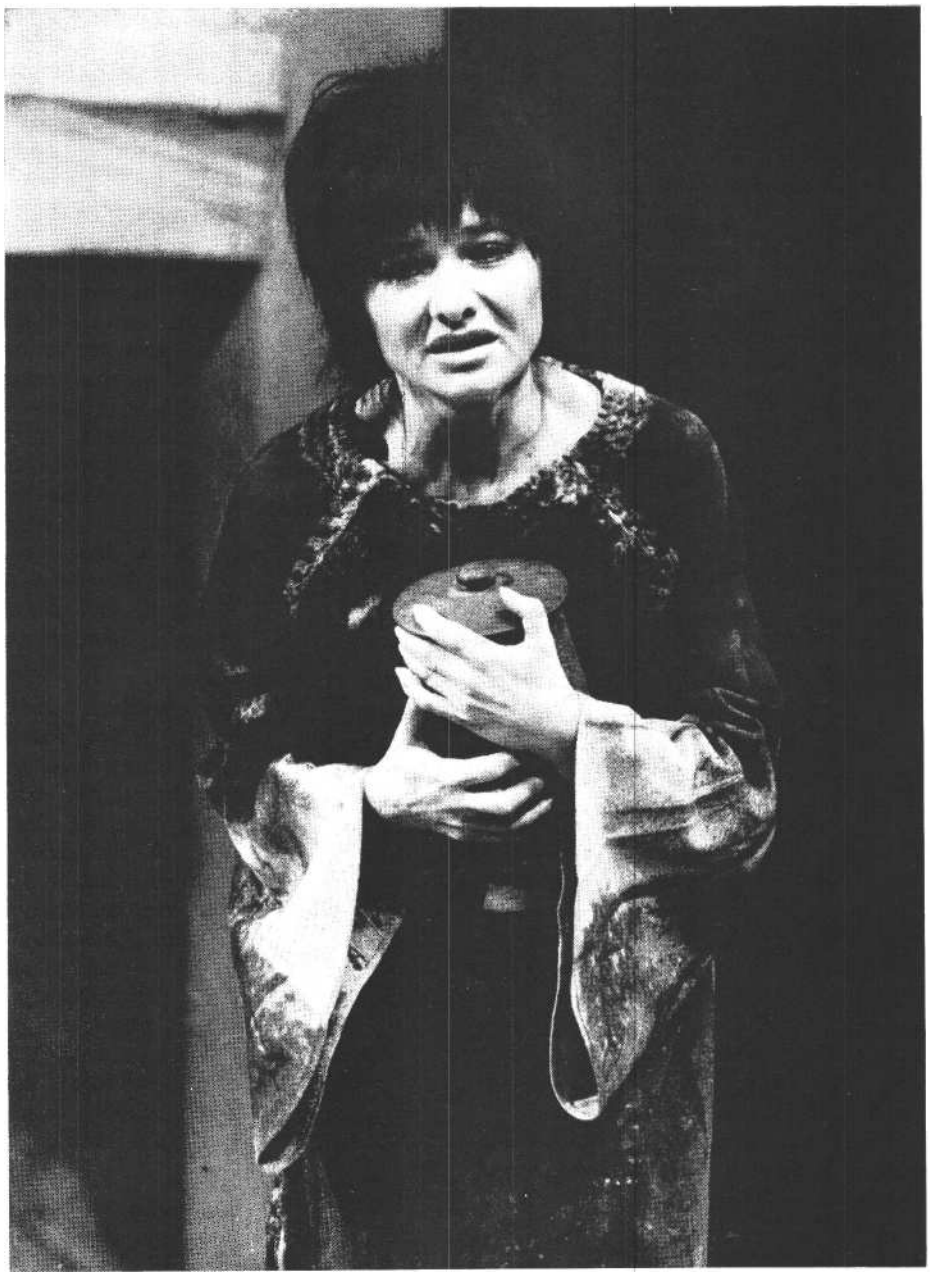
Törőcsik Mari Elektra szerepében (Ikládv László felvételei)

rája Szophoklész Elektrájától? A filológiai elemzés olyasféle megállapításokat tehet, hogy Elektra és a kórus dialógusában, melyben a királylány megbizonyosodik az imént hallott szörnyű hír valóságosságáról, Bornemisza mintegy két-szer annyi „jaj"-t ad a színész ajkára, mint Szophoklész. Beiktat egy rövid szóváltást a jelenet elejére Elektra és a Mester közt, melynek során Elektra könyörgőre fogja a szót. A lényeges ebből: hogy Bornemisza Elektrája sokkal fokozottabb mértékben ki van szolgáltatva saját érzelmeinek, mint Szophoklészé.

Törőcsik Elektrája tanulmány az érzelmek kiszolgáltatottságáról. Színészi tanulmány: testtartásban, mozdulatokban, gesztusokban, hangmodulációkban megfogalmazott stúdium. Alászállás Elektra szenvedésének és szenvedélyének titkaiba. Úgy tűnik, ez idő szerint magyar színpadon kevesen tudnak annyit a színészi mimikáról, mint ő. A színészet intimitásáról. De azt is tudja, hogy a színészben végbemenő érzelmi--indulati történést nem csupán az arcnak kell tükröznie. A hátának is, az ujjának is, az öltözékének is. Azt is tudja, hogyan csaphat fel a színész szürkesége a harmadik emeleti karzatig. Fölénye, biztonsága lenyűgöz.

Visszatérve az imént feltett kérdéshez: Törőcsik pontos, már-már elvéthetetlenül kidolgozott vonalakkal rajzolja meg Elektra összeomlását. Úgy tűnik, az egész szerepről gondosan elkészített anatómiai térképe van. Bornemisza minden „jaj"-szaváról tudja, mit jelent. Ismeri az egyes jajok árnyalati különbségeit. Ismeri összecsengésüket. Egymással való feleselésüket. Minden ajkára vett szónak sajátos élete van. Egyenként megmeríti őket a sejtés, a kétségbeesés, a fájdalom, a reménytelenség, a bosszúszomj, a rögeszmésség, az igazságvágy, a fivérhez való szerelmes ragaszkodás hol fekete, hol véres hömpölygésű folyamában. És van hozzá hangszíne, gesztusa, hogy a lélek éjszakáján egy-egy másodpercre felfedezze az élet vizét. Hogy megsejtesse: valami másról is szó van itt, mint Elektra megnyomorítottságáról, kifosztottságáról.

Egy példa. „Megholt egyetlen reményem!" - mondja, s összerándul, megborzong, mint aki fázik. Ez Elektra spontán reakciója is, a lelkiállapot külső tükörképe is, reális helyszínrajz is, s ha tetszik, ha nem, jelkép is. A lélek éjszakája. A kiszolgáltatottság éjszakája. Az önkényuralom éjszakája.



Ámulattal állapítom meg: Törőcsik Mari mindent tud.

3.

Következik Elektra kétségbeesésének utolsó fordulata. Az a bizonyos szalmaszál, amibe csak a végső reményvesztettség pillanatában kapaszkodik az ember. Rá kell vennie húgát, Khrysothemist, akinek gyáva meghunyászkodását még az imént is súlyos szavakkal ítélte el: végezze el ő azt, ami Orestesre várt. Bornemisza a cselekmény e fordulatánál. lényegileg követi Szophoklész *Elektrá*ját, első olvasatra mellékesnek tetsző módosításokkal. Törőcsik Mari „olvasásában" azonban korántsem lényegtelenek e módosítások.

Mi hát ez a változtatás?

A legszembetűnőbb: Bornemisza nem engedi, hogy Elektra egy lélegzetvételre mondja el rábeszélő monológját. Úgyszólván minden Bornemisza-mondat magva megtalálható a Szophoklész-szövegben, s mégis igen fontos körülmény különbözteti meg a két Elektrát. Szophoklész hősnőjéből, aki az imént sokkal fegyelmezettebben fogadta Orestes halálhírét, most elemi erővel, érces tisztasággal tör ki az igazságos bosszú indulata; Bornemisza Elektrája, aki már a hír hallatára fennen jajongott, sokkal kicsinyesebbnek bizonyul. Körülményes mondatokkal, körmönfont agitációval s nem minden alantasság nélkül akarja rávenni Khrysothemist a gyilkosságra.

Khrysothermis (Moór Mariann) Elektrától tudja meg Orestes halálát, s hangos kesergéssel siratja bátyját. Törőcsik-Elektra, aki a színpad előterében ülve, a fájdalom közönyével szórta kegyetlen mondatait a megdöbbent Khrysothemisnek, most hirtelen elhatározással feláll, odalép hugához, s tőle szokatlan szelíd hangon szólítja meg, „jól ismerlek én téged", mondja már-már hízelgően,

érezhetően hosszú perceket szánt e nyugodt, rábeszélő hangnemű kitérőre, s amikor végre belekezd voltaképpeni mondanivalójába, még mindig nem szól a lényegről, hosszasan, didaktikusan magyarázza Khrysothemisnek, mit jelent, hogy „immár csak te egyedül vagy az én atyámfia", érezhetően a logikára helyezi a hangsúlyt, hisz az észérveknek minden ellenvetésen diadalmaskodniok kell, abban, ahogy odahajlik Khrysothemishez, kioktatás is van, de bizalom is, egész testtartásával agitál; már-már az elviselhetetlenség határát súrolja ez az odaadó-könyörgő zsarolás, amikor egyszerre Khrysothemis félbeszakítja, kíváncsian arról faggatva, hogy végül is „mi dolgot" vár tőle Elektra. Kézen-fogja Khrysothemist, előre vezeti, egész a rivaldáig a szín közepére, ahol az imént még ő ült. „Az Aigistost veszejtsd el valamiképpen" - mondja, miközben átöleli Khrysothemist, arca átszellemül, behunyja szemét, valósággal belebújik Khrysothemis nyakába, egyre szorosabban fonódik rá, a szavaknál súlyosabbak a mozdulatok, a reflexszerű gesztusok érvei, egyre könyörgőbben, kétségbeesettebben, szánalmasabban, odaadóbban, kiszolgáltatottabban öleli Khrysothemist, mintegy e súlyos ölelés húzza a földre, már Krysothemis bokájánál kucorog, összekulcsolt kézzel kéri.

E vázlatos leírásból is talán kirajzolódik Törőcsik színészi technikája. Ez a jelenet önmagában is pontos, alapos stúdium Elektráról. Mintha gondosan ügyelne rá, hogy minden másodpercben megjelenítse a sorsot. Elektra sorsát. A hős belső életét. A dráma logikáját, ami elválaszthatatlan a dráma technikájától: Elektra e csodálatos jelenete az észérvek „kitérőjével" kezdődik - és a teljes kiszolgáltatottságig ível. Törőcsik tökéletesen építkezik.

Mégis itt valami más is történik, ami nehezebben meghatározható. Ami leírhatatlan. Ami alig-tettenérhető. Valami, amiről legszívesebben azt mondanám:

Törőcsik-titok. Megszületik az a színpadi pillanat, amikor úgy tetszik, Törőcsik Mari megfeledkezett a technikáról. A félreértés elkerülése végett ismét hangsúlyozom: *utólag* pontosan (vagy majdnem pontosan) rekonstruálható Törőcsik technikája. Ebben a pillanatban, „Az Aigistost veszejtsd el valamiképpen" pillanatában azonban nem tudom többé csodálni a színésznő tudását, fölényét, bravúros biztonságát. Mert a bőrömön érzem Elektra drámáját. Mindazt, ami Elektrában - Törőcsikben (a kettő itt szétválaszthatatlanul egy) - történik. Immár az én fejem felett is összecsapnak a hullámok. Bezárul a kör. Mindnyájan, akik itt e nézőtéren és színpadon együtt vagyunk, befalaztattunk a tragédiába.

Ablakot vájni e falon nem tudhat más, csak aki felhúzta körénk Elektra börtönét: Törőcsik Mari. Egyetlen kézlegyintéssel. Amikor már minden megtörtént.

4.

De mi történik addig? Mi történhet?

Azt mondtam bevezetőül: Törőcsik Elektrája kivételes alkalom, hogy színpadi jelenlétének titkáról tűnődjünk.

„Az Aigistost veszejtsd el" pillanatában Törőcsik bebizonyítja, hogy amit Bornemisza tudott az emberi lélek alvilágáról, azt akár Freud is megirigyelhetné. Szívesen leírnám: lélegzetelállítóan mai színház ez. De egyúttal lélegzetelállítóan XVI. századi. Vagy inkább: Törőcsik valami olyasmivel ajándékoz meg bennünket e pillanatban, ami a legidőtlenebb a színházban. *Az élet* és *a tragédia* kifejezések itt önmagukat jelentik. Nem megjelenít valamit az életből, hanem önmagát - az életet magát - adja táplálékunkul. Bornemisza esendően mai Elektrájában kigyújtja a görög tragédia tiszta fényét.

Most valóban *jelen van a* színpadon. S az, hogy a színpadon, már nem lényeges. Csak az, hogy *van.*

Íme, a jelenlét. A titka? Felfejteni legfeljebb azt lehet, ami technika.

Most, hogy Törőcsik megajándékozott a színészi (emberi) jelenlét e meg-rendítő élményével, utólag bizonyos hiányérzetem támad azokkal a percekkel kapcsolatosan, amikor színészi technikáját csodáltam. A csillogó bravúr nem lett volna más, mint a színészi tudás artistamutatványa? Pedig lenne még mit megcsodálnom játékában: a csúnyaságát, amikor magához szorítja az Orestes hamvait tartalmazó edényt, összecsavarodó testét, melyben benne van a szív összefacsarodása is, Orestes felismerésé-nek pillanatát, a mozdulat nélküli ölelését, tomboló lelki részegségét, mely egy-szerre kitör belőle, az imát, melyet Orestes gyilkossága alatt mond el, immár összecsavarodás-összekucorodás nélkül, egyenes derékkal, tiszta, nyugodt, fensőbbséges diadallal, összetett kézzel.

Mégis már-már feltenném a kérdést: Törőcsik Mari, hol van? Eltűnhet-e a ködben a színpadi jelenlét iménti csodája? Vajon Elektra-alakítása a színészi mesterség lenyűgöző ismeretének tanpéldájaként marad meg bennünk?

Miért beszélünk egyáltalán titokról?

Titokzatos színész-e Törőcsik Mari ?

Kezdetben volt Törőcsik Mari mint jelenség. Ebben rejlett *a Körhinta* sikere csakúgy mint sok más filmjéé. A „költői" filmek rendezői, akiket a címben idézett filmkritikus szigorúan - és okkal - ostoroz, mert rosszul gazdálkodnak Törőcsik tehetségével, jószerivel ma sem sokkal többet tudnak róla. Azóta pedig Törőcsik Mari a színészi technika szinte egyedülállóan kiváló mestere lett. Ismét csak egyik nyilatkozatából idézek: „Nem rég újra megnéztem a *Körhintát:* s mintha egy régi, nagyon kedves fényképet adtak volna a kezembe. Ahol még vártam, hogy a gépből mikor repül ki a kismadár. Ma már bizonyára jobban játszanám el a szerepet, de jobb aligha lennék benne ..."

A színész mint jelenség, egyéniség - és a színészet mint technika. Minden kor minden nagy színészének igazi kérdése, egyetlen nagy tétje: lehet-e a kettő között ellentmondás?

Semmiképpen.

Törőcsik Elektra szerepében az utolsó pillanatig tartogatja e kérdésre a feleletet. Akkor azonban egyetlen mozdulat is elegendő neki. Orestes megölte Aigistost, s bentről a palotából kihallatszik Klytaimnestrával való tusakodása, majd a halált jelző sikoly. Megtörtént a bosszú. Megtörtént az anyagyilkosság. Elektra, aki lélegzetvisszafojtva figyelte a bentről kiszűrődő hangokat, most megrázza a kezét, ujjairól akár csöpöghetne a vér. Mély lélegzetet vesz. „Na, ettől se félek" - mondja mindentudó szenvtelenséggel.

Ez a pillanat nem egyszerűen visszacsengés „Az Aigistost veszejtsd el valamiképpen" percére. Felszabadít - és örökre hozzákött ahhoz, ami a színpadon történt. Ami Törőcsik Mariban történt. Ami bennem, bennünk nézőkben történt.

És nem utolsósorban: itt világosodik meg Törőcsik színészetének igazi csodája. Hogy a technika nem önmagáért van. Még csak nem is az instrukciók pontos eljátszásáért. Törőcsik technikája olyan, mint a Jákob létrája, csak éppen a mélységek felé vezet. Nem más, mint eszköz, nehéz út, a nagy betűkkel írandó színpadi jelenlét ritka pillanatához.

Elképzelhető olyan színház, melyben végképp eltűnik e létra, s csak a végső, tiszta pillanat marad meg? Vagy amelyben legfeljebb utólag rekonstruálható valami a technikából?

négyszemközt

BALÓ JÚLIA

A rendező szemével

Főszereplők és epizodisták

A SZÍNHÁZ i975. szeptemberi számában színészekkel készítettem körinterjút. Kilencen - „főszereplők" és „epizodisták" - beszéltek arról, mit jelent mai színházi gyakorlatunkban főszereplőnek, epizodistának lenni. Arról, hogy hány színházi bemutató ideális egy évadban a „főszereplő típusú színész" számára. A beszélgetések - s a színházi előadások – azt sugallták: nem mondvacsinált problémáról van szó. Azóta is sokszor hallgattam meg erről színészeket, s nem egy szólt így: „Már a főiskolán kezdődik. Úgy jönnek onnan ki a rendezők, hogy már eleve főszereplőkben és epizodistákban, nem pedig szerepekben gondolkodnak ..."

Most három rendezővel beszélgetünk. Tanítanak a főiskolán, és nemcsak színpadi, hanem tévé- és filmprodukciókat is irányítanak.

Szinetár Miklós

– Hosszú- és rövidtávfutókról beszélnék, ha meg kellene határoznom, hogy ki a főszereplő alkatú színész és ki az epizodista. El tudok képzelni például olyan színészt, aki közepes képességű, de ettől függetlenül főszerep eljátszására alkalmas. Ez semmi esetre sem minőségi, hanem alkati kérdés. A színházak típusait kellene vizsgálni, azzal konkrétabb választ kapnánk erre a problémára. Jómagam kétfajta színházban hiszek. Az egyik a nagy egyéniségek színháza, a másik az együttes, a kollektív színház. Míg az előbbi műfaj s nem értékrend szerint megkülönböztet főszereplőket és epizodistákat, az utóbbi esetében a színészek lényegében egy típusú feladatot látnak el, s így sincs rangsorolás. Meggyőződésem: nincs károsabb, mint az *egyedül* üdvözítő út, tehát nem igaz, hogy az együttes vagy csupán a színészegyéniségek színházának volna létjogosultsága. Létezik azonban egy harmadik színháztípus is, ami szerencsétlenebb az előbbieknél: ez a hierarchizált színház. Itt már van „első"-, „második"- s „harmadik" színész, színésznő, s a szereposztás is ezt a hierarchiát tükrözi, azaz az „első" színész kapja a legnagyobb feladatot, és így tovább ...

– Visszatérve az eredeti kérdésre: igazán nehéz főszereplőkről és epizodistákról, tehetséges és tehetségtelen színészekről beszélni, hiszen a színészi tehetség - állapot. Állandóan változik a kor-ízléstől, divattól, a színész pszichikai-fizikai állapotától függően. Ilyen értelemben tehát mindig csak a színész aktuális tehetségéről, helyzetéről beszélhetünk, hiszen vannak színészek, akik egy adott periódusban sikertelenek - máskor pedig éppenséggel kiválóak. Semmi esetre sem hiszek abban, hogy a színész pályája előre biztosan belátható.

– Ami a szereposztást illeti, nem főszereplőkben és epizodistákban gondolkodom. Először is a darabbal, annak szerzőjével és stílusával foglalkozom. Majd megpróbálom felmérni azt a közeget, ahol az előadás színre kerül. És számolok azzal is: a közönség mely rétegéhez szól a produkció. Ha mindez tisztázott, akkor készítem el a szereposztást.

-- Az, hogy hány premier ideális a főszereplő alkatú színésznek egy hónapban - egyéni kérdés. Nincsenek erre vonatkozó törvények, csak általánosságok. De azt mondanám, évi két komoly feladat lenne megfelelő. Valójában a színésznek sok szabad idővel kellene rendelkeznie - ezalatt férj vagy feleség, szülő vagy szerető, esetleg turista - olvas, színházba-moziba jár, kapcsolatokat teremt, szóval éli az életet, élményeket gyűjt, melyeket színészetében realizál. Ne legyen olyan, mint egy cowboy, aki mindig tüzel, soha nem tölt. Tehát állandó feltöltődésre, energiautánpótlásra van szükség.

Várkonyi Zoltán

Helyes-e az a gyakorlat, amely „epizodistákra" és „ főszereplőkre" osztja a társulatokat, jogos vagy jogtalan megkülönböztetéseken téve? Ezzel a kérdéssel kezdem a beszélgetést Várkonyi Zoltánnal, hiszen a Víg-színházban az ő vezetése alatt ma már össze-fonódik a „hagyományos", a nagy színész-egyéniségekre épülő (Cseresznyéskert) és az „együttes", a „kollektív" színháztípus (Harmincéves vagyok).

- Kénytelen vagyok egyetérteni ezzel a megkülönböztetéssel, melyet a színház. gyakorlat hoz magával - ugyanakkor nem tartom helyesnek. Azt hiszem, a kérdést különleges elbírálás alapján lehel tisztán látni. Dullin, a neves francia rendező jut eszembe, aki arról ír, hogy ül a nézőtéren, és figyeli, mi történik a színpadon. Egy jóképű, zengő hangú fiatalember jelenik meg a színen, ám Dullin pillanatok alatt azon kapja magát, hogy nem a gyönyörű, ifjú színészt, hanem a fiú háta mögött, a sarokban ülő öreg, szürke jegyzőt figyeli . . . Ennek a „szürke", öreg figurának személyisége van, *azaz* a jelenlétnek - a franciában sokszor használt présencenak - olyan tudományával rendelkezik, amire oda kell figyelni, mert önmagában hord valamit. Nos, az ilyen - a jó színész. Főszerepre, puszta megjelenésre képes egyaránt. Hogy ki az epizodista? Nem kívánom megfogalmazni, mert az társulatok típusa és helyzete szerint is változik. Például Kaposvárott, ahol a fiatalok szövetkeznek, nem kategorizálnak egymás között. Érdekük, hogy a legjobb előadást hozzák létre, s így váltogatják a kis és a nagy szerepeket.

- *A Vígszínháznak nem ugyanez az érdeke?*

- Dehogynem. Ám kötnek a tradíciók. Pontosabban: Magyarország színházi gyakorlatára nem a kaposvári a jellemző. Nálunk mindenki örökölt, s a társulatok az örökséggel együtt alakulnak át. Így a Vígszínház is. Örököltünk színészeket, társulatot. Ez utóbbit fejlesztjük. Fiatalokat hozunk, s úgy szervezzük, hogy az idősek is maradjanak. A Huszonötödik Színháznak például nincs története, s így öröksége sem. Nincsenek oroszlánjaik, csak oroszlánkölykeik. Máshogy startolnak ennek megfelelően. Én jól megvagyok az örökségemmel, s kívánom, bár több olyan színészem lenne, akinek örömet jelent a kis, azaz az epizódszerep eljátszása. Ők a jó epizodisták.

- *Horváth József kiváló epizodista, s így nyilatkozott: „Ma nem lehetek büszke epizodista voltomra. A fogalom ma olyan színészt jelöl, aki nem kap nagy feladatot. (Noha megtörténhet, hogy azt legalább úgy el tudnám játszani, mint a főszereplő.)"*

- Engedje meg, hogy elmeséljem a következőt: amikor fiatal voltam, Apáthival, Majorral azon versengtünk, ki tud egy adott maszkhoz nagyobb fület ragasztani. Többnyire epizódszerepekben léptünk fel - fényes győzelmet aratva a főszereplők fölött. Emlékszem, Major ekkor találta ki a vatta maszkot. (A vattát megfestette vízfestékkel s felragasztotta, arcához igazította - az eredmény: összelöttyedt, öreg arc!) Tehát más volt a „hozzállásunk". Azon gondolkodtunk állandóan, miként találhatnánk ki újabbnál újabb dolgokat, a szöveg adta lehetőségeket maximálisan felhasználva.

Az előző kérdésre, az örökségre visszatérve: színházunkban kitűnő idős és középkorú művészek vannak. Életük-kel, művészeti tevékenységükkel rá-szolgáltak arra, hogy szerepet keressünk nekik. Van olyan darab, amely nem is tűrné meg, hogy gyengébb képességű színészek kapjanak feladatot benne *(Köz-játék Vichyben).* Ha azonban sorozatban kapnának ilyen jellegű epizódszerepeket, jogosan éreznék, hogy „visszabüntették" őket. Hiszen Hamlet a rang és nem a második sírásó, még akkor is, ha az utóbbival nagy sikert lehet elérni.

- *Ha ez így van, mi szerint történik ez a „rangsorolás" ?*

- A rendező, az igazgató értékítélete szerint.

– *De hiszen ők tévedhetnek!*

– Minden bizonnyal vannak nagy igazságtalanságok. Ezek származhatnak félreismerésből vagy azonos szerepkörön levő művészi különbségekből. Ilyenkor, ha egy szerepre két-három színész is alkalmas, természetesen a rendező a jobbat választja majd. (Legszívesebben nem beszélnék fő- és epizódszereplőkről, csupán jó és gyengébb színészekről. Hasonlóképpen nem különböztetnék meg fő- és epizódszerepet, csupán jót és rosszat, vagy kevésbé fontosat - s ez nyilvánvalóan független a terjedelemtől!) Hogy a rendezők közül ki-ki milyen megalapozott, vagy előítélettel rendelkezik a színészekről, az kiderül a társulaton belül, a rendezők körüli csoportosulásból, hiszen mindegyik rendezőnek megvan a maga - jó értelemben vett - „gárdája".

– *Vajon tükrözik-e a színházi fizetések a fent említett megkülönböztetést a „ jó és a gyengébb színészek" között?*

– A béralapon belül a színház igazgatójának szuverén joga, hogy eldöntse: miként bánik a rendelkezésére álló összeggel. Én az eredmények, nem pedig a színházban eltöltött évek alapján rendezem a fizetéseket.

– *Hány új, nagy szerepet játszhat el a jó színész" egy színházi évadban?*

- Ha pihent, *azaz* nem tévézik, nem filmezik: hármat; a nagy elfoglaltságú színész pedig maximum kettőt.

Vámos László

– Jouvet megfogalmazásával értek egyet, s ebből indulok ki. Ő két színésztípust különböztet meg - az aktort *(acteur)* és a komédiást *(comédien). A* komédiás az elképzelt alakot úgy ölti magára, hogy közben feladja saját egyéniségét, eltűnik a maszk és a jelmez mögött. A próbafolyamat alatt - sokszor hosszú hetek során - teremti meg a figurát. Az aktor mindig saját egyéniségén keresztül közelít a szerephez. Tehát őt úgy bízom meg egy feladattal, hogy már a szerep kiírásakor van képem arról: mit várba-tok tőle az adott szerepben. Már ekkor eldől: „megvan-e a figura" vagy nincs. S a közönség - az aktor típusú színész esetében - beszél X Hamletjéről, Y Elektrájáról. És ez így van rendjén, hiszen a világirodalomban vannak olyan szerepek, amelyre nem lehet és nem is szabad átalakulni, mert arra vagyunk kíváncsiak, hogy Hamlet gondolatai, cselekedetei miként tükröződnek X vagy Y színész egyéniségén keresztül. Ebben az értelemben Hamletet „eljátszani" nem is lehet. Ugyanebben a darabban Polonius - ami ugyancsak főszerep - már rend-szerint komédiás alkatú színészt kíván.

– *Számos ellenpélda jut eszembe ... Vajon lehet-e ilyen éles határvonalat húzni a két színésztípus közé?*

- Természetesen sok a kivétel. Például Laurence Olivier Othellója vagy akár Ajtai rendhagyó Poloniusa. A nagy színészegyéniségek között is vannak komédiások (Olivier, Latinovits Zoltán stb . . .) Olivier, aki Othellóhoz mozgásban és hangszínben valóságosan átalakult, s még a műfogsortól sem riadt vissza Shylock szerepében! Am, ha a ki-vételektől eltekintünk, azt mondhatnám, hogy a főszerepek aktorokat kívánnak. Vagy ha úgy tetszik: megfordítva is igaz - az aktor alkatú színészek általában fő-szereplők. A kisebb szerepeket abszurdabb, sűrítettebb módon írják meg a szerzők, s így ezek redszerint komédiásokat igényelnek.

– *Így határozná meg az epizódszerep fogalmát?*

– Így. (Egy ilyen különleges karakter sok volna három felvonáson keresztül, de néhány percbe sűrítve, egy villanásban - nélkülözhetetlenné válhat.)

- *Körmendi János Svejkjéről például elismeréssel szóltak a kritikák, pedig, ha elfogadnánk ezt a megkülönböztetést, őt „komédiásként" emlegetnénk, aki „sok volna három felvonáson át" .. .*

- Megtörténik, hogy az epizodista egyénisége találkozik a világirodalom egyik nagy főszerepének karakterével, s ilyenkor - Hevesi Sándor szavaival élve - „miniatűr" technikája alkalmas arra, hogy eljátssza.

– *Ön szerint a komédiás színész volna az epizodista?*

- Igen.

- *S miként lehetséges az, hogy számos „aktor" kiváló az epizódfeladatokban is? Gondolok itt például Bessenyei Ferenc Gilles de Vannes megformálására az* Abélard és Heloďse-ban.

- Itt is véletlen találkozásról van szó. Azaz, Bessenyei Gilles de Vannes szerepében saját egyéniségét adja, nem a maszk mögé bújik. Somlay is aktor. Mindig mint Somlay volt jelen. Persze erre is van ellenpélda, így Rátkai, ha főszerepeket is játszott, mégis komédiás volt. Miniatűrtechnikával, aprólékosan, lépésről lépésre építette fel a főszerepeket is. Kiss Manyi is komédiás alkatú színésznő volt, bár játszott nagyon sok, egész estét betöltő főszerepet - ám igazi sikert mindig furcsa, extrém karakter-figurákkal aratott. Kurázsi mamája - minden részletszépsége ellenére - nem érte el nagy epizódszerepei megformálásának színvonalát.

– *Van-e ön szerint mai színházi gyakorlatunkban jogtalan megkülönböztetés főszereplők és epizodisták között?*

- Nincs.

- *A színházakban a nagy tehetségű epizodisták fizetése nem éri el az ugyanolyan tehetségű főszereplőkét .. .*

- Ez teljesen jogos. Hiszen az epizodista önmagából, fizikumából és idegrendszeréből kevesebbet „ad" este, mint a főszereplő, így többet tud vállalni napközben. Több film-, tévé-, rádió- és szinkronfeladatot. Ha valaki Hamletre készül - mást nem vállal a próbák idején. Am ha valaki a sírásó szerepe miatt nem fogad el tévé-, film- . . . stb. megbízást, azt ugye nemigen értenénk meg. De hozzátenném - mert ez nagyon fontos -: az, hogy valaki főszereplő-e vagy epizodista: soha nem minőségi, hanem alkati kérdés!

– *Hány új színdarabban vehet részt a színész egy évadban?*

- A főszereplő alkatú színész kettőben, az epizodista körülbelül négyben - persze ezt sem lehet törvényesíteni.

FÖLDES ANNA

Berlini napló II.

Napirenden: a morál

Gozzit és Gorkijt, Shaw-t és Svarcot, Diderot-t és Plenzdorfot közös nevező alá vonni: enyhén szólva merészség. Színházi élményeim Berlin különböző nézőterein szereztem, a látott darabok műfaja és az előadások stílusa, rangja is eltért. Az egyetlen közös az alábbiakban ismertetett előadásokban a vállalkozás: létrehozói valamennyien arra a kérdésre kívántak választ adni az új színházba járó nemzedéknek, hogy hogyan élünk, hogyan éljünk.

Mesék - felnőtteknek

Az NDK színházának megalapozott nemzetközi legendája alighanem *a .Sárkánnya1* kezdődött. A korábban elsősorban a Berliner Ensemble-ra összpontosított szakmai figyelem a hatvanas évek közepe óta megoszlik. A Deutsches Theater és a Volksbühne azóta veszélyez-tették - sőt meg is döntötték - a Brecht-színház monopóliumát. Nemcsak azzal, hogy egyenrangú, jó színházat csináltak, hanem mert egészen *más* utakon indultak el az új magaslatokra.

Benno Besson Sárkányáról ma már Magyarországon sem illik felfedező örömmel beszámolni. Koltai Tamás a SZÍNHÁZ, 1972/10. számában már a hét esztendeje tartó siker magyarázatát keresi. Aki Berlinben járt az elmúlt évtizedben, ha csak tehette, megnézte a Deutsches Theater repertoárdarabját. (Jevgenyij Svarc 1943-ban, a németek ostromolta Leningrádban írott antifasiszta mesedrámáját nálunk a szegedi bemutató után az Állami Bábszínház vitte sikerre és játssza még ma is.) Tíz évvel a bemutató után már nemcsak a darabot és a Besson-előadás legendáját ismertem, de a kósza, kiábrándító híreket is, amely szerint az eredeti szereplőgárda már jószerivel kicserélődött, és Besson már nem is vállalja az előadást. Barátaim figyelmeztettek: múzeumba megyek, nem színházba. De a pletykák és figyelmeztetések hatása csak percekig tartott. Utána ugyanúgy átadtam magam a művel való találkozás örömének, mint a nézőteret megtöltő ünneplő közönség többi tagja. Nekünk az 1975-Ös Festwoche alkalmával sokszázadszor bemutatott előladás jelentette a *Sárkány* premierjét. Am annak, hogy ez így történhessen, alap-vető feltétele az előadás (minden ellenkező hírestelés szemben) mozdíthatatlan művészi egysége.

Még az előadások szemléltető bemutatásában jeleskedő Koltai Tamás kollégám is leírhatatlannak jellemzi a szürrealista meseként megjelenő Lancelot-monda stílussá rendeződött eklekticizmussal színpadra álmodott változatát. Azt hi-szem, ez elsősorban az előadás vizuális jellegéből következik. Ez magyarázza, hogy a legkörültekintőbb, elemző kritikáknál is többet mond az előadásról Horst Sagert aprócska kötete, a *Színpadképek és figurák* (Insel Könyvtár, 953-as füzet, 1971.), amely az előadás képzőművészeti elemeit, minuciózus rajzi stílusát rögzíti. (Horst Sagert festőművész és díszlettervező 1934-ben született, egy ideig Brecht munkatársánál, Heinrich Kilgernél tanult, majd Brecht-dráma díszleteinek tervezésével aratta első szín-házi sikerét 1963-ban. *A* Puntila *úr* után *a Tartuffe* tervezőjeként figyelt fel rá a színházi világ.) A szép kiállítású, vékony kötet többé-kevésbé visszaadja a szín-házi előadás díszletelemeinek fantasztikus megkomponáltságát, a részletek kidolgozottságát, a jól eltalált anyag-szerűség esztétikai hatását, Chagall és Gross Arnold képi-grafikai világának bizarr találkozását. A kötetet böngészve ráérünk odafigyelni a jelmezek jellemteremtő, többnyire karikaturisztikus hatására, a dekorativitás eszközeinek a jó ízlés határai közé zárt tobzódására. „Csak" a mozgás hiányzik ebből a maradandóvá tett vizuális élményből: az előadás hőseinek és tárgyi világának pontosan koreografált nyüzsgése. Mert Sagert díszlete kötetben „csak" látványosan szép, a színházban viszont sokat-mondó, kitűnően szolgálja az előadást, a darabot. Lothar Lang utószava utal rá, hogy a tervező valóban *munkatársa* volt Bessonnak, végig részt vett a darab próbáin, s ennek köszönhető, hogy a tervezés során nem a szépre, hanem a megfelelőre, a darab optimalitását szolgáló, gondolatgazdag megoldásra törekedett. Sagertnél a formai trükkök, ötletek szinte kivétel nélkül tartalmi funkciót töltenek be. A színpadi városkép irreális aránya például a nézők és a szereplők tudatát kell hogy befolyásolja: ilyen törpe házak között okkal-joggal érzi magát óriásnak a városka minden lakója. A Sárkány-figura méretekben és dekorativitásban egyaránt eltúlzott ábrázolása, környezetének túlzsúfolt, kihívó barokk pompája viszont a pöffeszkedés szatírájaként jelenik meg. A városlakók elegáns, sötét tónusú ruhái a hivatal világát idézik, a biedermeier jelmezek egy letűnt polgári világ külsőségeit; Elsa ruhájának fehérsége viszont egy tisztább jövendőbe világít ... Csupa mesebeli, stilizált öltözékű figura. Az ő körükben, környezetükben még kirívóbb az egyetlen, tudatos stílustörés: Lancelot modern, leginkább az egykori cowboy-filmek hőseinek öltözékét idéző megjelenése. Talán mondanunk sem kell, hogy ez a külsőség is állásfoglalás: érzékelteti hogy a szabadító Lancelot lovag az egyetlen kívülálló, az egyetlen ember, aki nem tartozik bele a Sárkány világába. Eberhard Esche (Lancelot) a maga realistább játékstílusával ugyanezt a koncepciót juttatja érvényre. A színpadon mozgó bábok között *ő* az egyetlen hús-vér ember. Nagy kár, hogy az új Elsa - Cox Habbema - nem igazi partnere. Se nem naiva, se nem mesehős: az előbbinek nem elég bájos, az utóbbinak viszont túlságosan földönjáró. És ami legalább olyan nagy baj, a szerephez képest kissé humortalan teremtés. Ez azért is meglepett, mert rajta kívül minden szereplő változatlanul a helyén volt. Nemcsak a darab szatirikus mondanivalóját sűrítve kifejező polgármester-kettős (az apát Horst Drinda, a fiút Dieter Mann játszotta - mesterien), de még a megszemélyesített Kandúr és a Sárkánycsatáról tudósító Hírnök is. A néma szereplők színpadi jelenléte is olyan feszültséget, részvételt, humort sugárzott, mintha a premier feszültségében várnák a színészek a cselekmény kimenetelét.

Mindez nyilvánvalóan részben színészi fegyelem és felelősség kérdése. De nyilvánvaló az is; hogy ami romlatlan és ronthatatlan az egy évtizedes előadásban, annak a forrása az eredeti Besson-vízióban keresendő. Hiszen ez határozta meg, ez ihlette a ritkán látott, bravúros szín-padképet, a szemet gyönyörködtető és az agyat is foglalkoztató látványt, és ennek köszönhető, hogy az előadás maximálisan kiaknázta Svarc mesejátékának aktuális gondolati tartalmát. A darabban rejlő eszmei aktualitás, két évtizeddel a személyi kultusz leleplezés után annyira kézenfekvő, hogy Besson, ha nem is tekintett cl a darabnak ettől a máig érvényes, lényeges üzenetétől, de nem is elégedett meg vele. Szatírájának nyilaival ma már nemcsak a Sárkányt

döfi le, de jónéhányszor eltalálja a város szervilis, megalkuvó, pálfordulásra mindig kész polgárait is. A mesejáték tükré-ben a magunk morális dilemmája is jelen van. Ezernyi játékötlet szolgálja a mesejáték társadalomkritikájának realista és szatirikus elemeit.

A leggazdagabb ötletcsokor a Sárkány és Lancelot párbaját, és a közvélemény ezzel kapcsolatos tájékoztatását kíséri. A hadijelentések jellegzetes, szellemesen gúnyolt stílusánál is eredetibbnek érzem például a kormozott üveggel titkon bámészkodó polgárok színpadi gesztusait. Leplezett kíváncsiságuk, törpe bátorságuk pillanatképbe sűrített szatíraként jelenik meg a színpadon. Nem hiszem, hogy igazuk van azoknak, akik látványos színházi múzeumnak tekintik a harminc éves *Sárkány* tíz esztendős előadását. Színház ez ma is, a javából.

*

Olyannyira, hogy még utánozzák is.

Ámbár, vigyázni kell az efajta ítélettel, mert semmilyen ténybeli, filológiai bizonyítékom nincs arra, hogy Gozzi *Szép zöld madárkája* nem került volna (vagy nem így került volna) a Volksbühne színpadára, ha a színház intendánsa nem maga tapasztalja ki a mesejátékok aktualitását, hallatlan népszerűségét. Egyébként is, a Volksbühne előadásnak van egy, a Sárkánynál is közvetlenebb előzménye, példája is: a XVIII. századi olasz szerző évekkel ezelőtt bemutatott *Szarvas-királya* még ma is műsoron van.

Goldoni arisztokrata ellenlábasának tündérjátékait a commedia dell'arte hagyományának ébrentartása megóvta a feledéstől. Am *a Szép zöld madárka* mostanáig nemigen csábította a rendezőket. Ezt őszintén szólva nem nagyon csodálom: a mese, az irodalmi anyag eléggé vérszegény, és még a mű humora sem nevezhető sodróerejűnek. De mintha a közönség más véleményen lenne: a darab telt házzal, váratlan-szokatlan sikerrel megy .. . Ez az oka annak, hogy a Berliner Zeitung cikkíróját a darabnál is, az előadásnál is jobban izgatja ennek a ki nem számítható sikernek a titka. „Végre egy darab, amelynek morálja nem izgató, nem állít külö-

Horst Zagert színpadképe A sárkány Besson rendezte előadásához (Deutsches Theater, Berlin)

nösebb követelményeket a néző elé .. . Mert a játék szellemes, szórakoztató, szemnek-fülnek egyaránt eleget nyújt a sikerhez . . . És végül: a valóságot valóságfelettibe transzponálva, mozgósítja a nézők fantáziáját . . ." körülbelül így boncolgatja a cikkíró a siker anatómiáját. Míg a Frankfurter Rundschau kritikusa szerint a Volksbühne bemutatója - népszínház, a legvidámabb, de ugyanakkor a legartisztikusabb felfogásban .. .

Kétségtelen, hogy a primitív cselekményeknél nem sokkal izgalmasabb filozófia -- amely az önszeretet és emberszeretet viszonyát, megfelelő arányát taglalja - csak a szöveg aktuális *bon* mot-ival, kultúrpolitikai célzásaival együtt hat. (Soha ennyi közbenevetést, kirobbanó tapsot nem hallottam német színházban, mint itt!) De azért az előadás sikere nyilván-valóan felülmúlja a darabét. És ez első-sorban a mesében kínálkozó csodaelemek bravúrosan megvalósított teatralizálásának köszönhető. A rendezők kiváló karmesterként dirigálják a bonyolult színházi apparátust. (Számunkra szokatlan talán a többesszám, de a berlini színpadokon nem annyira ritka. Ezúttal Helmut Strassburger, a kiváló színész, a Budapesten is bemutatott *Macskajáték* Csermlényije, a *Tóték* rendezője, és Ernstgeorg Hering együtt komponálták az előadást.) Nekem, aki nem láttam a *Szarvaskirályt,* Gozzinak ez a műve színpadi megvalósításában a *,Sárkány* és az *Ahogy tetszik* hatását sejteti.

A színpad nyitott félkörét ezúttal egy téglafal hatású ív keretezi, amely az *Ahogy tetszik* díszletéhez hasonlóan a darab cselekménye és a nézők képzelete szerint „tördelhető". Néha ablakot, aj-tót, lépcsőt kínál, de még a várkastély erkélye is ebből alakul ki szemünk láttára. Körülötte kétoldalt fekete, rongyos viaszosvászonba burkolt klasszikus portált látunk. A leplüket vesztett szobrok és elhanyagolt oszlopok az elszegényedett birodalmak rendetlenségét, és a hanyatlás szegénységét idézik. Ez a színpadi világ túlságosan kopott ahhoz, hogy meseországba röpítsen.

És valóban, a történetben a hagyományos meseelemek lineárisan szerkesztett sora a commedia dell'arte világával kereszteződik. A megtalált és szegény sorban felnevelt királyi ikrek regénye Shakespeare-től Molière-ig mindenhol fellelhető, a kérdés csak az, hogy milyen gondolattal tudja szabványsorsukat felfűteni az író. Gozzi megtalált gyermekei „filozófusok", s ez elég ok arra, hogy sorsukat kaján nevetéssel kövesse a közönség. Különösen azért, mert a mesejáték átdolgozott szövege bőven ad lehetőséget a gúnyolódásra és az elmélkedésre. Ki-ki kedvére eltöprenghet azon, mi a szerepe az emberi életben az önszeretetnek, s hogyan viszonyulnak a világi élet örömei - a filozófiához. De azért a nézőtéri mulatság legfőbb forrása mégsem a szöveg, hanem inkább a nyílt színen végbemenő csodák látványos sorozata. Olyat, hogy egy kőszobor megszólal, Don Juan óta sokat láttunk. De hogy egy koldusszegény, toprongyos ikerpár tagjai a szemünk láttára, az át-öltözéshez szükséges idő töredéke alatt, egy intésre változzanak bíborba-bársonyba öltöztetett udvaroncokká - az mégis lenyűgöző. Am Strassburgerék még ennél nagyobb szabású trükkökkel is elkápráztatnak bennünket, amikor a villogó, vörös szemű elvarázsolt madár ugyancsak nyílt színen ölt -- pillanatok alatt -- emberalakot. Csak azért, mert a szerelem és a színház törvénye így parancsolja. A közönség többször is nyíltszíni tapssal hálálja meg az effajta rendezői ujjgyakorlatokat. Csak nagyon kevesen érzik azt a veszélyt, amelyre a Theater der Zeit kritikusa utal, hogy tudniillik az apparátus, amely a maga mechanizmusával determinálja az előadást, bizonyos esetekben háttérbe szorítja a színészt, a színészi játékot. Én ezt a veszélyt annál reálisabbnak érzem, mert feltűnt, hogy kiemelkedő színészi alakítás egy sincs az előadásban. Legfeljebb talán Angelica Domröse szellemesen fegyelmezett szoborjátéka és Willfried Ortmann Brighella poéta jelmezében felénk árasztott humora érdemel említést. A játékstílus egyébként - a mesevilág hangulatához képest - számomra túlságosan harsány. A hebegés, böfögés, dadogás kiapadhatatlannak vélt humorforrásai szinte szünet nélkül buzognak, és már-már el-árasztják a színpadot.

Tévedések elkerülése végett, nem a realista játékot hiányolom, hiszen ebben a színpadi világban a valósághű magatartás, mozgás, valószínűleg hatástalan lenne. Inkább a stilizálás következetességét, az ötletek összehangolását. Hiszen az előadásból az is kiderül, hogy a rendezők valóságos ötletmilliomosok. Nemcsak a mesejáték átköltésére, aktualizálására, megjelenítésére, de még az ötletes tapsrend megkomponálására is marad fantáziájuk. Ennek köszönhető, hogy a mese elvarázsolt, maszkos szereplői a reflektorfényben visszaváltoznak jelmezes színészekké. Híven a Volksbühne színpadáról egy nappal korábban hallott s másnap újra hirdetett igazsághoz, amely szerint - Shakespeare-rel szólva - „színház az egész világ" .. .

*

Ebben a Színházban - az embereken kívül - az isteneknek is szerepet osztanak. Méghozzá olyan szerepet, amely alkalmas az istenek emberségének és az emberek isteni tulajdonságainak megmérésére. Ahol a házastársi hűség megszegése isteni parancsra történik, és a hűtlenség a szerelemhez, sőt a szeretett férfi igazi énjéhez való hűség legszebb, isteni bizonyítéka.

Természetesen az Amphitryonról *van* szó, Peter Hacks feldolgozásában.

A Deutsches Theater kamaraszínházában harmadik éve mérkőzik a valódi és az ál-Amphitryon Alkmene kegyeiért. A darab, ha úgy tetszik, frivol, szabados komédia - mát csak azért is kasszasiker. A közönség női felének, elfojtott vágyainak, ritkán bevallott érzelmi igényeinek felmagasztalása, képzelt (vagy valódi) lázadásának igazolása. Ugyanakkor az előadásban meglehetősen nagy hangsúlyt kap - Amphitryon személyének és magatartásának kritikáján keresztül - a társadalom és a közszellem bírálata is. Akár az elbürokratizálódott, lélektelen modort, akár az isteni vetélytárs előtt meghódoló szervilizmust állítja Hacks pellengérre, mindig vannak elegen a nézőtéren, akik ismerős arcot láthatnak a színpadi tükörben. De még Amphitryon védekezése is - könyörtelen társadalombírálat. Hiszen nem könnyű valódi embernek maradni : „Ha harcossá tesz háború, / urrá hatalom, kufárrá piac. / Ez a világ már csak olyan világ, hogy
Isten legyen, aki ember maradhat." (Tandori Dezső fordítása)

Friedo Solter könnyű kézzel, sok ötlettel teremtette meg a hacksi gondola-tok játékterét. Az üres, világos színpadon stilizált kompozíció jelzi csak a történet „földi" színhelyét. Amphitryon háza inkább emlékeztet egy vászondrapériás kabinra, mint egy görög hadvezér lakóházára. De vajon ki látott már oszlopos kabint, és hogy kerül a fémkapu egy panelpalotára? A hősök bizarr otthonának a tetején nyíló tarka dekoráció: viruló papírmasé bokréta az ötletek kalapján. És mivel semmi sem valóságos, tehát minden lebeg, mozog, kavarog.

A díszletek, a kellékek is. Egy leeresztett fekete függöny ránk parancsolja az éjszakát, és a sötét tüllfátyol láthatatlanná teszi azt, aki az orrunk előtt van. Az előadásnak főként az első felében áradnak az ötletek, a közönség szemmel láthatóan élvezi a játékot. Később mintha a rendező is, a színészei is kifáradtak volna, a kompromisszumos happy end felé vezető úton már csak Eberhard Esche (Amphitryon) bírja az iramot.

Esche, akinek hős Lancelotja *a Sárkány* egyik élménye, Amphitryon karakterszerepében jóval többrétű lehetőséget kap : hős, harcos, rettenthetetlen lovag, és ugyanakkor, esetlen-esendő, faragatlan figura, bumfordi mackó, aki ösztöneiben féltékeny, ám elhallgattatja őket, ha érdekei ezt parancsolják. A szenvedélyt könnyebb eljátszani, de Esche az ürességet is eljátssza; tekintete oly módon fejezi ki a kifejezéstelenséget, hogy a néző szívből megérti feleségét, Alkmenét. Mivel a maszk helyenként korlátozza az arcjáték lehetőségeit, Esche a testével, de még az izmaival is beszél. Görög hősét a kortárs kispolgár vonásai táplálják, és ez a nyilvánvaló analógia, még az ál-Amphitryont és a külső meg-jelenésében hozzá hasonló - ám színészi játékában sokkalta halványabb - istent is kompromitálja. Remekül érzékelteti Esche a felszarvazott férj átalakulását: amikor gyanútlanul hazatér, még nagy hangú és elkényeztetett, ám ahogy belső biztonsága megrendül, elvörösödik, és szangvinikus alkata már-már hisztériássá torzul. Ekkor már nem az atléta termetű hőst látjuk benne, hanem a tehetetlen, nagydarab férfit, aki annyira megszokta az uralkodást, hogy hatalma megrendültével nyomban kiszolgáltatottá válik.

Az Amphitryonnak papírforma szerint a filozófus Sosias a főszereplője. Az az előadás, amelyet a Kammerspielében láttam, Eberhard Esche jutalomjátéka.

Apák és fiúk

A német színház nagy örege, Wolfgang Heinz, néhány évvel ezelőtt *A bölcs Nathan* szerepében járt Magyarországon a Deutsches Theaterrel. Ma már, hetvenen túl, megvált az intendánsi széktől, nagyritkán játszik, de rendezőként továbbra is aktív részvevője Berlin színházi életének. Ezúttal - először - a szakmai tőzsdén nem túlságosan jól jegyzett Gorkij Színházban vállalt vendégrendezést. Legkedvesebb írójának, Gorkijnak ritkán játszott *Az utolsók* című drámáját komponálta színpadra.

A hazai - pécsi - előadást nem láttam, halvány olvasmányemlékeim és a színházról hallottak alapján korrekt klasszikust vártam. Afféle hézagpótló színházi kötelező olvasmányt, amely megismerteti a berlini közönséggel azt az 1907-es Gorkij-drámát, amelynek (mostanáig így tartották) Max Reinhardt színházában volt az ősbemutatója. (Csak a legújabb színháztörténeti kutatások derítettek rá fényt, hogy az orosz cenzúra által visszautasított darab 1908-ban Taskentben és Vlagyivosztokban, 19o9-ben Prágában már színre került.)

Az utolsók főpróbája - mert azon vehettem részt - megrendítő meglepetést okozott. Wolfgang Heinz ugyanis egy izzóan aktuális mai drámát állított színpadra, a nemzedékek felelősségének izgalmas ütközetét. A történet a felbomló család anatómiáját tárja a közönség elé: hogyan züllik és robban szét a gazdag bátyján élősködő kisvárosi rendőrbiztos népes családja, hogyan veszítik el gyermekei még maradék önbecsülésüket is, hogyan süllyednek mind mélyebbre az érdekharc, a korrupció, a társadalmilag szentesített prostitúció szövevényébe. Gorkij műve Heinz értelmezésében a felelősség drámájává válik: arra keres választ, hogy vajon mennyiben felelősek az apák fiaik bűneiért, hogyan hat a hazugság mérge másodíziglen. A cselekmény gyújtópontjában az a pisztolylövés áll, amelyet a város leggyűlöltebb emberé-re, Kolomizev rendőrbiztosra adtak le, és a sértett, törpe zsarnok bosszúja: az a felelőtlenül hangoztatott hamis vád, amely kis híján a perbefogott Szokolov fiú életébe kerül. A vádlott ellen az egyetlen bizonyíték az, hogy a közvélemény és saját vallomása szerint is - forradalmár. Forradalmár, mint minden tisztességes ember ebben a tisztességtelen világban. Ez a történelmi epizód, amely a színpadon csak másodlagosan, elbeszélésben jelenik meg, hatásában kísérteties.

Talán senki sem hitte volna a bemutató idején, hogy két évtizeddel a dráma megírása után az egyéni terror és annak következménye még mindig aktuális téma marad. Az alaptalanul megvádolt fiú anyjának a hatalmon levő áldozattal való találkozása a dráma egyik nagyjelenete. (Szokolova szerepét a megjelenésében és stílusában Sulyok Máriára emlékeztető színésznő, Gisela Rimpler igazi méltósággal, önfegyelemmel, hallatlan feszültséget teremtve játssza.) Kétségtelen, hogy Gorkijnak ez a drámája szerkezetében lazább, epikusabb, kevésbé koncentrált a többinél. Wolfgang Heinz azonban azért nagy rendező, mert erényt kovácsol a darab fogyatékosságából. Drámai jelenetsort komponál, amelyben egymás után robbannak a bűnök, a hazugságok. Pontos, világos drámaértelmezése első-sorban a Gorkijnál mindig fókuszban álló emberi viszonylatokra koncentrál. A huszonhét éve együtt, egymás mellett élő házastársak idegenségére, az anya és középső lánya hazugságokkal mérgezett összetartozására, az apa és a férjezett lány lappangó szexualitással árnyalt egyetértésére. A szereplők minden mozdulata, gesztusa a család többi tagjaihoz való viszonyukról árulkodik: kihűlt szeretet, leplezett gyűlölet és konvenciókkal takart, végtelen közöny árad felénk a színpadról. Az anya pontosan tudja, amit Ljuba lánya nyíltan a szemébe vág, hogy okosabban tette volna, ha nem a rendőrbiztoshoz, hanem annak beteg fivéréhez - a lány természetes apjához - köti az életét. Vera, a család legfiatalabb lánya még egyszer, utoljára megpróbál becsületes lenni, de amikor környezete aljasságába ütközik, egyetlen hisztériás kitörés után kész a hasonulásra.

Heinz rendezői munkamódszeréről tudjuk, hogy igen nagy fontosságot tulajdonít a próbákat megelőző felkészülésnek, a szövegelemzés munkájának. Nemcsak szerepenként, de mondatonként, szinte szavanként elemzi a drámát, és a maga intellektuális tevékenységének egy későbbi fázisában bevonja az elemzésbe a színház rendezői kollektíváját, a darabban szereplő színészeket is. „A színész legelső kötelessége a gondolkodás" - vallja. S a gondolkodó színésztől elvár-ja, hogy minden gesztusát és hangsúlyát a figura jellemből és az adott, alaposan átvilágított színpadi helyzetből vezesse le. A szereplőkkel szemben támasztott magas eszmei követelményeknek Heinz minden előadásában megvan az eredménye. Ezúttal a Gorkij Színház társulata nőtt a várakozás, s azt mondják, hogy a szokott átlagszínvonal fölé. Az elragadtatott berlini kritika is elsősorban az értelmezés tisztaságát és az ezt tükröző alakítások töretlenül logikus felépítését, pszichológiai gazdagságát és társadalmi konkrétságát dicséri. Kolomizev rendőrbiztos abszolút főszerepét Albert Hetterle játssza, aki alkatában a mi Kállai Ferencünkre emlékeztet. Gazdag eszköztárral rendelkező, nagy színész, de furcsa módon, talán ő az, akinek elsősorban nem szenvedélyes kitöréseit, ha-

nem fojtott gesztusait, döbbenten üres pillanatait őrzi meg az emlékezet. Felsorolhatnék szinte minden szereplőt, de nem teszem, hiszen az előadás rangját ezúttal nem annyira az egyéni, mint a kollektív teljesítmény, az együttes élményszerű játéka adja meg.

Katja Paryla Ljubovja is precízen illeszkedik bele a színpadi organizmus működésébe, róla mégis, úgy érzem, külön kell szólni. Szerepe szerint ez a családon belül is kitaszított, púpos, húszéves lány a megőrzött emberséget, tisztaságot képviseli. O ébreszti rá anyját vétkére, ő harcol a jogtalanul vádolt forradalmár diákért, ő próbálja megtartani húgát a tisztesség útján, ő nyújt segítőkezet a nagybetegnek, akiről csak a cselekmény sodrában tudja meg, hogy vérszerinti apja. Katja Paryla ezt a pozitív erőt úgy képviseli a színpadon, hogy nem sugárzik, hanem éget: megjelenése, minden szava, még jósága is vádol. Ljuba boldogtalansága környezete számára szinte megszégyenítő. Mintha néma szemrehányás fűtené. Mert nem titok, hogy a lány jószándékú élete csupa kudarc, magánya elháríthatatlan végzet. Testi fogyatékossága, amely nem is a természet kegyetlenségének, hanem a részeg Kolomizev egy véletlenül vagy talán tudatosan elkövetett végzetes tettének következménye, éppen attól fosztotta meg Ljubát, amire született: az asszonyi gyöngédség adakozó örömétől. Ennek a veszteségnek a szüntelen tudata teszi a derék, tiszta teremtést szándéka ellenére rideggé, természetellenesen keménnyé. Ezért hiányzik Katja Paryla kedves szavából a megértés, segítő mozdulatából a gyengédség, még akkor is, amikor húgával szól vagy Jakovot segíti a betegágyára. Ez a Ljubáról alkotott bonyolult jellemrajz olyan színészi remeklés, amilyennel nagy művészek is csak kiváló együttesek részeként, tagjaként ajándékozzák meg a közönséget.

Fedoszja dajkát, ezt a félig süket, értetlen, de mégis minden lényegeset felfogó házi bútordarabot Lotte Loebinger játszotta. A kiváló jellemszínésznő, aki valaha Piscator színházában tanulta a mesterséget, baloldali agitációs csoportokban az aktív politizálást, hetvenedik születésnapját és ötven esztendős színészi jubileumát ünnepelte a premieren. Jutalomjátéknak általában parádésabb szerepeket szoktak osztani. De Lotte Loebinger a maga kisebb szerepét is azzá tette, és az ünnepelt ajándékát már a főpróbán is viharos tapssal köszönte meg a közönség.

Gorkij drámája az apák felelősségére figyelmeztet. Ulrich Plenzdorfé - hatvanöt esztendővel később -- két másik nemzedék perében idézi meg a nézőt tanúnak, s megint csak azt kérdi: vajon felelős-e a gyermeke nevelését elmulasztó atya, a fia nevelésével példát mutatni kívánó anya, felelős-e a művezető, a tanár, a szerető és a jóbarát az ifjú Edgar Wibeau tragikus haláláért *Az* IV. *újabb szenvedései,* műfaját tekintve leginkább társadalmi önvizsgálatnak nevezhető.

Mire ez a beszámoló napvilágot lát, már túl vagyunk a Plenzdorf-darab pesti színházi bemutatóján. Az 1972-es bemutatót követő viták hullámverése már sokkal korábban elért hozzánk. Ezért sem kívánom feleleveníteni. A viták margójára csak annyit, hogy Edgar Wibeau tragédiája az NDK és NSZK színpadjait is bejárta, Berlinben a Kammerspiele előadásával a Volksbühne harmadik emeleti stúdiószínpadán megtartott bemutató polemizál, a dráma filmváltozata a megvalósulás küszöbén van, és nekem - három évvel a premier után! - csak a legharcosabb és legdiplomatikusabb manőverek révén sikerült egy Einlasskartét szereznem. (Amikor minden jegy elkelt, a berlini pénztárak még néhány nézőtéri belépőt tartogatnak, amelynek birtokában egy-egy szerencsés hazárdőr a legutolsó pillanatban elfoglalhatja egy ott-hon maradt jegytulajdonos helyét.)

Plenzdorf darabja ma már nem szorul sem a Neues Deutschland, sem az előkelő kritikusgárda - Robert Weimann, Ernst Schumacher vagy Stephan Hermlin -- védelmére; a kritika is, a közvélemény is elfogadta a darabot és az elő-adást. Bár a Nők Világkongresszusának házigazdái közt most is akadt, aki rosszallotta, miért éppen erre az ifjúságra rossz fényt vető darabra voltam kíváncsi. És olyan is, aki megismételte a sajtóban is felbukkant, diplomatikusabb vádat, hogy tudniillik Plenzdorf valójában nem W. hanem a maga nemzedékének kérdéseire keres választ, és a harminc-negyven éves generáció kielégületlenségét fogalmazza meg ifjú hősének sorsában.

De vajon kettőjük között húzódik-e a sokat vitatott nemzedéki ellentét? Vajon valóban egy világ választaná el az írót hősétől? És nemzedéki ellentétről szól-e a dráma egyáltalán ? Vagy a skatulyákat nehezen tűrő, az élet értelmét ma-kacsul kereső fiatalember és a kompromisszumokból etikát kovácsoló környezet konfliktusáról ? Az előadás semmi kétséget nem hagy arra vonatkozóan, hogy az utóbbi a fontosabb. És ez adja a darab különleges társadalmi töltetét, aktualitását.

Senki nem hiszi, hogy *Az ifjú* W. *újabb szenvedései* remekmű. Most már, hogy nem a darab, illetve az előadás létéről, szándékáról, létjogosultságáról és társadalmi hasznosságáról folyik a vita, nem hallgatható el, hogy Plenzdorf eredetileg filmforgatókönyvnek szánt darabja erényeivel és hibáival együtt tipikus Zeitstück. Szerkezetében széteső, jó né*hány* részletében felületes, melodramatikus. Sokszor nem is a jelenetek érzelmi tartalmával, hanem inkább azok megoldásával van a baj. Hiszen a hős kielégíthetetlen szeretetvágya, apakeresése - lélektani realitás. Csak a fiúnak az ifjú lánnyal hentergő atyánál tett álruhás látogatása tűnik hihetetlennek és naivnak. A sorozatban jelentkező -- pontosabban: felidézett - konfliktusok mintha egy, a kamaszok nevelésével foglalkozó tankönyv negatív példatárából származnának. (Megkésett felvilágosítás, összetört ambíciók, öncélú követelmények stb.) És mégis, a problémafelvetés hitelessége és a főhős remekbe faragott vonzó jelleme megteszik a magukét.

Edgar ugyanis a világot kihívó tüskés modorával, bizalmatlanságával, durvasággal leplezett félszegségével együtt - ellenállhatatlan. Alakítója - Dieter Mann - legalább kétszer annyi idős, mint a hős, akit játszik. De lényének kisfiús bája, groteszk humora, fékezhetetlenül temperamentumos mozgása, egyszerűen nemlétezővé teszik ezt a problémát.

A rendezőt, Horst Schönemannt a kortársi drámák „specialistájaként" tartják számon Berlinben. Húsz év alatt huszonkét mai német drámát állított színpadra. Erénye, hogy minden rendezésénél a mű dramaturgiájából, világából alakítja ki az előadás sajátos stílusát. Ezúttal megkülönböztetett dramaturgiai szerepet szánt a zenének, a hős cselekedeteit kísérő-kifejező dobszólóknak, a lelkiállapotát érzékeltető, felfokozott ritmusnak, de azért a kulcsot a műhöz annak filmi fogantatásában találta meg. Mintha egy forgatókönyv utasítását valósítaná meg a színpadi expozíció: a két vetítővászonra méretezett parte-cédula. És a későbbiekben is, a vasrudakról leeresztett, letekeredő, háttérként szereplő vásznak hasonló asszociációkat ébresztenek. Filmszerű a képekre tagolt szerkezet, de még Edgar búvóhelyé-

nek közeli és távoli - plan-hatású - beállítása is. Schönemann egyébként kifogyhatatlan a vizuális játékötletekben. Az egyik legszellemesebb a darabot át-szövő irodalmi múltban gyökeredzik, és azt jeleníti meg, hogyan készít Edgar árnyképet a vászon mögött levő szerelméről. Egy másik ötlet viszont annál „korszerűbb": Edgar és választottja fürdés előtt álsztriptizt rendeznek a szín-padon, amelynek során egyetlen ruha-darabjuktól sem válnak meg, ám a vetkőzés erotikus-esztétikus hatása és a testek találkozását érzékeltető lírája eb-ben az ironikus fénytörésben is megmarad. Nem tudom, hogy a társadalmi prüdéria vagy a rendezői lelemény sugallta ezt a megoldást. De valójában mindegy. Mindenképpen jellemző a megoldás, már csak azért is, mert Schönemann máskor is bátran épít hőse (és a néző) fantáziájára. Az apa otthonában megcsodált - sehol sem látható - képeket is Edgarral együtt érzékeljük az üres színpadi vásznon.

A művész morálja

Párizsban érdekesség volt, Bukarestben szenzáció Diderot *Rameau unokaöccse* című, önmagával folytatott párbeszédének előadása. Csak hírét hallottam David Esrig tükrökkel és tükrök között komponált zseniális előadásának, és némi kételkedéssel fogadtam a Volksbühne Csillag-foyer-jében rendezett éjszakai kávéházi-előadások hírét. Hiszen a Bulandra Színházban éppen az lehetett a nagy, hogy kiemelte Diderot hőseit a Régence kávéházból, hogy színházzá transzponálta a vitát. Vajon mennyi létjogosultsága lehet a vállalkozás fordítottjának: kávé-házi asztalok mellé ültetni, előbb kiszolgálni a nézőket, azután elvárni tőlük, hogy borukat felhajtva maximális koncentrációval kövessék a hősök meglehetősen elvont magatartásvitáját.

A Volksbühne dramaturgi kollektívája újra bebizonyította, hogy a szín-házban minden út járható, a legmeredekebb is, csak kitartás és tehetség kell hozzá. A közreműködők ezúttal a teatralitás legszolídabb eszközeit alkalmazták csak. A Café Régence hangulatát idéző Csillag-foyer-ban a produkció kezdetéig színészek szolgálnak fel, halk zene szól. Az asztaloknál a vendégek tétován találgatják a különleges tartóba készített, barnára főtt ánizsos tojás szerepét, bizalmatlanul méregetik a szomszéd asztalnál itallapot tanulmányozó nézőtársakat, és valósággal megkönnyebbülnek, amikor leoltják a villanyokat. Hiszen még senki sem sejti, hogy maga a dráma, a leleplező párbeszéd is világosban zajlik majd. A sötétség csak arra kell, hogy a táblán felmutatott és a vita egyes szakaszainak mottójaként szolgáló paradoxonokra könnyebb legyen koncentrálni.

Ami ezután következik: dramaturgiai és színházi bravúr. Dramaturgiai, ahogy az elvont tételek és ellentételek, az élet valóságos törvényeit idézve megelevenednek, s az elbeszélt sztorikban párharccá vagy játékká oldódnak. És színészi is - mert Helmut Strassburgernek, ennek a majd falstaffi alkatú, középkorú férfinak egyszerre sikerül taszítani és vonzani bennünket. Vallomása, amely a kudarcok évadán kiszakad belőle, félelmetesen őszinte. Először úgy tűnik, mint-ha csak pletykálna önmagáról, azután egyre mélyebben néz a nemlétező tükör-be, arca felpuffad és megkeseredik, redői árokká mélyülnek, és vonásait egybemossa a verejték. Mint aki valóban retteg saját legbenső énjétől. Azután hirtelen megrázza magát, újra elrendezi vonásait, és már úgy érezzük, hogy akkor a legőszintébb, amikor cinizmusának pajzsát maga elé tartva a szerepjátszás diadalát hirdeti. Amikor élvetegen kihúzza

A Rameau unokaöccse a Volksbühne Csillag-foyer-jában

magát, elhisszük, hogy egész életét az élvezetek kultuszának rendeli alá, és azt is, hogy az élet élvezetét ilyen el-szántan hirdetni már egyfajta morális aszkézist követel. Hiszen Rameau unoka-öccse, ez a maga tehetségtöredékének valóra váltására is képtelen, minden ízében eredeti féltehetség, a maga illetlen amoralitásában következetes, sőt szinte etikus lény. Rameau unokaöccsének sok-rétű jelleme csupa villódzó ellentmondás, de Strassburger az élő embert mintázza meg, akiről még írója is azt állítja, hogy „semmi sem hasonlít kevésbé őhozzá, mint ennen személye". Az unokaöccs éppen egymással feleselő erényei és vétkei folytán válik alkalmassá a nyílt színen folyó etikai vitára. Mert az egész Régence kávéházban nincs senki, aki pontosabban tudná, kíméletlenebbül sorolná e parazita figura vétkeit, hibáit, mint ő maga. És ez a bölcs belátás, részegen is józan önismeret talán a legritkább erények közül való. Igaz, viselt dolgairól szólván többnyire nevetést ébreszt, és pontosan tudja, hogy kortársai is kinevetik. Lelke hátsó rekeszeiben azonban sértetlenül megmarad az a környezetének megvetéséből táplálkozó fölény, amellyel végül is nekünk szegezi, hogy „Nevetségesnek akartok, hát *azzá* tettem magam".

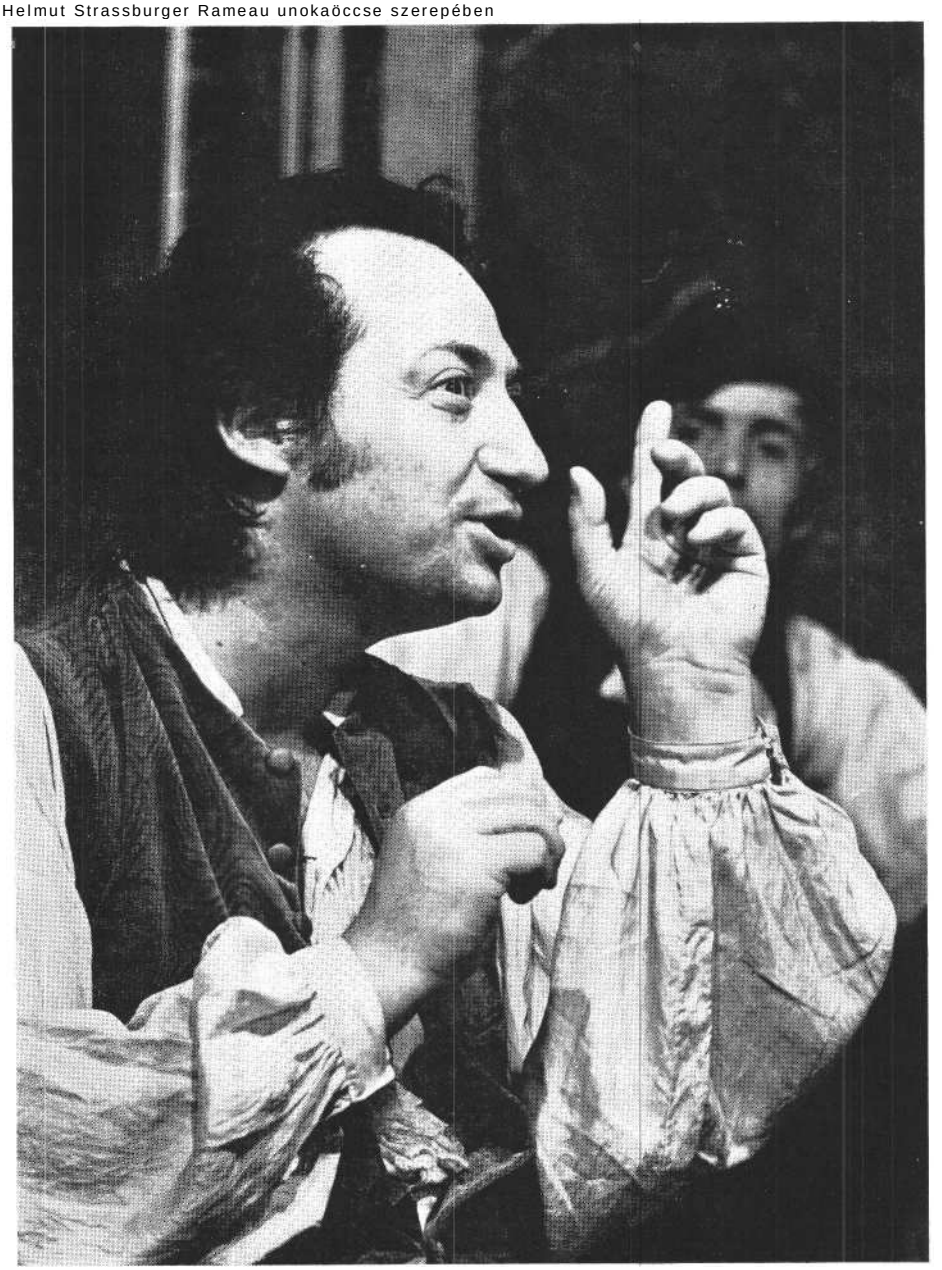
Minden kézikönyv felhívja rá a figyelmet, hogy Diderot hősének önleleplező vallomása - a legélesebb, szatirikus társadalombírálat. Az előadásban felvillantott gondolatok, telibe találó célzások azonban, meglepetésemre, a vártnál visszhangtalanabbul hullottak vissza a színpadra. Házigazdáink szerint ezúttal a szokottnál rezerváltabb volt a közönség. Teljes mértékben csak akkor oldódott fel a nézőtér, amikor a szereplők már nemcsak szavakkal, érvekkel vívták a maguk erkölcsi-szellemi párbaját, ha-nem a legkülönbözőbb eszközökkel. Ha nekem valaki azt mondja, hogy a vita intervallumaiban Béranger-dalok kerülnek előadásra, hogy az elvont párbeszédes polémiát pantomim és bábjáték élénkíti - feltétlenül stílustörést sejtek. De a Diderot-művet színpadra állító kollektíva - feltehetően a mű hatásának közönséglélektani esélyeit latolgatva - nem riadt vissza ettől a stílustöréstől, és éppen ezáltal teremtette meg a kávéházi produkció hiteles hangulatát. A Brecht és Weill songjaira emlékeztető Béranger-dalok, Wolfgang Pietzsch zenéjével, Hildegard Alex tolmácsolásában, nem szellemi áramszünetet jelentettek az előadásban, hanem a szatirikus társadalomkép, a forradalmi kritika más eszközökkel való kiegészítését. A néhány ruhadarab segítségével előadott bábjáték vagy a szövegbe épített pantomim hasonlóképpen. A vita és a játék közé egyébként sem lehet éles határvonalat húzni, hiszen Rameau unokaöccse az elbeszélés, érvelés során többször is eljátssza, megeleveníti a maga tapasztalatait - például a híres zongoraleckéket -, és vallomásából minduntalan teljes jelenetek kerekednek ki.

A Rameau unokaöccse is esztendők óta szerepel a Volksbühne műsorán, és nem is fog egyhamar kikerülni a repertoárból.

*

Miben különbözik Friedo Solter az idei ünnepi játékok alkalmával bemutatott *Torquato Tassója a* sokszor látott, olvasott klasszikustól? A Die Weltbühne kritikusa, Günter Cwojdrach szerint Soltert nem a feudális társadalomban megfogalmazódó ellentmondás, hanem az érzékeny, magányos művészlélek és környezetének szükségszerű konfliktusa foglalkoztatta. A témának ez a kitágítása tette lehetővé, hogy a rendező ne az igaz-

Helmut Strassburger Rameau unokaöccse szerepében



ságosztó naiv szerepében lépjen fel, hogy ne az ártatlan, tiszta költői lélek és a korlátolt, ostoba hatalom párbaját állítsa színpadra, hanem a goethei mű gazdagságát kiaknázva, a problémát a maga komplexitásában tárja fel. A Deutsches Theater Tassója nem zabolázhatatlanul hisztériás zseni, mint arról nem egy modern előadás leírásában olvastunk, de nem is példát mutató, részvétet ébresztő áldozat. Hanem olyan tehetség, akinek magánya részben az alkotó folyamat szükségszerű kifejezője, aki tudatosan keresi a tetszést, de ez a hiúság fűtötte vágya, igénye, soha nem kerekedhet a belső, teremtő művészi elhivatottság, a költői szabadsághoz való ragaszkodás fölé.

Sokat elárul az előadás vállalt koncepciójáról a színház röplapja, amely azt hangsúlyozza, hogy Tasso nem a hercegségben uralkodó viszonyok ellen lázad, mert túlságosan jól tudja, hogy csak ezek teszi lehetővé és biztosítják az ő alkotómunkáját, de több lehetőséget köve-tel a társadalmi életben való tevékeny és hatékony részvételre. Nem kétséges, hogy ez a kiemelt gondolat benne van a műben. Előtérbe állítását azonban, véleményem szerint, nem annyira Tasso jelleme, helyzete, mint a dráma aktuális-nak vélt irodalompolitikai vonatkozása, az előadás által közvetített irodalompolitikai üzenet indokolja.

A koncepciójában korszerű előadás stílusában is az. Solter maximálisan kerüli a romantikus pátoszt, a dialógusok, viták és kitörések visszafojtottsága a konfliktus drámai tartalmát erősíti. Ez a racionális játékfelfogás, ami Christian Grashof karcsú, vibráló idegzetű kamasz-Tassóját jellemzi, segít a nézőnek abban, hogy a történelmi és pszichológiai esetlegességektől elvonatkoztatva a probléma egyetemes, máig aktuális lényegére koncentráljon. Ugyanakkor, az ettől való eltérés - amire Tasso önuralmának elvesztésekor kerül sor - bennünket, nézőket is megzavar, kizökkent. Feltételezem, hogy a rendezőnek éppen ez volt a célja a jelenettel, azért szítja olyan végletesen magasra hőse szenvedélyét a felismerés órájában, amikor egyszercsak felborítja a szobájában levő asztalt, le-köpi a szobrot. A költő hisztériájának ez a megnyilvánulása azonban, úgy érzem, nemcsak a higgadtabb hatalom győzelmi esélyeit növeli (indokoltan), de túlságosan sötét árnyékot vet a költőre, miközben veszélyezteti az előadás egyéb-ként töretlen stílusegységét is.

A színpad az előadás kezdetén majdnem naturálisnak tűnt. A mellszobrokkal ékesített sétány, a bárányfelhős kék ég, a színpad fehér kerete és a lányok hófehér ruhája - mindez egy hagyományos, idilli világ kelléke. Csak később derül ki, hogy az idill rekvizitumai az erősei stilizált játéktér alkotóelemeiként jelentek meg a színpadon. Az elkövetkező jelenetekben a fehér vászonfalak egész rendszere kerül bevetésre, s az egymás mögött sorakozó hófehér kulisszák egy hatalmas fényképezőgép redőnyrend-szereként keretezik a képet. A kék ég ekkor már nem dekoráció, hanem a fel-villantott távlat. És amikor a vászon-falak esztétikus térrendszerében egyet-len fehér-arany szék jelenik meg díszlet-ként, nem tudok nem Schaár Erzsébet kompozícióira gondolni. S hol vagyunk már a látvány idilljétől a negyedik fel-vonásban, amikor a dráma forrpontján egyetlen intésre leomlanak a vásznak, meztelenül hagyva sötét tartóárbocaikat, s ezzel magát a most már kíméletlen nyerseséggel világító színpadi apparátust. Nem a földhözragadt, földi realitás, ha-nem a drámai gondolat szabja meg a díszletelemek és kellékek méretarányát is. Az első felvonás konvencionális mellszobraival később, Tasso szobájában, egy sokszorosra nagyított s ezáltal emberi arányaitól megfosztott kőszobor felesel. A költők emlékművével - a megköpdösödött, ledöntendő bálvány. Joggal emel-te ki az előadás erényei közül Rainer Kerndl a Neues Deutschlandban a gondolati tisztaság és a művészi szépség, az esztétikum egymásra ható, egymást feltételező és erősítő találkozását.

*

Tizenkét színházi este - kötetnyi újságcikk, kritika, archív anyag és interjú szakmai segítségének igénybevétele után is - kevés ahhoz, hogy a külföldi kritikus megrajzolja Berlin színházi tér-képét, és végül is érdembeli összegezés-re, az elemzésekre alapozott, differenciált értékelésre vállalkozzék. Még a vezető színházak profilját felvázolni sem könnyű, amikor a látott, gondosan szelektált előadások élménye áthúz minden prekoncepciót. És nemcsak azért, mert a véletlen úgy hozta, hogy a Berliner Ensemble-ban láttam a legrosszabb, legérzelmesebb előadást és a legerőteljesebb politikai színházat; a Deutsches Theaterben pedig a stilizáció szürrealista meseremekét - *és a* legkorszerűbben értelmezett, realista klasszikust. Hanem azért, mert a színházak eleven organizmusa évadról-évadra, előadásról-előadásra változik. Még a Volksbühne színházi szemlélete lenne a legkönnyebben körvonalazható, de erre sem vállalkozhat, aki nem ismeri munkájuk folyamatát, a színvonalemelkedést és színvonalingadozást, ami a produkciókat szükségszerűen és az egybehangzó vélemények szerint jellemzi; aki nem látta az elmúlt évad szenzációjának számító, sokat vitatott kortársi drámasorozatot, vagy a Nemzetek Színházának műsorán szereplő klasszikust, *A vadkacsát.*

Mert éppen ez a vendéget elkáprázta-tó, de a résztvevők és bírálók által is elismert *sokrétűség a* berlini színházi élet legjellemzőbb erénye. Ha létezik egyáltalán közös nevező, amely ezt a sokarcú színházat, az előadások széles skáláját egységbe fogja - az legfeljebb a brechti örökség meghatározó jelenléte, felhasználásának igénye lehet. Ez a mai színházi felfogás szerint értelmezett örökség már nem a Berliner Ensemble monopóliuma, nem szorítkozik sem a művekre, sem megmerevedett, mesterségesen konzervált, muzeális értékű előadásokra, vagy azok precíz másolatára, sem a teóriák alázatos és dogmatikus követésére. Inkább talán a színházi összművészet jelenléte, fontossága, a modern színház Gesammtkunst-jellege az, ami meghatározó. És ami a legfeltűnőbben a legemlékezetesebb előadások *látványában, a* színre hozott művek teatralitásában nyilatkozik meg. De ez a látványszínház, ahogy Berlinben értelmezik, nem ön-célú szépségre, harmóniára, hanem mindenkor a drámaelemzés *eszmei* konklúziójának *vizuális* megfogalmazására törek-szik. Ezt éreztem a díszlet és a jelmez megnövekedett fontossága mögött, a színek és formák tartalmi - tehát közlő és hangulatfestő - funkciójában, a koreográfia és a tömegmozgás hangsúlyozott szerepében is. Ez a fajta, a drámához kötött, abból születő, gondolati indítékú és gondolatokat ébresztő teatralitás az, amit a *Coriolanus* és *a Sárkány, a Torquato Tasso* és *az Amphitryon* közös erényeként dicsérhetünk. (Lenne ezen kívül még egy, a legjobb előadásokra jellemző esztétikai jegy, de azt sem merem írni. Mert napjainkban már pedagógiai-kritikai közhelynek számít, holott nem az. Az előadásoknak a belefektetett energiák eredményeként született, mozdíthatatlan fegyelmére, a színházi gépezet hibátlan működésére gondolok ...)

Azt mondják - s részben magam is tanúja voltam -, Berlinben rengeteg a színházi kezdeményezés, a nézőtéri ankét és az előcsarnokban rendezett elő-adás. Sokoldalúak az egyes művészek is: Manfred Wekwerth *Coriolanusától* egyenes út vezet *a III. Richárdig,* de már Solter *Tassója és Amphitryonja* másféle rendezői kézjegyeket mutat. Strassburger a maga filozófiai vitáit két síkon - Diderot szavával színészként, Gozzi mesejátékában rendezőként folytatja. Dieter Mann, akinek lázas-lázadozó, de végül is védtelen Edgar Wibeau-járól egy ország vitatkozott, s akinek akrobata mozgékonysága egy kirobbanó színészegyéniség alapvető kifejezési eszközének tűnt, a Tasso miniszterekénti valósággal megzabolázza saját mozgékony arcvonásait, hidegen kimértté, ridegen fegyelmezetté és félelmetessé válik. A realista játékstílust itt Dieter Mann színpadi anyanyelvének hisszük, holott Besson Sárkányában a polgármester fiakén, éppen stilizált karikatúrájával, groteszk gesztusainak fogalmiságával aratott maradandó sikert. S mindez még csak nem is egy nagy pálya egymást követő állomásaiként értékelhető: hétfőn a színész egyik arcát és stílusát, kedden a másikat látjuk.

Dieter Mann és a hozzá hasonló tehetségek feltétel nélküli színészi átlényegülésükkel bizonyítják, hogy tökéletesen bele tudnak helyezkedni egy-egy jelentékeny rendezőnek a darabról alkotott víziójába. Ami pedig azt a bizonyos rendezői víziót illeti, amelynek komplexitásából a vizualitást ragadtam ki az imént - berlini tapasztalataim megint csak arról győznek meg, hogy a szuverén színházi világ megteremtése, az esztétikum felragyogtatása rengeteg munkába kerül, és a kor szellemi szintjén vállalt drámaolvasással kezdődik.

MÁNDI TERÉZ

A Tanácsköztársaság színháza

A magyar színház történetében jelentős dátum az 1919. március 22. A Népbiztosok Kormányzótanácsa ekkor vette köztulajdonba a színházakat. A rendelet végrehajtásával megbízták a Közoktatásügyi Népbiztosságot és egy kilenctagú bizottságot, amelynek feladata lett úgy irányítani a színházak műsorát, hogy lehetőleg forradalmi és szocialista tendenciájú darabok kerüljenek műsorra ... A Vörös Újság a rendelet kommentálására írja: „Mit jelent ez? Azt, hogy mindama javak közül, amelyeket a kommunizmus felszabadít az első a színház, a kultúra mindennél értékesebb kincse . . . a nép legnagyszerűbb iskolája . . ." A közlemény beszámol arról, hogy a rendeletet felolvasták a színházakban, és a közönség nagy tapssal fogadta, valamint azokat, akik forradalmi költeményekkel vagy magyarázó előadással vezették be a híradást. A Nemzeti Színházban Beregi Oszkár, az Operában Bakó László, a Vígszínházban Góthné Kertész Ella és Góth Sándor, a Király Színházban Gábor Andor beszélt.

A következő, március 27-i rendelettel leszállították a dolgozók számára a színházjegyek árát. A jegyek kétharmad része a Szakszervezeti Központ jegyelosztó irodájába került. A színházak pénztáránál is árusítottak leszállított áru jegyeket szakszervezeti igazolvány ellenében.

A színházjegyek korlátozásának negatív eredménye is volt. Hosszú sorok kígyóztak a pénztárak előtt, és lassanként kialakult az üzérkedés a jegyekkel, amit büntetni kellett. A jegyárak csökkentése másrészt a tantiemek csökkentését is jelentette, ezért - hogy az írókat és zeneszerzőket ne érje károsodás - felemelték a tantiemeket.

A budapesti és vidéki színházak igazgatói egy március 3o-i határozat szerint mint fizetett alkalmazottak maradhattak helyükön.

Megfelelő emberek a megfelelő helyen

A Magyar Színpad című színházi és zenei napilap nemcsak a műsorokat közölte, hanem cikkeket írt az új színházról, új közönségről és a műsortervekről. Megemlékezett a Thália megszűnésé-nek tízéves évfordulójáról: „Soha nem volt olyan aktuális az emlékezés erre az úttörő munkára, mint most, amikor arra van szükség, hogy minden drámai szín-ház folytassa azt, amit a Thália elkezdett."

Portrékban vagy nyilatkozatokban mutatták be az új vezetőket: Lukács Györgyöt, Reinitz Bélát, Balázs Bélát. Lukács Györgyről elmondták azt, hogy *A modern dráma* című könyvével már fiatalon akadémiai díjat nyert, német egyetemeken tanított, járt a Szovjetunióban, és most „elindult a magyar Lunacsarszkij kultúrvonata, és viszi majd az új kultúrát vidékre is". „Az előtérbe lépett Reinitz Béla, a Népszava zenekritikusa, most megvalósíthatja, hogy a klasszikus zene elkerüljön a tömegek közé, és érvényesülhet Beethoven IX. *szimfóniájának* schilleri szózata: milliók kultúrája lesz az, ami eddig csak tízezreké volt!" A zenei direktórium élére Reinitz, Baj-tök és Kodály kerültek. Százhúsz munkáshangversenyt vettek tervbe, vígoperát a Fővárosi Orfeum helyén, vidéki körutakat, iskolai hangversenyeket és zenei középiskolát. - A prózai színházak szakosztályának vezetője Balázs Béla lett. Bizonyos mértékig már ismerte a közönség, hiszen 1918-ban már bemutatta az Opera Bartók-Balázs : *A kékszakállú herceg várát.* Balázs Béla 1919. április 24-én írja: „Ha a népnek adjuk a színházat, csak visszadjuk neki, mert a színpad nem magányos művészegyéniségek ki-találása volt. A színjáték a tömeglélek megnyilatkozásaként keletkezett, s ezért úgy különbözik minden más művészettől, mint az egyéni akciók a forradalmaktól .. . nyilvánvaló, hogy a kommunista szín-ház a nép színháza kell, hogy legyen, nemcsak abban az értelemben, hogy olcsó jegyeket juttat a munkásoknak, hanem újra a néplélek ünnepévé avatja a színjátékot." Balázs Béla vezetésével művészcsoportok, staggionék alakultak, melyek járták a vidéket. Számuk lassanként körülbelül harmincra emelkedett. Balázs Béla rendeletére 25-25 ezer példányban sokszorosították Somlyó Zoltán: *Bölcsődal* és *Vörös zászlókkal* című verseit, valamint Tóth Árpád: *Az új isten* című költeményét, hogy a vidéki körutakon szétoszthassák.

A megfelelő vezetők ellenére is küzdelmes volt a munka. Lukács György április 14-én a Neues Wiener Journal tudósítójának így nyilatkozott: „Egyelőre még nehézségek vannak, de mi egyenesen megyünk előre a kijelölt úton, hogy

a művészetet az eddigi kapitalista ura-lom alól felszabadítsuk, és azoknak a nagy tömegeknek szolgálatába állítsuk, amelyeket ezen a téren is kifosztottak eddig. Hatalmas organizációra van szükség, hogy megsemmisítsük azt az üzleti rendszert, amely tarthatatlanná vált. A bohózatnak és a sekélyes operettnek meg kell szűnnie, mert most azok a rétegek kerülnek először kapcsolatba a művészettel, amelyeknek csak alapfogalmaik vannak, és ezért mindenekelőtt ízlésük fejlesztése céljából komoly művészetet kell számukra nyújtani. Különben is már az első napok tapasztalataiból kiderült, hogy a proletáriátus több fogékonyságot mutat a komoly drámák és nemesebb vígjátékok, mint az orfeumi mutatványok iránt. Természetesen az átszervezés nehéz munka ... Budapest négy drámai színházában a műsort csaknem egészen ami terveink szerint változtattuk meg ..."

A könnyű műfajokat játszó színházban a felvonásközökben előadásokat tartottak. Néhány név az előadók közül: Gábor Andor, Karinthy, Barta Lajos, Révész Béla, Komját Aladár, Mácza János - és az akkor forradalmi Babits Mihály és Kosztolányi Dezső, aki több cikket is írt a Színházi Életbe az új színházról és annak közönségéről. Kosztolányi legérdekesebb cikke, amelyben elmondja, hogy gyakran jár színházba, de nem a nézőtérre, hanem a színpadra és onnan nézi a közönséget. „Eltűnt valami: a látcső! Akik mostanában járnak színházba, azoknak oly üde, új öröm lát-ni és hallani, hogy nem kell fűszerezniök, a szemük még nem romlott el a szí-nek élvezésében, még nem lettek színház-rövidlátók . . . meztelen szemmel, meztelen szívvel fogadják az élet álmát, a játékot."

Sztárok és kollektív színtársulatok

Lukács György kezdettől fogva hangoztatta, hogy meg kell szüntetni a színészeknek egyes színpadokhoz való lekötését, az összes színpadi erők egy együttesbe fognak tartozni : „Meg kell szüntetni azt, hogy egyes színházak monopóliumot szerezzenek a legjobb színészekre. Sztárszisztéma nem lesz többé, az előadást az egész együttesre kell alakítani!" Az elmélettel szemben a gyakorlatban még voltak sztárok. Soha olyan divat nem volt az autogramgyűjtés, mint abban az időben. Beregi Oszkárt, Fedák Sárit a lelkes fiatalok tömegével várták a kis-kapunál. Valójában a sztárok is a nép művészei voltak, részt vettek a népünnepélyeken, a toborzónapokon és a május 1-i ünnepi menetben.

Május i-én jelent meg az a rendelet, amely megszünteti a színészeknek egy színházhoz vagy városhoz való lekötését. A kommentár szerint megszűnik a fővárosi és vidéki színészek megkülönböztetése. A vidéki színészek Pesten szerepelhetnek, Budapestre kerülni nem lesz elérhetetlen cél. A vidéki városok közönsége pedig ezután gyakran és rendszeresen láthatja a fővárosi színészek e t . . .

A színészek szervezése már az ősziró-

Színházi plakát a Tanácsköztársaság idejéből

1919

MADÁCH SZÍNHÁZ

LISZT FERENC TÉR
ZENEAKADÉMIA

TELEFON: 140—29.

Április 13-án, vasárnap délelőtt 10½ órakor

A MI SZAVUNK
ifjusági folyóirat

MATINÉJA

MŰSOR:

1. Bevezető.
Mondja: Sándor György.
2. Mendelssohn:
Szentivánéji álom nyitánya.
Előadja: a bpesti középiskolák egyesített zenekara.
Vezényli: Lóránt István.
3. Mende László és Sándor György versei.
Szavalja: Kugel Klári.
4. Reinitz: Ady dalok.
Énekli: Seébel Margit.
Zongorán kíséri: Székely Piroska.
5. Holitscher László: Mese.
Elmondja: Priesender Lilly.
SZÜNET.
6. Mozart: Eine kleine Nachtmusik.
Játszák: 1 hegedű: Berger Kalman; 2 hegedű: Takacs Imre; Viola: Bild Frigyes; Cello: Rotter Gyorgy.
7. Ráskay László versei.
Szavalja: Somló István.
8. Liszt: XIV. Fantázia.
Zongorán előadja: Politzer Endre.
9. Faludi János és Palágyi Lajos Menyhért versei.
Szavalja: Aigner László.
10. Wagner: Tannhäuser.
Előadja: a bpesti középiskolák egyesitett zenekara
Vezényli: Lóránt István.

HELYÁRAK:

Zenekari ülés és 1—2 sor K 13.20; 3—5 sor K 11.—; 6—7 sor K 8.80; 8—11 sor K 6.60; 12—16 sor K 4.40; 17—18 sor K 2.20 Jegyek a Madách Szinház pénztáránál kaphatók. A szocialista diákok szervezetének tagjai az előadás napján korlátolt számban, 1 koronás belépőjegyeket kapnak.

Vasárnap délután ½3 órakor mérsékelt helyárakkal || Vasárnap este 6 órakor rendes helyárakkal

HOLNAP REGGEL

A rendes helyáru jegyek kizárólag a Zeneakadémia előcsarnokában lévő pénztárnál kaphatók, még pedig ugyanazon a napon, amelyre a jegy érvényes.

Pénztári órák: délelőtt 9—1-ig és délután 4—6-ig.

zsás forradalom idején megkezdődött. Március 15-re virradó éjjel hajnalig tárgyaltak a Király Színházban a színészek megbízottjai és a színigazgatók. Létre-jött az új kollektív szerződés, amely közmegelégedésre szabályozta a fizetéseket, még a nős és nőtlen színészek bére között is különbséget tett. Az új szerződés a kardalosok helyzetén is jelentős mértékben lendített. Március 20-án megalakult a Színházi Alkalmazottak Szervezeteinek országos szindikátusa, amely május z-án alakult szakszervezetté. Szakszervezeti tag lett az új kollektív színtársulat 800-ra felszaporodott tagja is. Szervezésükről Bálint Lajos nyilatkozott:

„A Fészekben működő színművésze-ti bizottság hetek óta vizsgáztat Bánóczy László elnökletével. A megszervezett művészgárdát képességei szerint foglalkoztatják a létrejött sok új színházban!" - Rengeteg lehetőség volt: a Budai Színkör, a margitszigeti és városligeti színházak, a Népház színháza, és Óbudán, Újpesten, Kispesten, Erzsébetfalván is alakult színház. A Csepeli gyári színházban Halász Alfréd leszerelt katona társulata szerepelt maga szervezte társulattal. A színházról szóló egyik be-számolóban olvassuk: „A munkások minden szereplőt egyformán kedvelnek, nem csinálnak primadonnakultuszt, nem a színészek és színésznők kedvéért járnak színházba, hanem a darabokért, a játékért . . ." Három katonaszínház is volt: a kelenföldi laktanyában működő Bebel Színház, a Hungária körúti lovassági laktanyában létesült Engels Szín-ház és az Üllői úti kaszárnyában alakult Martinovics Színház. Ha nem volt ön-álló színtársulatuk, ezek is a kollektív együttest szerepeltették. A színtársulat-nak három-öttagú propagandacsoportjai is voltak. Dobogó, díszlet és kellék nélkül politikai esztrádműsorokat, kis-jeleneteket, tréfákat adtak elő népünnepélyeken és a hosszú ülések élénkítésére is.

Bajor Gizi A dada címszerepében

Írók és színdarabok

A 133 nap derekán, május 14-én készült el az írói szakszervezet katasztere, ahol olyan színpadi szerzők szerepeltek, akik nem slágerdarabokat írtak, mert az volt az elgondolás, hogy az új egészséges közönségnek nem franciás sikamlósság, poentírozás, nem elkoptatott szerelmi háromszög hanem általános emberi problémákkal foglalkozó darabok és az emberi gyarlóság szatírái kellenek.

Nagy Lajos a Színházi Életben írt cikkében úgy vélekedett: „A kommunista világszemlélet *azt az* irodalmat, amely máig élt és terjeszkedett, megveti .. . meg kell rostálni ezt az irodalmat, és kevesen hullanak át a rostán!" Bizony sokan áthullottak . . . de Hercegh Ferenc, akinek *A Fekete lovasát* március 22-én mutatták be lassanként lekerült a műsorról. Calderon *A zalamei bírója,* Heyermans *Reménye,* Schiller *Don Carlosa,* Hauptmanntól *A bunda,* Bródy Sándor *A dada* című darabja és általában a világirodalom és orosz irodalom klaszszikusai kerültek előtérbe. Tervbe vettek egy szociológiai-drámai ciklust, amely az antik drámától a modern darabokig bemutatja a kort, és annak színpadát. A darabok előtt írók beszéltek volna.

Nagy színpadi szerzőink, akik a fehérterror, később a hitlerizmus elől Amerikába mentek, még aktívan résztvettek a Tanácsköztársaság színházi életében. A Vígszínházban felújították Molnár Ferenc *Liliomát, a* Belvárosiban Bíró Lajos *Francia négyese* ment. Lengyel Menyhért már bemutatott *Sancho Pancha király-*

sága sikere után új darabot írt A *névaparti kastély* címmel.

Bíró Lajos a Színházi Életben nyilatkozott darabjáról: „Meg kell mondanom, hogy amikor ezt a darabot írtam egy-két évvel a háború előtt, más kedvem volt, mint most . . . Ezért nem lehet nagy történelmi eseményeknél a színpadról arra következtetni, mi foglalkoztatja az írókat, legfeljebb arra, mi foglalkoztatta őket pár évvel ezelőtt. (A kommün alatt Párizsban telt házak előtt játszották *A háromcsőrű kacsát.)* Mai lelkiállapotunk csak azokban a darabokban fog jelentkezni, amelyek egy-két év múlva kerülnek színpadra." Lengyel Menyhért ezzel szemben azt írta: „*A névaparti kastély* akár szóról szóra is megtörténhetett, mégsem szeretném, ha aktuális darab-nak neveznék, mert nemcsak az akart lenni . . . magamnak is probléma volt lehet-e ennyire aktuálisnak lenni ... végül azt gondoltam: igen! Mert nem-csak a távlat teszi - a mai eseményekről húsz év múlva éppen olyan jó vagy éppen olyan rossz darabot lehet írni, mint ma. S úgy megváltozott az időszámítás. Egy év alatt ötszáz esztendőt mentünk előre - a fél év előtti orosz eseményt is mint történelmet lehet elkönyvelni. Az írónak végre is az a dolga, hogy álljon az események mellett mint megbízható tanú, és jegyezzen, jegyezzen!" Bródy Sándor is nyilatkozott: „Ez a nekem való idő és ez a színdaraboknak való idő, mert nincs jobb téma a világon, mint az éles és vérre menő igazság . . . Majd-nem minden darabom harmadik felvonása rossz, mert meg kellett javítanom az akkori igények számára, bár nem akartam. ... A magam részéről boldog vagyok, hogy a régi erkölcsi divat béklyója lehullt, és végre azt csinálhatom, amit mindig akartam." *Orgonavirág* címmel írt alkalmi darabot, amelyet május 1-én három színház (Nemzeti, Víg, Magyar) bemutatott. Mai szemmel kicsit sematikus a darab. Egy szegény öreg arany-míves feleségével és szép fiatal lányával kora reggel kirándul a szabadba ünnepel-ni. Velük megy a lány vőlegénye, egy gyáros fia, aki nyíltan hangoztatja, hogy házassága „méssalliance" lesz. A kirándulók találkoznak egy munkással, a lány gyerekkori játszópajtásával, aki egykor orgonavirágból font neki meny-asszonyi koszorút. Egy szimbolikus alak: az Ember helyes megvilágításban mutatja a lánynak a vőlegényt és a ját-szótársat. Az egymásnak teremtett két lény egymásra talál, a „méssalliance"-ból nem lesz semmi.

Május 1-én a Városi Színházban ünnepi előadást rendeztek. Bokányi Dezső tartotta az ünnepi beszédet. Környei Béla és Medek Anna énekeltek, Beregi Oszkár és Ivánfi Jenő szavalt. Medgyaszai Vilma az igazi forradalmi Petőfit, Paulay Erzsi francia költőket mutatott be. Egy kis jelenetet, Somlyó Zoltán-Lányi Ernő *Májusi kalapácsát* adták elő és az Opera balettkara Erkel *Névtelen hősök* című toborzóját mutatta be.

A május i-i ünnep után ismét következtek a színházi hétköznapok. Keresték az új magyar drámát. Az író-kataszter-ben volt egy rovat: elő nem adott darabok. Balázs Béla felfigyelt Mikes Lajos, a kiváló szerkesztő és műfordító darabjára, *A nem lesz bankettre,* és kérte adja át a Nemzetinek. Mikes Lajos társadalmi szatírája tizenkét évvel azelőtt készült, végigjárta az összes pesti és vidéki színházakat, végre is azt tanácsolták neki fordítassa le Reinhardt számára a magyar társadalom szatíráját. Ezt nem tette, asztalfiókjában hevert a darab, míg most végre sor került rá. A Nemzeti előadta Pogány József *Napóleon* című darabját is, amelyet korábban ugyancsak visszaadtak, azzal, hogy majd a háború után próbálja meg. A darab a Napóleon-kérdés marxista elemzése volt, kimutatta, hogy nem a vezérek, hanem a tömegek döntik el a népek sorsát.

Új magyar darab volt Gábor Andor sok előadást elért vígjátéka *a Majd a Vica.* A mókás történet arról szólt, hogy az ünnepelt, szeszélyes primadonna mindig Vicával, a szobalányával intézteti dolgait. Hódolói közül is rásóz most egy amerikai milliomost, aki beleszeret, nem tudva, hogy nem a színésznőt, hanem Vicát szereti. A közelgő házasság hírére megérkezik az amerikai papa is, aki akkor is beleegyezik a frigybe, ami-kor kiderül, hogy fia nem a színésznőt, hanem a szobalányát szereti, mert milliói ellenére is demokratikusan gondolkodott.

Barta Lajos darabjai: *Az örvény, a Forradalom, a Múlt* több színházban is bemutatásra kerültek. Előadták Garami Ernő *Megváltás felé* című darabját.

Vitéz Miklós *Akiknek egy sorsuk* című művét a kollektív színtársulatok is előadták. Témája aktuális volt: Kis János hazajön a frontról, és otthonában egy orosz hadifoglyot és egy gyereket talál. Első indulatában gyilkolni akar, de aztán belátja, hogy a népek érdekével ellentétes háború az oka mindennek, és megbékélten nyújtja kezét orosz testvéré-nek és feleségének. Vitéz Miklós egyike volt azoknak, akik résztvettek a világ-háború előtt alakult Munkásműkedvelő Egyesületek Szövetsége (a későbbi MIMOSZ) darabpályázatán és színházi munkájában. Talán ennek hagyományaira lehetett volna építeni a Tanácsköztársaság alatt, ha lett volna rá idő.

A régebbi magyar írók darabjai közül színre került Tömörkénytől a *Barlanglakók,* Pásztor Árpádtól a *Vengerkák,* Gárdonyi *Fehér Annája,* valamint Tóth Ede, Szigeti József, Szigligeti és Csepreghy Ferenc művei.

A Színházi Élet körkérdést tett fel: Mit akar látni a közönség? A befutott válaszok szerint szívesen veszik a népszínműveket: *a Piros bugyellárist, a Sárga csikót.* A külföldi szerzőktől a *Cyranót, a Sasfiókot,* Ibsen *Vadkacsáját* Schiller *Tell Vilmosát* hiányolják többek között, a magyar színházi irodalomból pedig Az *ember tragédiáját.*

Sokféle színház

A magyar színpadi szerzők sorában nem szóltunk Karinthy Frigyesről, akinek *Holnap reggel* című darabja a Tanácsköztársaság színházi életének jelentős eseménye volt. A Zeneakadémia kamaratermében alakult a Madách Színház, itt ment sorozatosan a darab. Itt adták elő a Karinthy Martinovics verssorozatából készült *Vérmezőt* is.

Bemutatták Anatole France *Cranquebille* című egyfelvonásosát, amelyet Nagy Lajos egész életében mint megközelíthetetlen jó darabot emlegetett. Miután azóta nem igen került műsorra, elmondjuk, miről szól. Egy párizsi utcai árusba beleköt a rendőr, elítélik. Mikor kiszabadul, utcája nem akarja befogadni a büntetett embert. Visszakívánkozik a börtönbe, és ezért valójában megsért egy rendőrt, de az nem veszi komolyan. A hajléktalan öreg a Szajnába akar ugrani, de egy csavargó gyerek megmenti, és megosztja vele hajlékát.

A nagyrészt klasszikusokat előadó drámai színházak mellett a könnyű műfaj is képviselve volt. A Király színházban az oly népszerű *Gróf Rinaldót,* mely tulajdonképpen egy romantikus nőrablás története (Szirmai zenéjével és Gábor Andor dalszövegeivel), igyekeztek klasszikus operettel, Planquette *A Corneville-i harangok* című művével leváltani. A másik operettszínházban, a Városiban is klasszikus operettek, *a Ripp van Winkle,*

a három a kislány a Médi és Hervé *Nebántsvirága* került többek között műsorra.

Aztán voltak az irodalmi jellegű „egya felvonásos" színházak. A Medgyaszi-Színházban Lengyel Menyhért új darab-ját *A névaparti kastélyt,* Szomorytól az *Incidens az Ingeborg-hangversenyen,* Csehov *A kérő* című darabját Reinitz zenéjével mutatták be. Itt tartották *a Ma* című folyóirat propagandaestjét, melyen Hevesi Iván mondott előszót, és aztán a nagy-részt Kassák köréhez tartozó ifjú kül-tők mutatkoztak be.

Hasonló színvonalú volt az Andrássy úti színház. A műsort Békeffi László konferanszai fogták össze. Itt mutatták be Karinthy *Bűvös* székét és az *Ugyanaz férfiban* című szatíráját, Gábor Andor szatíráit: *Ki viszi fel a szenet ?* Windischgrätz, *Hajléktalan arisztokraták, A gyufa, A ruha* stb.

Nagy Endre színháza a Nagymező utcában Tinódi Sebestyén lantjátékának formájában beszélt az akkori Pestről.

De tucatszám szaporodtak az alacsonyabb színvonalú kabarék, orfeumok is. Néhány közülük: Appoló, Intim, Kedélyes, Muskátli, Józsefvárosi, Kristály-palota, Télikert, Kis komédia, F^{ő}városi Orfeum stb.

Új színfoltot jelentettek a már említett peremvárosi, gyári, és laktanyaszínházak, amelyeket a kollektív színtársulat látott el műsorral. Sok darabot tanultak egyszerre, hogy változatos legyen a mű-sor, és így a darabok elmélyítésére nem fordítottak nagyobb gondot.

A Tanácsköztársaság politikájának megfelelően a német nemzetiségnek is volt színháza, a Deutsche Volksbühne a Révai utcában. Vezetője Jaques Bachrach, Reinhardt tanítvány gondosan készítette elő az előadásokat. Kilenc darabot tanultak be. Nestroy, Schnitzler, Sudermann művek mellett Max Halbe *Jugend* című darabja is színre került. A német ügyek népbiztosa javasolta, hogy Moissit kérjék fel vendégszereplésre.

A legérdekesebben rendezett előadás Leonyid Andrejev *Az ember élete,* című drámája volt.

A sokféle színház között meg kell említenünk az ifjúsági és gyermekelőadásokat. *A mi szavunk* című ifjúsági folyóirat előadást tartott például a Madáchban. A gyermekszínház a Hermina úton volt. Egyik műsordarabjuk, a *Fejtörő Boldizsár* fogas kérdéseket tett fel, a darab szerint azért, hogy kiszabadítsa Nóta ország hercegnőjét, aki nem akart Borúország királyához feleségül

A Vígszínház dolgozóinak 1919. május 1-i felvonulása

menni... Másik darabjuk egy Lehár-operett volt: *Jancsi és Gyurka utazása Bergengóciába,* a lustaság országába.

Tervbe vették már április 4-én, hogy az egyik kabaré vagy orfeum helyén kísérleti színház létesüljön. Fiatal drámaírók darabjait akarták itt előadni fiatal színészekkel.

Már készült *A fából faragott királyfi* Bartók Béla zenéjével és Lengyel Menyhért szövegével. Thomán István zongoraművész lakásán előadták, és a következő szezonra akarták az operai bemutatót.

Színészképzés

A Magyar Színházi Intézet kis füzetben adta ki az Országos Levéltárnak a Tanácsköztársaság idejében közzétett színügyi okiratait.

A 88.o91-es ügyirat a Színművészeti Akadémia április 28-i tanári üléséről és 25 növendék vizsgájáról számol be. A tanulmányi idő akkor egy előkészítő osztály után három év volt. A vizsgaelőadáson többek között a *Bánk* bánból, *a Képzelt* betegből, a *Nórából,* Strindberg *Első vészjeléből* és Tömörkény *Barlanglakókjából* hangzottak el részletek.

A 88.633 ügyirat szerint a Közoktatásügyi Népbiztosság Rákosi Szidit a színiiskola vezetése alól felmenti és helyébe Tanayné Halmi Margitot nevezi ki.

Egy ügyirat arról számol be, hogy a Közoktatásügyi Népbiztosság gondoskodni kíván a színészoktatás jövőbeni egységességéről. Ebből a célból 1919. augusztus 3 i-től megszünteti a nyilvános és magániskolákat, és ezek helyébe Színművészeti Főiskolát állít fel. A főiskolának két tagozata lesz, két-két éves szakiskola és a mesteriskola. A színművészet minden ágában adnak képzést, ezenkívül rendezők számára is indul tanfolyam. A tervbevett tanárok jegyzékéből felsorolunk néhányat: Beregi Oszkár, Csortos Gyula, Forgács Rózsi, Gál Gyula, Góth Sándor, Halmi Margit, Hegedűs Gyula, Madzsarné Jászi Alice, Ódry Árpád, Pethes Imre, Rátkay Márton, Törzs Jenő, Balázs Béla, Bálint Lajos, Márkus László.

A Színművészeti Főiskola nem valósult meg akkor, amint nem valósult meg a balatonfüredi művésztelep, és évtizedekig nem lett semmi a tervezett színészmúzeumból. De sok pozitívum történt. Az ügyiratok szerint kérvényező aktív és nyugdíjas színészek megkapták a segélyeket, a színészek tanulószobáit, sőt nyári lakását is mentesítették a rekvirálás alól. Néhány vidéki városba, amelyek az ügyiratok szerint színtársulatot kértek, küldtek együttest, Vác megkapta az igényelt színházi vonatot Budapestre, megszervezték a megyei művelődési osztályokat. Mindebből megmaradt az a csíra, amelyből 1945 után színházi életünk kifejlődött.

szemle

Staud Géza: A francia színház a XVIII. században

Az utóbbi évek egyik legsikeresebb könyvsorozata az Európai Antológia, amelynek szerkesztői a művelődéstörténet becses dokumentumait úgy tudják összeválogatni, hogy az több legyen puszta ismeretterjesztésnél: dokumentumokkal hitelesített, műélvezet-szintű olvasmányt jelentenek.

Bizonyára nem a szerkesztők törekvésén múlott, hogy a legtöbb élvezetet a francia vonatkozású kötetek jelentették: a XVII-XVIII. századi francia szépirodalom, levelezés és confessio nem-csak mennyiségében, de minőségében is felülmúlja a kortársak többségét, s az ekkor kialakított szellemes csevegés, elegáns levelezési stílus, bizalmas kor-társi közlés ma is mértékadó ezekben a műfaj okban. Igaz, ilyen források birtokában is sikerült már nehezen emészthető, kevéssé olvasmányos kresztomátiát összeállítani, s arra is találunk példát, hogy a kortársi kuriózumok egymás mellé illesztése sem mindig ad tudományos értékű összbenyomást. (Minden kellemetessége mellett is ilyen kötet marad Claude Dulong: *A szerelem a XVII. században* című opusza, szintén a Gondolat kiadásában.) A szerzők tehát mégis-csak valamilyen többletet adnak az Európai Antológiához : az anyag átfogó, tudományos igényű szelekcióját s az irodalomesztéta jó érzékét, amikor az adatokat elbeszélő források kiválasztásán túl, a megfogalmazás erényeit is figyelembe veszik.

A tematikusan rendezett kötetek közül több is foglalkozott a színházkultúrák kialakulásával. 1972-ben látott nap-világot az *Angol* színházművészetről szóló összeállítás (Székely György munkája), s szintén ugyanabban az évben az *Olasz reneszánsz drámákat* tartalmazó kötet, Marx József válogatásában. Nem kifejezetten színházközpontú, de a német klasszicizmus megítélése szempontjából elhanyagolhatatlan a Walkó György válogatta *Weimar és a német klasszicizmus* című kötet, amelyet minden Schiller-, Goethe-drámát rendezőnek bízvást olvasmányul ajánlhatunk. (1974)

A francia színház kivételes gazdagságú irodalmából kivételes gazdagságú dokumentumkötet született. Egyfelől a forrásanyag és a szerzők kivételes szellemi gazdagsága miatt, másfelől azért, mert Staud Géza a különféle művészeti irányok, emlékezések és csak a biztos szemű színháztörténész számára adat értékű közlések útvesztőjében csalhatatlanul tájékozódik. S ami legalább ilyen fontos: magyarázkodások, indoklások nélkül tudja úgy egymás mellé rendezni dokumentumait, hogy azok - belső dramaturgiát követve - *megjelenítsék* a viták, szemléletek, megkérdőjelezhető kortársi emlékezések mibenlétét. Az olvasó ezáltal megérzi a történeti korszak atmoszféráját, mérlegelni képes a dokumentum szavahihetőségét, s önálló szellemi munkával jut el a tudományos ítéletalkotásig, a történelmileg hitelesített belátásig.

A dokumentumok többsége természetesen a korszak elméleti szakíróitól, az enciklopédisták címszavaihoz kapcsolódó elemzésekből származik. Ez nyilvánvaló, hiszen aligha lehet érdemben szólni a színészi alakításokról Diderot színész-paradoxonának idézete nélkül, vagy Voltaire idevágó eszmefuttatásait nem citálva. Staud Géza munkájában mindvégig hitelt érdemlően visszatér Carlo Goldoni *Emlékezéseire* is, de már a színészek emlékiratait egymással polemikusan szembefordítva hozza. Jó okkal, hiszen még az elismerő leírásokban is ott a rivális-nak szóló fulánk. Így Mlle Clairon és Mlle Dumesnil között. De az ellenpontozás nemegyszer néhánysoros bonmot idézéséből is kitetszik, például Collé egyik kritikájából: „Nem követelem .. . hogy megégessenek minden olyan dráma-írót, mint Diderot, Landois és még néhány - elég ha csak a drámáikat vetik tűzre." Korfestő hitellel tud megszólalni - megfelelő helyen - az adoma is. Így például a korhű jelmezekre törekvés viszontagságait jól festi az Emile Deschaneltől vett részlet, Mme Vestris és Talma magánjellegű párbeszéde Voltaire *Brutus*ának előadásán (1791).

„Mme Vestris (suttogva): De hiszen önnek meztelen a karja, Talma! Talma (egészen halkan): Olyan, amilyen a rómaiaké volt.
Mme Vestris : De Talma, önnek nincs nadrágja !
Talma: A rómaiak nem hordtak ilyet.
Mme Vestris: Disznó!"

De meggyőzővé válik a helyes válogatásban a rendőrségi jegyzőkönyv is, mert általa bizonyítható, hogy a kiváltságokat élvező prózai színházak miként őrködnek azon, hogy a mutatványosok ne szólalhassanak meg, ne játsszanak még csak vázlatértékű darabot se; a szabó-számlák, jelmezjegyzékek leltári unalma is szellemes csattanó lehet, ha azt van hivatva bizonyítani, hogy a kegyenc-műkedvelő színészek milyen esztelen parádére költötték a kincstár pénzét, csak hogy elhessentsék az uralkodó unalmát. Hiszen a királyon kívül csakis a kiszolgáló személyzet láthatta Madame Pompadour vagy Marie-Antoinette szín-padi kellemét. Forrás a spiclijelentés is, forrás a császárnő - Mária Terézia - levelezése, a forradalom Közjóléti Bizottságának körlevele, s nemegyszer korfestő forrás a színlap is: „A darab végén az osztrákok valcert fognak táncolni. Figyelmeztetés: A közönséget arra kérjük, ne feledkezzen meg arról, hogy az osztrákokat álruhába öltöztetett franciák fogják alakítani." Az elővigyázatosság nem fölösleges, mivel a produkcióra 1792. november 12-én az „ellenség előállásai előtt" került sor, s a forradalmi seregek - köztük kevés lévén a színházban járatos - könnyen elragadtathatták magukat.

Az idézeteket kedvcsináló szándékkal emeltem ki, hiszen a kötet egésze nem kuriózumokból áll, hanem olyan érdekességekből, amelyek híven, történetileg hitelesítve festik a méltán sok szellemi izgalmat jelentő francia színházi életet a XVIII. században. S bizonyít ez a kötet még valamit: értő kezében - s itt a szerkesztő maradéktalanul ilyennek bizonyult - a színháztörténet reprodukálhatja a vizsgált kor politikai, szellemi és egész kulturális életének mibenlétét. Éppen ezért nemcsak a színházat ismerjük meg, de a színház tükrében azokat a politikai, ízlés, viselet és viselkedésbeli sajátosságokat is, amelyek Voltaire századának jellemzői voltak. *(Gondolat, Európai antológia)*

Berkes Erzsébet

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Tamás Tarján:
Je ne peux pas agir autrement . . .

András Sütő est un des personnages les plus importants des lettres hongroises en Roumanie et probablement le plus aimé chez nous. Le Théâtre Madách de Budapest vient de créer sa pièce la plus récente, *Une étoile au bûcher*, tandis que deux autres de ses oeuvres ont été précédemment joués à Kaposvár. Tamás Tarján analyse la carrière de Sütő dramaturge en rapport avec ses écrits en prose tout en soulignant ses profonds contacts avec la littérature hongroise classique.

Tamás Koltai:
Une âme au bûcher

Une étoile au bûcher de Sütő a été mis en scène par Ottó Ádám. Notre critique estime qu'au lieu de jouer un drame politique, le Théâtre Madách nous raconte l'histoire d'une amitié trompée et remplace la lutte des idées par la tragédie de destins individuels.

András Szeredás:
Le (mélo)drame de la (dés)intégration

A l'occasion de la Semaine du Théâtre de la RDA le Théâtre de Pest a présenté *Les Nouvelles souffrances du jeune W.* par Ulrich Plenzdorf et le Théâtre National l'adaptation du *Ciment* de Fédor Gladkov par l'Allemand Heiner Müller, sous le titre *Le Temps est arrivé*. Les deux spectacles représentent deux manières différentes d'aborder le sujet fort actuel de l'intégration sociale, mais ce sujet ne revêtit ses véritables dimensions que lorsqu'il se complète par le thème antagonique de la désintegration.

Tamás Mészáros:
József Ruszt et « Les Bacchantes »

József Ruszt, metteur en scène en chef du théâtre de Kecskemét, a été invité par le théâtre de Kaposvár pour qu'il y réalise cette tragédie d'Euripide. La mise en scène ne peut pas être comptée parmi les véritables réussites de ce chef de file de notre nouvelle génération de metteurs en scène. En faisant le bilan des qualités et de l'ultime faillite de ce spectacle, notre critique retrace l'évolution de toute l'activité artistique de Ruszt.

István Nánay:
Mélodrame au cirque

Le théâtre de Kecskemét a, de son côté, invité un metteur en scène de Sombor (Yougoslavie), Nikola Petrović, pour mettre en scène la pièce *Gloria* de son compatriote Ranko Marinković. Il s'agit d'une pièce plutôt médiocre et d'une résonance surtout nationale que le metteur en scène ne réussit pas à rapprocher du public hongrois.

Anna Pór:
Électre Hongroise – Madame Karnyó

L'Électre Hongroise de Péter Bornemisza est une libre adaptation de la tragédie de Sophocle, conçue au XVIème siècle, tandis que *Madame Karnyó* de Mihály Csokonai Vitéz représente le sommet de notre littérature dramatique au XVIIIème. Les deux sont maintenant offerts dans un même programme par le Théâtre National (la première) oeuvre étant jouée pour la première fois avec son texte original par une troupe professionnelle), dans la mise en scène de Tamás Major, avec Mari Törőcsik en protagoniste. Selon notre critique il s'agit d'une soirée riche et impressionnante, cependant elle y relève également certains détails qui sont à contester.

András Pályi:
«Mari Törőcsik, où êtes-vous?»

Le titre fait allusion au récent film de Mari Törőcsik – *Madame Déry, où êtes-vous?* – dans lequel Madame Déry, actrice légendaire de notre théâtre du XIXème siècle, disparaît dans l'obscurité. András Pályi considère que Mari Törőcsik – comme le prouve aussi son Électre dans le spectacle ci-dessus cité – est une des étoiles les plus brillantes de notre théâtre mais se demande si cette personnalité artistique exceptionnelle ne se trouve dans une certaine mesure estompée par « l'autre » Törőcsik, virtuose de la technique du théâtre.

Julia Baló:
Metteurs en scène sur la question «protagonistes – rôles de composition»

Dans notre numéro de septembre 1975 Julia Baló a parlé avec des acteurs du type « protagoniste » et ceux du type « rôles de composition ». Maintenant elle aborde des metteurs en scène qui sont aussi professeurs à notre École Supérieure de Théâtre: est-ce que Zoltán Várkonyi, Miklós Szinetár et László Vámos admettent cette catégorisation et comment définiraient-ils les différences qui en découlent.

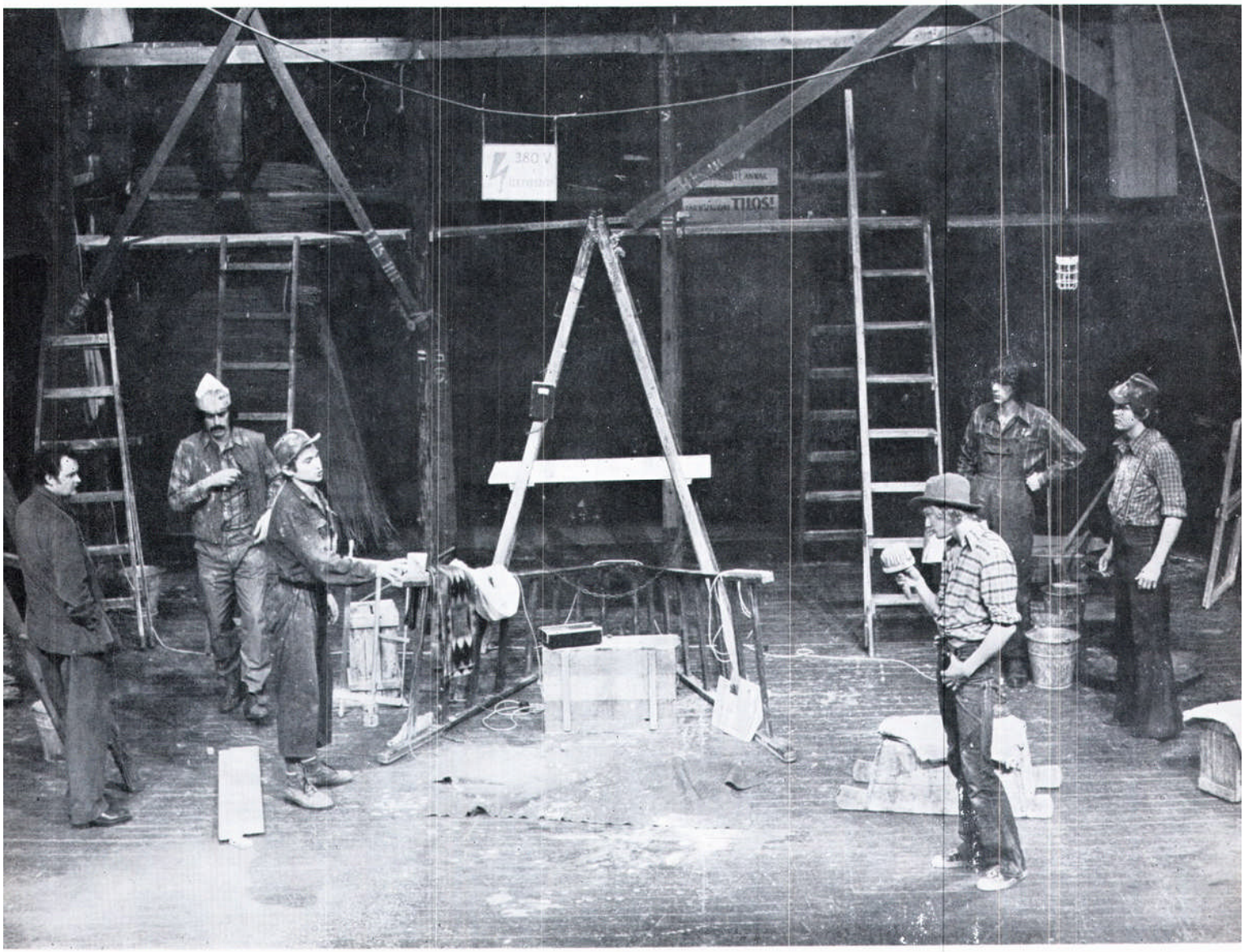
Anna Földes:
Journal de Berlin II.

Il s'agit de la suite du compte rendu des Semaines de Fête à Berlin en automne 1975. Dans cette partie Anna Földes met surtout en relief l'importance du moral du travail au théâtre.

Teréz Mándi:
Le théâtre de la République des Conseils

Avec l'authenticité du témoin et l'exactitude de l'historien, l'auteur résume les initiatives qu'a prises en 1919, pendant les quelques mois de son existence, la première dictature du prolétariat en Hongrie en faveur d'un nouveau théâtre socialiste et de l'élargissement des bases sociales de cet art.

Erzsébet Berkes:
Le théâtre français au XVIIIème siècle

Dans ce volume utile et intéressant de la série d'histoire culturelle « Anthologie de l'Europe » Géza Staud conduit le lecteur hongrois derrière les coulisses du théâtre français de l'époque nommée.

Ára: 12 Ft