SZÍNHÁZ

Czére Béla: Szabó Magda „Fényes nap"-ja • Sziládi János: Egy hatalom születése • Koltai Tamás: Bohóc ül a koronában • Almási Miklós: Szerelmi praktikák • Mihályi Gábor: Levél a színházi nyelvről • Fodor Géza: A Téli rege Kecskeméten • Mészáros Tamás: Itthon és idegenben

1976
Június

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI, ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

IX. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1976. JÚNIUS

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

76.1158 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Sinkovits Imre (Géza) **Szabó** Magda: **Az** a szép, fényes nap című drámájában (Nemzeti Színház)

A hátsó borítón:

Keserű Ilona színpadképe a Nemzeti Színház II. Richárd-előadásához (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

CZÉRE BÉLA
Szabó Magda „Fényes nap"-ja (1)

SZILÁDI JÁNOS
Egy hatalom születése (6)

FÖLDES ANNA
Kortársak - kosztümben (10)

KOLTAI TAMÁS
Bohóc ül a koronában (18)

ALMÁSI MIKLÓS
Szerelmi praktikák (22)

CSÍK ISTVÁN
Arcok és álarcok (24)

fórum

MIHÁLYI GÁBOR
Levél a színházi nyelvről (27)

FODOR GÉZA
A Téli rege Kecskeméten (30)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
Itthon és idegenben (38)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
Lengyel „ősbemutatók" Budapesten (42)

másfél flekk (46)

CZÉRE BÉLA

Szabó Magda „Fényes nap"-ja

Drámáiról vázlatosan

A mai magyar próza élvonalába emelkedett Szabó Magda drámáinak gondolati, esztétikai képe egyáltalán nem rajzolódott ki olyan élesen eddig, mint regényeinek világa. Nehéz lenne egy számos külső objektív tényező által is befolyásolt drámaírói pálya szabálytalan, szaggatott lüktetésű folyamatának alkotáslélektani magyarázatát megtalálnunk. Inkább ezt az állandó kísérletezéssel jellemezhető, talán „improvizálónak" tűnhető folyamatot kísérhetjük figyelemmel, amellyel Szabó Magda - már korábban is figyelemre méltó értékeket felmutatva - el-jutott a jelentős történelmi játékának, az

a szép, fényes napnak a bemutatójáig.

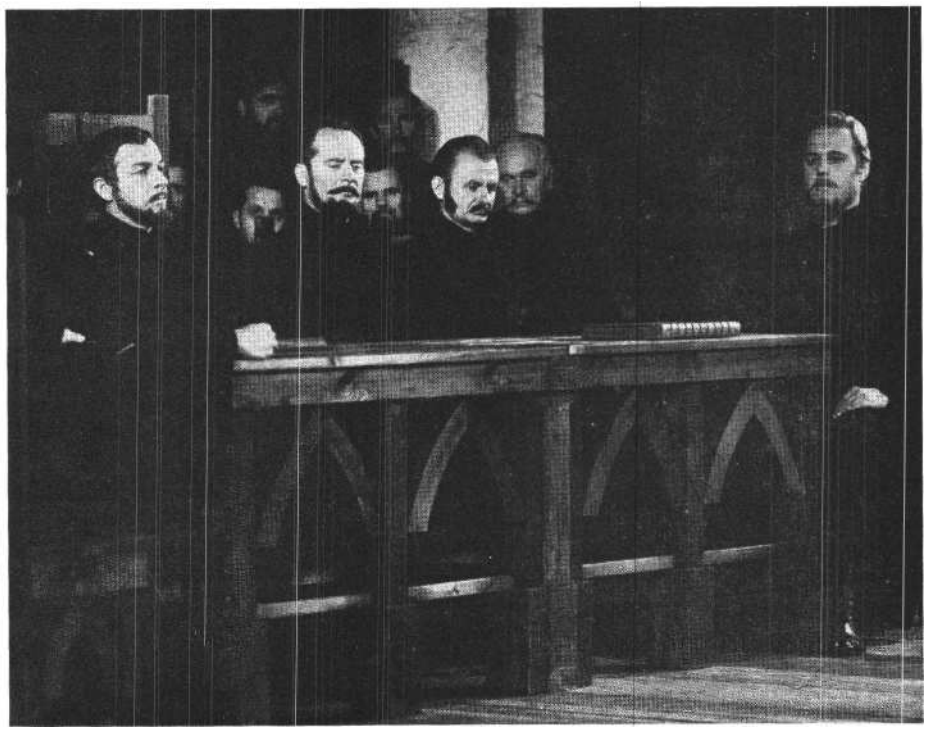
Az időbontásos szerkesztés drámája

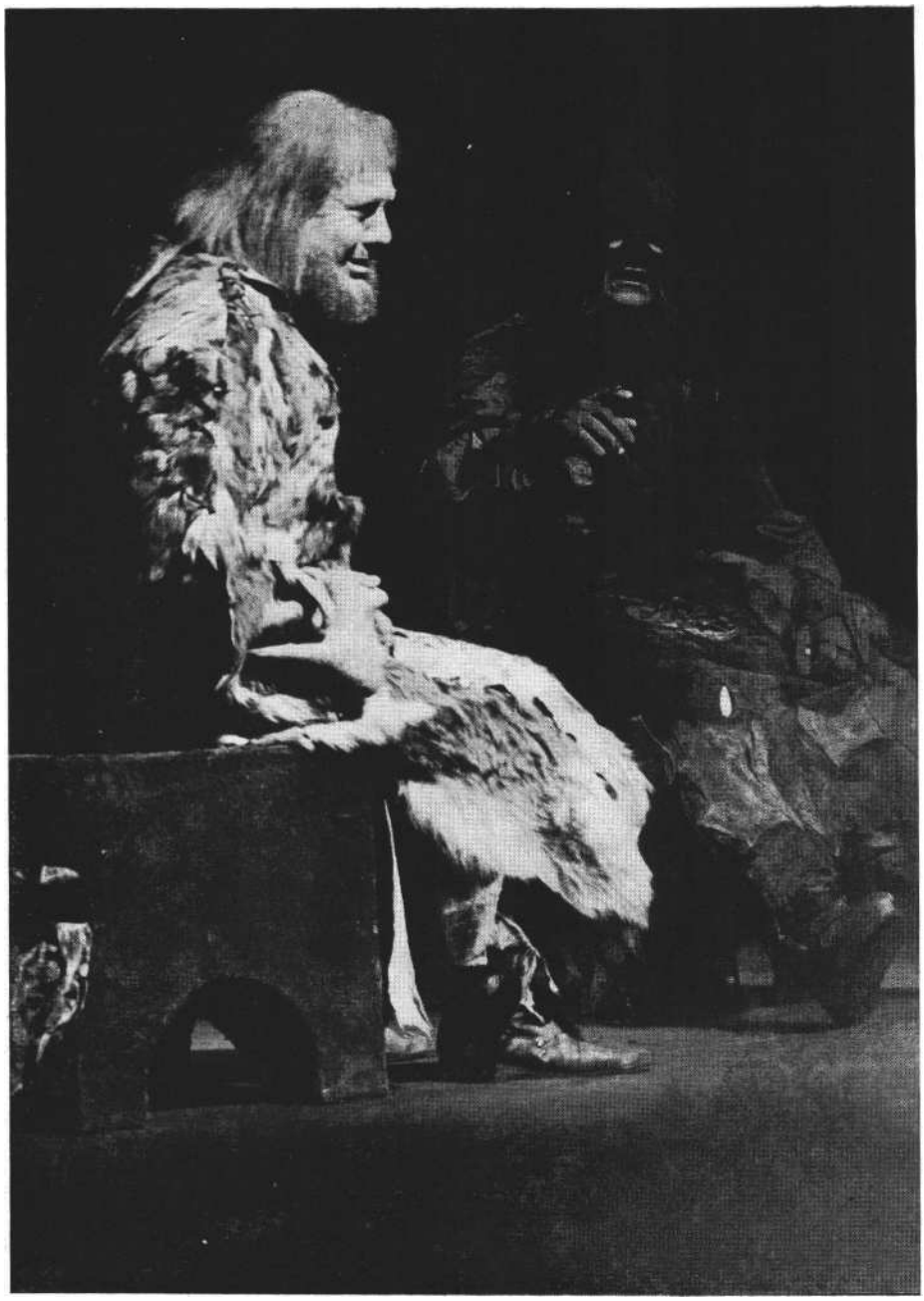
Nagy sikerű regényéből, a *Disznótor*ból írott első drámáját 1960-ban mutatta be a Jókai Színház, *Kígyómarás* címmel. Az ötvenes évek derekán kirobbanó, de a társadalmi-lélektani nyomozásának szálaival a Horthy-Magyarországba visszanyúló kisvárosi tragédiát Szabó Magda az időbontásos, elemző drámaírói technika segítségével fordította le a színpad nyelvére. Galgóczi Erzsébet izgalmas drámájában, *A főügyész feleségében* jelenik meg később olyan erővel annak a már a felszabadulás előtti Magyarország világából is kihullott, a jelenben emberi, társadalmi sérülésével ördögien pusztító nőnek a figurája, aki Szabó Magda regényében és színművében kikényszeríti a gyilkosságot. *A Kígyómarás* egy 1929-től 1955-ig ívelő drámai folyamatot fog át: a gyilkosság utáni döbbenet nyitányától - a társadalmi-lélektani oknyomozás időrétegeibe alászállva - a bekövetkező gyilkosságig. Az első felvonás egy félelmetes körnek még csak éppen hogy fel-villanó körvonalait adja, hogy aztán a dráma vége - az elemzés részletein át - már élesen vésett vonalakkal meghúzza ugyanezt a kört, az utolsó kép tragédiájával az elsőhöz visszatérve. A három fel-vonásba, hat képbe tömörített tragédia - időbontásos technikájával - egészében nem, csak kisebb részleteivel válik lazább szövésűvé, epikussá. A hat kép egészében rajzolja ki ezt az ördögi kört, a társadalmi jelentésűvé táguló emberi drámát. Az egyes képek ugyanakkor a cselekményt kitűnő lélektani motívumokon át sodortatva - önmagukban is drámai erővel robbannak. Ezért jelen-tett sokkal többet a színmű a *Disznótor* egyszerű adaptációjánál: a *Kígyómarás* éles pszichológiai vonalvezetéssel tömörített, szilárd szerkezetű, önálló értékű dráma.

Az ibseni analitikus, szerkesztés technikája

A magyar történelmi közelmúlt rétegeibe behatoló társadalmi, lélektani oknyomozás dramaturgiai módszerét *a Leleplezés* a múltban elkövetett bűnöket kényszerítő erővel a jelenre vetítő ibseni analitikus szerkesztésben kereste meg. (A darabot 1962-ben mutatta be a Nemzeti Színház pesterzsébeti kamaraszínháza.) Itt már időben és térben egy színtérbe helyezve játszódik a dráma: a nyilas idők hősi halottjának, a kórházában katonaszökevényeket, ellenállókat bújtató Simon Bálint főorvos családjának rózsa-dombi villájában, a mártír szobrának fel-avatása utáni órákban, napokban. A már halott, de gazdag emberségével a drámában mégis minduntalan jelenlevő főorvosnak egyedül a lánya nem tud semmit a színmű elején a bűnnek, az ostobaságnak és az amoralitásnak azokról a szakadékairól, amelyek majd megnyílnak a *Lel*eplezésben. Az igazán nagy Ibsen-drámákban a múlttal való szembenézést mindig belső folyamat, morális kényszer indítja meg. A Simon Bálint mártírmúltján parazita módon viruló család - anya, báty,' feleség - azonban természetszerűleg nem képes erre. Nincs tehát belső katalizátor a drámában, csak a nagy mártírról szóló hamis könyvet „kollektíven" írogató család. A szoboravatásra felutazó ápolónőnek, Simon Bálint húgának, Etelnek a személyében kívülről kell érkezni annak az erőnek, amely képes a múlttal való szembenézést kikényszeríteni, a hazug családi idillt szétfoszlatni. Ez persze még nem lenne baj, ettől még lehetne *a Leleplezés* jelen-tős dráma. De a színmű csak az analitikus szerkezet *technikájával* emlékeztet a nagy Ibsen-drámákban: művészi hitelét éppen a szerkesztés túlságos kimódoltsága gyengíti. Simon Etel túlzott hangsúllyal lép - a főorvost a múltban mindvégig fekete bárányként kezelő közvetett módon a halálát okozó hazug család helyett - a mártír igazi erkölcsi örökségébe. Az özvegységet „örökre" vállaló feleségről hamarosan kiderül, hogy már régóta karrierista sógorának a szeretője, gyenge, sodródó asszony, akivel férje ellenállási küzdelmének gondjait termé-

Jelenet Szabó Magda: Kiálts, város! című drámájának debreceni **előadásából**





Szabó Magda: Az a szép, fényes nap (Nemzeti Színház)
Gyula (Kállai Ferenc) és Bönge (Sinkó László) a régi szép időkre emlékeznek

szetszerűleg nem oszthatta meg. A halálba pedig anyjának végzetes ostobaságba kövült „szeretete" küldte Simon Bálintot, mikor fiát féltő aggodalmát nyilas barátnőjénél kiteregette. Csakhogy az álarcok letépése után elénk meredő, riasztóan csupasz és bűnös arcokkal szemben minden eltűnt emberi érték túlzottan sűrítve bukkan fel egyetlen emberben, Simon Etelben. O is ellenálló volt, mint a bátyja, szerelmese is a mozgalomban esett el, ezért nem ment férjhez, Simon Bálintné helyett ő tehát az igazi „özvegy". Sajnálatos ez a túlszerkesztettség, mert különben a *Leleplezés* árnyalt lélektani képekkel dolgozik, amelyeken belül még a „leleplezetteknek" is megvan a maga részigazsága, drámája. Szabó Magda későbbi színműveinek *(Kiálts, város!, A z a szép, fényes nap)* lesz majd jelentős erővel megszólaló sajátossága az igazságnak ez a hiteles többarcúsága.

A hagyomány élesztése

A magyar szentimentalizmus legjobb regényét, a Kármán József művét modellként felhasználó *Fanni hagyományai* (1965, Katona József Színház) ugyanolyan önálló drámai alkotásnak tekinthető, mint *a Kígyómarás.* Kármán József kisregényének cselekményére épül a színmű, de a vidéki magyar feudális környezetnek kiszolgáltatott, abba beilleszkedni képtelen, gazdag, érzelmes lényével lassú pusztulásra ítélt Fanni drámáját Szabó Magda egyéni írói koncepciójának szellemében szőtte tovább. Három új, jellemző motívum, drámaírói sajátosság tűnik fel a *Fanni hagyományaiban,* amelyek majd tovább fejlődnek, gazdagodnak a már igazán jelentős történelmi játékokban, a *Kiálts, város!-ban és az Az a szép, fényes* napban.

Az egyik sajátosság a régi magyar nyelv rétegeit - jelen esetben a XVIII. századi szentimentális érzelemvilágot - birtokba vevő, továbbárnyaló, modernizáló stiláris gazdagság. Valamiféle olyan jellegű archaizáló és mégis izgatóan modern nyelvi kísérlet volt ez, mint Weöres Sándor *Psychéje.*

A másik két vonás egy új írói szemléletmód sajátja. *A Fanni* hagyományaiban jelenik meg először a történelmi determináció problémája és az egyéni és közösségi létezés konfliktusa, amely majd újabb és újabb gondolati rétegekkel továbbgyűrűzik a későbbi drámákban. A történelmi determináció - a családi és a tágabb feudális környezetének kiszolgáltatott ember drámája - a színműben még tragikus-érzelmes hangütéssel szólal meg, hogy aztán a *Kiálts,* város!-ban és még inkább *az Az a szép, fényes nap*ban már az abszurd és a groteszk teljes eszköztárát felhasználó intellektuális humorral gazdagítsa az írónő ezt a történelemszemléletet. Kármán művének cselekményét - Fanni tragédiáját - Szabó Magda az egyéni és a közösségi létezés konfliktusában izzítja tovább. A hosszú kiszolgáltatottság beletörődése után az érzelemben megindító gazdagsággal kitárulkozó főhősnőt nem csupán a gonosz és korlátolt feudális családi környezet vágja el szerelmétől, mint a XVIII. századi szentimentális regényben. Szerelme, Tatai József, a Martinovics-mozgalom harcosa, akinek - csak a későbbi visszatérés reményét táplálva - választania kell az igaz szerelem és az új Magyarország megszületéséért az életét is kockáztató küzdelem között. Tatai József már nem jöhet vissza szerelméhez a drámában. Fanni - nem is láthatva bele - ugyanúgy nem érti, nem értheti meg ezt az emberi életet feláldozó fanatizmust, mint ahogy a *Kiálts, város!* Esztere sem. Az egyéni lét tragikumában felőrlődve, ugyanaz lehet csak a sorsa, minta reménytelenül korai köztársasági mozgalom hőseié: a halál.

A történelmi determináció drámája

A folyamatosnak mondható drámaírói jelenlét korszaka után - amely már számos jellel ígérte a továbblépés, kiteljesedés lehetőségét - Szabó Magda és a színházak kapcsolatában hosszú időre törés, szünet következett be. De a debre-

ceni Csokonai Színházban bemutatott *Kiálts, város!* (1974) már egy jelentős színpadi szerzőnek az újrajelentkezése volt: a kesernyés - modern kicsengésű - irónia hangütéseivel kísért, a balladák tömör tragikai szerkezetének erejével megszólaló dráma.

Az előjáték maróan abszurd humora II. Fülöp, Habsburg Rudolf, Ahmed szultán, Kálvin János, Bocskai István és Belgiojoso tanakodása - már Szabó Magda *Az a szép, fényes nap* című legjobb drámájának hangvételét előlegezte. Egy történelem által körülkerített sorsú város Debrecen -- időben szinte folyamatos drámája áll a színjáték gondolat-világának középpontjában; s ezen a drámán belül az embernek - Borzán Gáspárnak, „a mindenkor láthatatlan, ismeretlen áldozatnak" és a szerelemtől meg-fosztott Eszternek - a tragédiája. Nyilván a belső monológok gazdag lélektani elemzésére épülő regényei után ebben az időben jutott el az írónő az igazán jelen-tős drámák megalkotásához. Hiszen lényegében már első regénye, a *Freskó* - amellyel Szabó Magda valósággal be-robbant az irodalomba - is *ezt* a debreceni cívis életformát, a „kálvinista predesztináció" tényleges tartalmait, társa-dalmi, lélektani gyökereit, tüneteit és következményeit vallatta. Persze a *Kiálts, város!-ban* a protestantizmus, az Az *a szép, fényes* napban pedig a római kereszténység ideológiájának a vizsgálata ter-mészetszerűleg nem a konkrét történeti elemzés szempontjából érdekli Szabó Magdát. A felboncolt ideológia anatómiája az ember és a történelem, az egyén és a társadalom viszonyának illúzió nélküli tiszta képét jeleníti meg nála.

A Kiálts, város! tragikus hőseinek a „belső determinációja" az a kálvinista puritanizmus, amely az áldozatvállalá-soknak hősies, szívós folyamatosságával életben tart egy várost, ugyanakkor egy szűk, fojtogató életforma karámjába zárja az embert - gondoljunk *a Csillag a máglyán* Genfjére is. Ez a belső determináció azonban a külső erők kényszere által válik még fojtogatóbbá a színmű-ben: jelezve a Szabó Magda-művek horizontjának most már - egy adott drámai helyzeten belül - szinte minden lehetséges belső és külső, lélektani, ideológiai és politikai tényezőt számba vevő gondolati kitágulását. Az „igazhitű" Ahmed szultánt, aki Debrecenről csak annyit tud, hogy „valahol az egri vilajetben" helyezkedik el, ugyan „deprimálja" az elő-játék „meddő vitája"; az eretnekégeté-se]; szakembere, II. Fülöp ugyan már elporladt Borzán Gáspár meggyilkolá-sakor, Rudolf császárnak pedig csak annyi jut eszébe Debrecenről, hogy „bárány meg perecek", s a császári zsoldos-vezért Álmosd mellett tönkreverő Bocskai szabadságharcának küzdelmében is csak alig számba vehető mozzanat lehetett egy város pillanatnyi és egy ember végleges sorsa. Nélkülük azonban még-sem áldozta volna fel leendő vejét s ezzel a saját lányát is a debreceni főbíró. A főbíró képes arra, hogy a hitet védő, de a városnak legalább annyi kárt, mint hasznot okozó, az embert az egyéni élet gazdagságától megfosztó puritanizmus korlátait - nem csekély belső küzdelem árán - végül is áttörje, de tragikusan későn érik meg benne ez a döntés, mert Debrecen létérdeke ekkor már kikényszeríti az ember, Borzán Gáspár és Eszter szimbólummá nőtt tragédiáját.

„Egy robbanásszerű ideológiai változás anatómiája"

Az Az a szép, fényes nap azoknak a gon-dolati, stiláris és dramaturgiai elemeknek a szintézise, amelyekkel Szabó Magda már eddig is kísérletezett. A 994 őszén - Vajk Istvánná keresztelésének előestéjén - játszódó történelmi játék a konkrét történeti valóságanyagra épülő, ugyanakkor azt gondolatilag és stilárisan egyaránt a századunk nyelvére lefordító dráma. Történelmi játékában az írónő - mint maga mondja - „egy robbanásszerű ideológiai változás anatómiáját" kívánta bemutatni. A XX. század eseményeit átélt gondolkodó ember szemével vallatva a múltat, nemzetünk történelmének egyik legjelentősebb változását, a feudális-keresztény magyar állam létrejöttének folyamatát, megértve, „hogy egy állam csak úgy születik meg, ahogy az ember: kínok között, vérben".

Szabó Magda történelmi játékának kesernyés, ironikus gondolati ritmikáját követve, talán az első benyomásnak en-gedve, a divatos kifejezésű „deheroizá-lást" emlegetheti a kritikus és *a* néző. De nagyon félreértenénk a dráma mélyebb üzenetét, ha csupán egy illúziók nélkül szemlélt - népünk sorsát alapvetően meghatározó - történelmi folyamat hűvösen tárgyilagos elemzését látnánk a műben. A nagy történelmi átalakulás társadalmi, világszemléleti, emberi küz-delméből fájdalmas törvényszerűséggel következő véres események és a modern diplomácia nyelvére lefordított cinikus-ironikus jelenetek állandó egymásba ját-szásában lehetetlen meg nem érteni egy nemzetnek és a sorsát alakító emberek-nek a drámáját. „Az életemet kaptam tőled, és ebben a percben azt hiszem, hogy mindenki, aki ezen a földön élt vagy születni fog, tőled kapta az életét: Áldj meg!" - ezeket a szavakat a Géza fejedelem előtt térdeplő Vajk mondja a drámában. A bizánci küldetése után fél= reállított Gyula kifejezésével Géza a „nyílvessző", Vajk a „tőr". Történelem-szemléletünkben - Szent István alakja mellett - a magyar állam megteremtésé-nek folyamatában kiemelkedő szerepet játszó Géza fejedelemnek eddig viszony-lag szerény szerep jutott. Dráma- és pró-zairodalmunkból is elsősorban István történelmi nagysága emelkedett ki. De ha az első magyar királyt megelevenítő legjelentősebb alkotásra gondolunk - Kós Károly regényére és színművére, Az *országépítőre* -, akkor látjuk, hogy Kós műveiben Vajk-István az, aki *emberileg* is a legmélyebben érzi át a sok tragédiával és az értékek pusztulásával járó társadalmi, kulturális és ideológiai át-alakulás, a pogányságot levedlő magyar-ság katarzisát. Szabó Magda történelmi játékában azonban más megvilágításba kerül Géza és István alakja. A gyermek Vajk ugyan még a pogány törzsszövetség életszemléletében nőtt fel, az *Augsburgi Siratót* is nagyon jól ismerő Vajk és Gyula - Bönge szavaival - a bajor követ előtt akár „duettet" is énekelhetnének. De Szabó Magda színművének a más-napi keresztelésre készülő ifjú Vajkja már egyáltalán nem érzi át *Az ország-építő* Istvánjának emberi drámáját. Tudatából már rég kihullott a pogány magyarság szellemi öröksége, csak „az idő kerék kötőit" látja a pogány világkép őrzőiben. „A vidám lovak és a tűz fényes istene helyett" a kereszténység „rettenetes, tömény szomorúságával", a „bűntudat és absztrakció" ideológiájával ajándékozza meg népét. Szabó Magda Géza hatalmas történelmi életművére tesz egészen új - egy nagyon kemény, modern drámával ötvözött - koronát: a politikailag hallatlanul tisztán látó, népe katarzisát mélyen átérző igaz ember előtt tiszteleg a dráma.

Mert az izgatóan modern történelmi játéknak nem Vajk, hanem Géza a köz-ponti hőse. Az a Géza, aki „életet" szánt a népének ezen a „táncos földön" és nem „halált", s a nemzeti önvédelem, az ön-álló magyar állam megteremtése érdeké-ben még saját nevelőjét, a sámánt is meggyilkoltatva, ölet, és saját kezűleg is

gyilkol. A keresztelésére készülődő, ájtatos Vajk persze nem „öl" a drámában. Ő úgy fogalmaz, hogy lesznek - Géza szerint „meglepően sokan" lesznek, és a népnek valószínűleg „nem az okosabb, de az értékesebb része" -, „akiket egy magasabb cél érdekében meg kell fosztanunk az élettől". Mégis, a mű első részének végén, barátjának meggyilkolása után a fájdalomtól felüvöltő és a befejezés hidegen *izzó* drámájában a fiától emberileg örökre elváló Géza az, aki mint fejedelem és ember igazán átérzi az értékek pusztulásának tragédiáját.

A fejedelem, a politikus és az ember képe, Gézáé, nagyon markáns vonásokkal vésődik ki a drámában. A magyarságot megmentő történelmi tettet végre-hajtó vaskezű - ha úgy tetszik, véres kezű - uralkodóról már beszéltünk. De hallatlanul izgalmas a politikusnak és a népe fájdalmát a sajátjaként átélő embernek a drámája is. A véres jeleneteket nemcsak a szenvedély és a szenvedés ki-törései követik, hanem a „modern" politika nyelvére hangszerelt ironikus-groteszk ellenpontozások rendkívül gazdag skálájú nyelvi, dramaturgiai játékai is. Tar meggyilkolása után Géza ezekkel a szavakkal fordul Vajk nevelőjéhez, a másnapi szertartáson „vizsgázó" Tatához: „Deodátus úr, San Severino grófja, megkérnélek, uram, iparkodj azzal a hullával." Természetesen Gyula szobájába, ahol már fekszik egy tetem, a borbélyé, s „még befér" Bönge holtteste is. De nagyon tévednénk, ha azt hinnénk, hogy a burleszkbe hajlítják át a dráma egészét ezek az abszurdig élezett jelenetek. A fájdalom és a groteszk állandóan egymásba játszik nyelvileg és dramaturgiailag is, ebből a nagyon tudatos szerkesztésből születik meg ez az izgatóan modern gondolati dráma.

Egészen más az új Magyarországot - a szülés kínjaival - kihordó Géza és a józan „reálpolitikus" Vajk szellemi arca. Mint ahogy egész más a magyarság sorsát a korafeudális Európa erőszakpolitikájának a térképén szemlélő Géza mai kicsengésű humora, „cinizmusa" és a sótlan, ájtatos, vallásos-ideológiai frázisokba burkolódzó Vajknak az embert, népet csak eszköznek tekintő hideg célratörése. Persze Géza koncepciójában fellelhetők a „napkeleti ábrándok" is: a két erős nemzedék felnövésével az elszenvedett vereségekért visszavágó, újra az Atlanti-óceánig rohanó régi nagy sereg képe. De mégis Vajk az igazi „napkeleti herceg" a drámában, aki a magyarság sorsát - az állam- és egyházszervezés célkitűzésén túlmenően - nem képes még a „keresztény Európa" nyers erőpolitikájának a hatalmi és etikai mérlegén lemérni. Nem hiszi - amit a történelem tényleges István királya később tapasztalt -, hogy a németek alig várják, „hogy újra leckét adhassanak nekünk a tízparancsolatból". Géza - önmagával és népe egy részével is iszonyú küzdelmet víva - az erős, független államra építi a nemzet jövőjét. István számára ezért is kéri a német császár helyett a pápától a koronát. („A pápa is vazallussá tesz, de valahogy kevésbé konkrétan, isten vazallusa leszel, Vajk, és istent még nem látta senki, a császárt viszont ismerjük, a dögöt.") Tudja, hogy a keresztény Európával szemben a katolicizmus ideológiája nem védőpajzs, csupán kényszerű takaró, álca. A népe örökségét megszüntetve őrző Gézával szemben Vajk még nem tudja, hogy a kereszténység ideológiája - politikai, katonai erő nélkül - önmagában nem lehet egy nemzetet megtartó, megvédő bástya.

De a történelmi játék fel-felizzó, majd hidegen lehalkuló drámája - az apa és fiú útjának végleges elválása -, nemcsak a politikai koncepció éles elkülönülésében rejlik. A nagy cél - a nemzeti önvédelmet jelentő magyar állam felépítése - érdekében Géza kényszerűségből gyilkoltat és gyilkol, de ezek a halottak visszajárnak hozzá „éjjelente kísérteni". Vajk nagy tervében az ember csupán eszköz, és keresztény európaivá absztrahálódva, eltűnik magának a nemzetnek a fogalma is. Géza viszont tudja, hogy erős országot, államot csak szuverén, értékes egyéniségekből kovácsolódó nemzeti közösséggel lehet tartósan építeni, megtartani. Az ember által akkor érzékelhető világegyetem természeti képét, életörömét árasztó pogány dalokat Géza maga is énekli, tudja, hogy a meggyilkolt Bönge „egy személyben" volt „a meótiszi láp meg az Atlanti-óceán". Ezzel szemben Vajk csak „az emberi alaptermészettel ellenkező" kereszténység lehangoló frázisait tudja litániázni. A dráma végén „megáldott" Vajk emberileg iszonyúan egyedül marad az eljövendő uralkodásban, leendő feleségéről, a bajor Gizelláról készült festmény is csak a nagy politikai lehetőség képét idézi fel számára. Géza felesége, a varázsos szépségű, élet-erejű Sarolt azonban halottan is él a mű-ben. Szabó Magda egyetlen mondattal is képes felizzítani egy ember belső drámáját. A ledöfött baráttal, Tarral, a halott feleségnek a még mindig szerelmes, szenvedő férfi üzen: „Mondj rólam jót Saroltnak."

Szabó Magda ironikus hangvételű történelmi játékának ez a „Vajk-interpretálása" ugyanakkor természetszerűleg nem homályosíthatja el István király alakjának nagyságát, amelyet a történelmünk már tényszerűen igazolt. De nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy Szabó Magda drámájában még a számos illúziót tápláló *ifjú Vajk* képe bontakozik ki, egészen más ember, államférfi volt a történelem *későbbi, tény-leges István királya. Az Az a szép, fényes nap* Géza fejedelmének a magyar állam létrejöttéért való erőfeszítéseit és az országépítő István király életművének nagyságát csak népünk történelmének szerves, dialektikus összefüggésében lehet igazán megérteni. István király alakjának, nagy jelentőségű, folyamatos tetteinek képét ezután is olyan tisztán látjuk és őrizzük meg, mint amilyen tisztelettel őriztük eddig is.

A dráma a Nemzeti Színházban

Minden dráma sorsa végül is a színpadon dől el. Szabó Magda történelmi játéka szerencsés módon formálódott a Nemzeti Színház alkotóműhelyében. Az írónő négy évig dolgozott a drámán, de még a próbák időszakában is érlelődött a szöveg, nagyon fontos hangsúlyokat erősítettek fel a dramaturgiai változtatások. A rendező, Marton Endre és a dramaturg, Bereczky Erzsébet is nyilván jelentős szerepet játszottak ezekben a változtatásokban. A legfontosabb az 1975-ben megjelent drámakötet (Az *órák és a farkasok)* szövegéhez képest az új nyitány hangsúlya volt. Nagyon jól megértettük már ebből Gyula későbbi szavait: Géza a „nyílvessző", Vajk a „tőr". A pogány hagyományok hajlíthatatlan őrzőjét, a sámánt Géza először meggyőzni, majd ennek lehetetlenségét látva, a másnapi szertartástól távol tar-tani akarja. De Vajk - Géza üzenetével - a várba csalja a sámánt, rákényszerítve ezzel a fejedelmet a már kikerülhetetlen gyilkolásra.

Ez a nyitány már a Szabó Magda-dráma hangsúlyait átgondoló, felerősítő rendezésnek - az egész előadás gondolati-képi ritmikáját meghatározó - felfogását is jelzi. Mert minden jó rendezőnek az a legfőbb erénye, hogy tudja, mikor szabad alkotó fantáziájával előtérbe lépni, a saját színpadi látomásába emelni a dráma egészét vagy részleteit, és mikor kell

„a háttérben maradva", puritán eszközökkel szolgálva, a hangsúlyok finom árnyalataival kibontani a drámát.

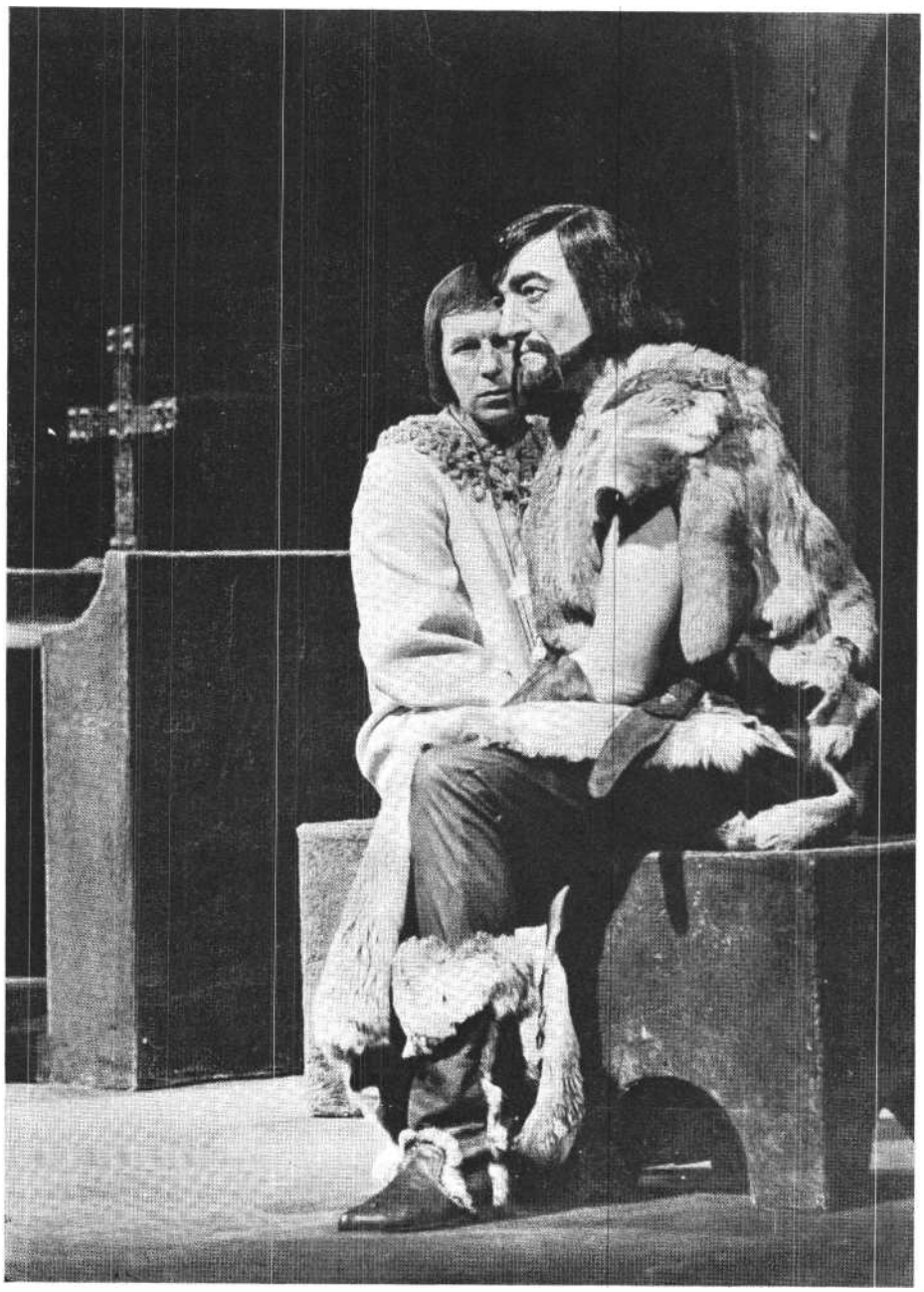
A nagy történelmi változás drámáját szemlélve, a nézők „nem bizonyos, hogy *csak* visszanéznek" - írta színműve elé a már idézett cikkében Szabó Magda. Ezért a „szép arany díszlet helyett" „véres és félhomályos lett a színpadom". Ezt a „véres és félhomályos" színpadképet komponálta meg komor, lépcsőzetes tagolású, a színpad fény- és árnyékjátékaira nyomasztóan alkalmas állványzatrendszerével Csányi Árpád. A díszletkép sötétbe vesző, csak pillanatokra megvilágosodó felső szintjei csupán a közjátékok szereplőinek néma reakcióit jelzik. Tétova katonák és riadt követek árnyalakjainak mozgását, a Durkó Zsolt zenéjével megszólaló, csodálatos szépségű pogány dal fel-felcsengő, majd hirtelen elfojtott muzsikáját, a bajor Hermann felülről gőgösen letekintő éber nyugalmát.

Maga a dráma azonban a színpad előterében, alsó szintjén zajlik. A jobb sarok a hideg reálpolitika színtere: Vajk szobája; a bal sarok a morbid játékok és a groteszk, abszurd humor terepe: Gyula kopottságában is gazdag színpadi életet élő szobája. A fenyegető állványzatlabirintus alatt, a groteszk és a hideg értelem pólusai között, a színpadkép gyújtópontjában lobban fel igazán a történelmi játék minden rétegének értékét magába szívó dráma. A „deheroizálás" álarca mögül felizzó igazi dráma, amelyet Marton Endre a színpadképek ellenpontozó gondolati, stiláris ritmikájának izgalmas lüktetésével hívott elő.

Schäffer Judit jelmezei élő ruhái, formái voltak a látszat és valóság közötti ellentmondás szüntelen játékának. Mindezt jelezte a félreállított Gyula rongyos ruhája és a „rehabilitálás" pillanatainak gazdag aranyozású bizánci köntöse, Géza állatbőrkacagánya és európai öltözéke, amelyből azonban az indulat előrántja az álruha alatt hordott, állatfogakból készült pogány nyakláncot. Ugyanez az érzelmi meghasonulás jellemzi a szobák előtt álló „testőröket", akiknek a frissen fel-öltött nyugati egyenruhája mögül - számos jellel - minduntalan feltűnnek a régi nagy sereg öreg harcosai. Külön remeklés volt az eleven halott Bönge minden idők szenvedésének bélyegét magán viselő félelmetes maszkja, terep-színű ruhája.

Kállai Ferenc kiemelkedő Gyula-alakítása mellett, szerepét és hatalmas dinamikájú játékát tekintve, kétségtelenül Sinkovits Imre Gézája volt Szabó Magda történelmi játékának központi hőse. A fejedelem és a férfi hajlíthatatlan keménységű életerejéből, a korabeli Európa erőviszonyait teljesen átlátó politikus könnyedén cinikus humorából, a teljes emberség gazdag színeiből, a fájdalom elementáris kitöréseiből és a fel-felizzó, majd nyugtalanító csenddé halkuló végső dráma elemeiből ötvözte Sinkovits ezt az eleven sodrású alakítást. Az „eszelős" borbélytól való „megszabadítást" megköszönő Gyulához belépő Sinkovits egyszerre tud a legkörmönfontabb ravaszság skáláján, a kegyetlenség kíméletlen hangján és a józan politikus reális elemzésével beszélni, de képes a Gyula megnyerésén ravaszkodó szerepéből a humánum és a humor emberi hangjaival is állandóan kiszólni. Barátját leszúrva, a halott Saroltnak üzenve, a teherbírásának végső határához érkezett ember üvöltő fájdalma szól belőle, hogy aztán

Géza (Sinkovits Imre) fölkészíti Vajkot (Kálmán György) az uralkodásra az utolsó éjszakán (Iklády László felvételei)



egészen másféle drámaisággal játssza végig a befejezés nagy gondolati-politikai összecsapását: apa és fiú végső konfliktusát. Vajkkal már a fáradt fejedelem találkozik, aki a fiú szeretetéből merítene erőt, vigaszt. Sinkovits Gézája kezdet-ben megértő, ravasz humorral áltatja ma-gát, de a könnyed mondatok mögött - megdöbbenve a két koncepció antagonizmusán - egyre jobban érezteti a kételyt, majd a kétségbeesést, hogy aztán már a szenvedély sodrának adja át ma-gát. Géza igazi történelmi nagyságát még-is a szenvedély elfojtásával tudja a legjobban érzékeltetni : apa és fiú elválása-kor már a nagy politikus hűvös józansága él benne, a fiától való elidegenedési a Tatának ajándékozott, a Vajkénál jóval pazarabb ékkövezésű kereszttel jelezve. Kálmán György Vajkja nemcsak szerepét, de színészi játékát tekintve sem tudott Géza méltó drámai ellenfele lenni. A „reálpolitikusi" alakítás túlságosan „visszafogottra" sikerült ezúttal: inkább már csak a modorosságot jelentette. Persze ez így talán igazságtalannak tűnhet, hiszen a célratörő, hideg Vajk embertelenül kenetes hangja szolgálta a drámaírói, rendezői koncepciót. De csak a „reálpolitikus" Vajk megjelenítését, s nem az újhitű fanatikusét. Ehhez egészen más belülről jövő színészi eszközökre lett volna szükség: az egyetlen hang-ütésben megrekedt Kálmán György erre valójában nem volt képes. Tyll Attila Tatájának alázatos céltudatosságából sokkal többet megéreztünk a vallási fanatizmus természetrajzából is.

Kállai Ferenc már régóta legnagyobb színészeink egyike. Mindent tud, amit egy igazán nagy színész tudhat, de mind-ez sohasem pusztán mesterségbeli tudás nála. Minden mozdulatával, apró gesz-tusával, hangskálájának minden modulációjával képes belülről, az emberi lélek mélyéről jövő üzeneteket közvetíteni. Gyulájának sorsa külön dráma volt a „robbanásszerű ideológiai változás" drámájának egészén belül. „A szerencsétlen külügyi akció" utolsó élő tanújával, Böngével mulató Kállai a kalandozások kegyetlen - egyszerre groteszk és iszonyú fájdalmú - énekeivel már a semmi szakadékaiba dobott elszánt ember képét adja. Aki - persze késsel a kezében - nyugodtan várja már a félreállítása után bármelyik pillanatban bekövetkezhető halált. De elnyűtt rongyaiban mélyen ember, és a gyűlölet szenvedélyéből minduntalan kibontja a változó idők szavát megértő hajdani politikus tárgyilagos intelligenciáját is. „Rehabilitálásának" órájában fokozatosan érti, érteti meg Géza ötletének zsenialitását, hogy bizánci köntösében „dialektikusan" mosolyogva, a pápa küldöttjét némi bizonytalanságban tartva, jelentős szerep vár rá a szertartáson. A kápolnába belépő Kállai már egy egészen más ember, a könnyed biztonsággal mozgó régi politikus, aki Böngének a meggyilkolása után mégis ugyanolyan üvöltő fájdalommal roppan össze, mint a Tart ledöfő Géza. „Bizánci kellékeitől" Vajk parancsára megfosztva, könnyedén visszadobva abba a szakadékba, ahol már a halott barátja sincsen, szánalmas meztelenségében is ember marad: tántorgó lépéseivel Kállai ekkor tudja a legmélyebben megszólaltatni a groteszkségében is megdöbbentő emberi drámát.

Nagy erejű alakítás volt Sinkó László Böngéje is. A régi nagy sereg megcsonkított fiának rekedt, eltorzult hangja nagyon mélyről, mintha az augsburgi tömegsírokból szólt volna. Gyulával szemben a szükségszerű történelmi átalakulás horderejét soha meg nem érthető harcos félelmetes indulatú képét adja, testén, lelkén viselve a nyugati hadjáratok letörölhetetlen bélyegét. De tomboló indulatával arra is figyelmeztet Sinkó László Böngéje, hogy a „kalandozásokat" csak a korafeudális Európa és a népeket elsüllyesztett Kárpát-medencében tartós életet teremtő magyarság sorsának reális történelmi összefüggéseiben s a keresztény politikai, ideológiai „morál" mérlegén lehet csak igazán lemérni.

Eredeti szerepformálás volt Csurka László Hermannjának hűvös, nyugodt cinizmusa, Raksányi Gellért Tarjának kemény embersége, Maróti Gábor borbélyának pillanatokra felcsillanó könnyed itáliai életöröme, Császár Angélának a pogány-magyar világkép szépségét és nőeszményét felvillantó jelenése.

Szabó Magda: Az a szép, fényes nap (Nemzeti Színház)

Rendezte: Marton Endre; *díszlet:* Csányi Árpád; *jelmez:* Schäffer Judit; *zene:* Durkó Zsolt.

Szereplők: Sinkovits Imre, Kálmán György, Kállai Ferenc, Csurka László, Sinkó László, Tyll Attila, Győrffy György, Raksányi Gellért, Szokolay Ottó, Maróti Gábor, Császár Angéla, Balogh László.

SZILÁDI JÁNOS

Egy hatalom születése

Illés Endre Spanyol Izabellája a Madách Színházban

Illés Endre drámaírói munkásságát mindeddig a jelenidejűség jellemezte: a korhoz s a korról szólásnak azaz írói közvetlensége, amely a korral azonos idejű történetben tudta megfogalmazni - ábrázolni - művészi élményét. A régmúlt nem forrósodott nála drámateremtő élménnyé. (*Az Egyszárnyú madarak* mese és költészet kettős ívében született, szomorúan szép játéka az egyetlen kivétel.) A jelenidejűség viszont megkülönböztetően egyéni módon valósult meg Illés Endre alkotásaiban: a kiemelés, a szublimálás olyan fokozott erejével, mely alighanem egyedüli a magyar drámairodalomban. Az elvonatkoztatásnak ez a kivételes ereje adja az Illés Endre-i dramaturgia legsajátosabb jellemzőjét: a művek művészi esettanulmány jellegét - s talán nem túl merész feltételezés, hogy a történelmi tematika iránti eddigi közömbössége is ezzel magyarázható. A művek művészi esettanulmány jellege ugyanis alkotói magatartásának rendkívül magas tudatosságából táplálkozik, s épp e tudatosság révén képes a „mindenkori ma" történelmi érvényű és távlatú mű-vészi ábrázolására. Illés Endre - drámái a tanúságtevők - élt is ezzel a lehetőséggel. S ez egyben azt is jelentette, hogy a történelmi tematika önkifejezési lehetősége írói munkásságában nem vált műteremtő erejűvé.

Eddig nem, most igen. Illés Endre történelmi drámát írt. Nem álruhába öltöztetett történelmet vitt színpadra, hogy a parabolák fordított szavú nyelvén meséljen a máról, és nem ürügyként fordult a régmúlt korhoz, hogy szabadon szólhasson a századokkal későbbi világról. *A Spanyol Izabella a szó* klasszikus értelmében vett történelmi dráma. Olyan alkotás, amelynek természetes élettere a választott történelmi helyzet, amelynek alakjait, szituációit nem kell fölfejteni, le-fordítani, hogy valódi jelentéstartalmukat megismerjük. *A Spanyol Izabella a* történelmet varázsolja elénk, kemény, markáns színekkel. S ha a felszín mögött a művészi üzenetet keressük, akkor nem „lefordítani" kell a látottakat, a hallottakat, hanem megérteni az egykori törté-

nelmet. Megérteni az emberi múlt tegnapjának tragédiáját, hogy a ma válságaival a mű adta katarzissal megerősödve nézhessünk szembe.

Szinte kihívás jellegű az, hogy nem ürügynek tekinti a történelmet, nem példatárnak, hanem íróilag a legfontosabbnak: a dráma anyagának. A kihívás és a bizonyítás kettőssége jellemzi a *Spanyol Izabellát.* A kihívás, hogy a történelem a maga tárgyszerűségében a dráma igazi tárgya, és a bizonyítás, hogy a történelem így „szól *hozzá*" napjaink kérdéseihez.

„Hatalom nélkül írni, élni, hatni ..." Egy interjúban megkérdezték Illés Endrétől, milyen gondolatok foglalkoztatják leginkább. Kettőt említett. A hazugságot, amelynek ezernyi változatát ismerte és örökítette meg drámáiban, és a fiatalságot. „ ... állandó témám az ifjúság" - mondta Illés Endre, és igazolásul drámái sorát említette a *Türelmetlen szere-tőktől a .Spanyol Izabellái* g.

És valóban: *a Spanyol Izabella* is fiatalokról szól: alig húszéves fiatalokról, akik „ ... egy világbirodalomra szövetkeznek, és életük elkövetkező húsz évében egy kiskirályságot valóban világ-birodalommá emeltek. Hogy milyen áron? Ez a dráma."

Kemény, szikrázó dráma. Felzaklató és elgondolkodtató. Mert igaz, Izabella és Ferdinánd nagyot alkottak: egyesítették a kis játékkirályságokat, megterem-tették az egységes Spanyolországot, és az egységes Spanyolországból azt a Spanyol Birodalmat, amelyben soha nem nyugodott le a nap. És mindezt alig két évtized alatt! A hódításnak ez a káprázatos látványa is elég lebilincselő lehetne a késői utód számára. Illés Endrét azonban a hatalom megteremtésének nem ez az oldala érdekli. A drámában alig esik szó a hódításokról, legfeljebb mellékesen hallunk az újabb és újabb háborúkról, az újabb és újabb győzelmekről. Illés Endrét a hatalomteremtés belső összefüggései foglalkoztatják, az az emberi, társa-dalmi fundamentum, melyre a hatalom épül.

Nem az elméleti hatalom, hanem a valóságos a gyakorlati. Az, amelynek csak szimbóluma a fényesen szikrázó korona, és amelynek valódi értékét a hadsereg, a fegyver jelenti. A hadsereghez viszont pénz kell. És Izabella megszerzi a pénzt. Azért is, mert valóban szüksége van pénzre, és azért is, mert azt hiszi, céljainak megvalósítása a boldogság korszakát

Almási Éva Spanyol Izabella szerepében

hozza majd meg alattvalói számára. Nem így történik. Nem ez történik.

Izabella rendet és békét akar, de eszközei, amelyekkel a tervet a valóságba ülteti át, szenvedést, rettegést, halált zúdítanak az emberekre. A kereszténység nevében Izabella aláírja az inkvizíció elrendeléséről szóló pápai bullát, és a vallási fanatizmus vérszomjas dühétől megszállott Torquemada főinkvizítor máglyák fényével világítja be az egész spanyol földet.

A szép cél, a nagyszerű, az emberi nem valósul meg. A stratégia áldozatul esik a taktikának, a nemes szándékot megcsúfol-ja önnön gyakorlata. Izabella okosabb és következetesebb annál, hogy ne érzékelné terv és valóság ellentmondását. Átéli a tragédiát, de változtatni már nem tud. Az egyetlen, amit még tehet: kimondja az ítéletet önmaga fölött.

„Az író feladata . . . a diagnózis"

Ha Illés Endre drámáinak belső szerkezetét vizsgáljuk, akkor már kiindulásként két alapvető jellegzetességet kell rögzítenünk. Az egyik a szerepek meglehetősen mérsékelt száma, a másik a művek belső szerkezetének puritánsága, következetesen célratörő jellege. E két sajátosság forrása a már említett nagyfokú alkotói tudatosság. Ez teszi lehetővé a művészi élmény maradéktalan kik ontását kis létszámú szereplőgárdával, amit a mű dramaturgiai szerkezetének belső következetessége is biztosít.

A Spanyol Izabella - első pillantásra - mintha megtörni látszana a drámaírói életmű eddigi hagyományait, törvényszerűségeit. Majdnem ötven szereplője van a drámának. Meghökkentően nagy szám ez, de ha a történelmi dráma viszonyrendszerében vizsgáljuk, akkor azt

kell látnunk, hogy a szereplők számának megsokasodása nem az alkotói magatartás megváltozásából táplálkozik, hanem az új műfaj követelményeiből. És még valamiből. Illés Endre drámái mindig valami fontosról, egyént és társadalmat egyaránt befolyásoló lényegesről vallanak. Az új mű, *a Spanyol Izabella* - ebből a szempontból is - méltó folytató. Folytató és összegző is. Összegző, mert a mű-vészi totalitás olyan elevensége hatja át, ami ennyire összetett módon még egyet-len alkotásban sem érvényesült. Ezért is a nagy szereplőgárda.

Hasonló eltéréseket és rokon vonásokat mutat a dráma belső, dramaturgiai szerkezete is. *A Spanyol Izabella* két felvonásban kerül a közönség elé. S a két rész - látszólag - nem azonos építkezésű. Az elsőt keretjáték fogja egységbe: Izabella gyón gyóntatójának Talaverának (akit majd Izabella halála után férje dob áldozatul az inkvizíciónak), és az elmondottak megelevenedése maga a drámai történet. A múlt idéződik fel Izabella előtt, ahogy a lenézett fiatal lányból uralkodó lett, és az uralkodóból a hatalmas spanyol birodalom ura. Drámai expozíciót forrósít hát fel a forma, von össze és telít meg drámai tartalommal, hogy ami-kor robbanásig feszül az indulat - mint feladatát teljesített hajtómű -, leváljon a dráma eleven testéről, és átadja helyét a már önmagától továbbzúduló cselekménynek. A látszólag puszta dísz tehát belső tartalommal bír, helye, funkciója van.

Illés Endre drámáit a lélektani ábrázolás gazdagsága jellemzi. Ez az alkotói erény érvényesül a *Spanyol* Izabellában is. A dráma a tömörítések, az összevonások rendszerében építkezik, elegánsan és biztonságosan. S ebben fő „segítője" a lélektani ábrázolás következetessége: a kihagyások, az időbeli ugrások szakadékai felett a figura belső egységének folyamatossága teremti meg a kapcsolatot.

Külön kell szólni a dráma nyelvéről. Illés Endre a XV. századi történethez nem teremtett archaikus ízű nyelvi közeget. Ha elolvassuk a Kortársban közölt drámát, de még inkább, ha megnézzük az előadást, mégis úgy érezzük, hogy a megelevenedő történet és az azt kísérő, kibontó nyelvi világ szinkronban van. A titok nyitja pedig nem az archaizáló nyelv, hanem egyszerűen a nyelv tisztasága és pontossága. Illés Endre tökéletesen ismeri ‚munkaeszközét", s mert ismeri, hajlékonyan használja. Úgy és arra, amire kell. Tömör és kemény, ha a szituáció úgy kívánja, lágy és lírai, ha arra van szükség. Tehát soha nem ön-célú.

Megénekelni életet és halált...

A Spanyol Izabella Illés Endre ötödik drámája, amelyet a Madách Színház előadásában láthatnak a nézők. Drámaíró és színház együttműködésére kevés ilyen példát találunk mai színházkultúránkban. Örkény kapcsolata a Vígszínházzal, Illyésé és Hernádié a pécsi Nemzeti Színházzal rokon még ezzel - és a sor aligha folytatható... Pedig színház és író együttműködésének tapasztalata egyértelműen pozitív. Nemcsak azért, mert az egyetértésnek, az együttgondolkodásnak olyan alkotói folyamata születhetik így meg, amelyet az esetleges kapcsolatok képtelenek megteremteni, hanem azért is, mert ez a szövetség az újabb művek születésének legbiztosabb fedezete.

„Jól ismerem a színészeimet, a rendezőmet - barátaim. S ők is tudják: egy-egy kibogozásra váró csomóval, figurával, jelenettel, a részletekkel és az egésszel mire gondolok, hogyan gondolom." Amit Illés Endre bevezetőként írt a műsorfüzetbe, megszívlelendő min-den színházvezető számára, aki szívügyének tekinti a magyar drámát.

Illés Endre vallomásos sorai a szerző oldaláról vázolják a drámaíró és a színház viszonyát - a Madách Színház előadása, Lengyel György rendezése pedig a színházművészeti alkotás egyértelmű bizonyító erejével gazdagítja az elmondottakat. Mert igaz, Lengyel György értő, tisztelő és szerető rendezője Illés Endre műveinek. Ismeri és érti az író világát, tudja szabályszerűségeit, elfogadja és szolgálja gondolati rendszerét, és e gondolatvilág legteljesebb, leghatásosabb és legművészibb színpadi újra-teremtését érzi, vallja művészi feladatának. Lengyel György *Spanyol Izabella*-rendezése a mű tiszteletét sugározza, és rendezői művészetének jellemző vonásait érvényesíti.

Látvány és gondolat kettősében építkezik Lengyel György rendezése, annak egymást erősítő mozzanatait kutatja, és szerves harmóniáját valósítja meg. Nem töretlenül, de alapvető sikerrel. A legfőbb buktatót, a látvány eltolódását a történelmi képeskönyv, az illusztrálás irányába, maradéktalanul elkerüli. Segíti ebben a kemény, feszes előadástempó is, de leginkább a mű pontos és következetesen végigvitt elemzése. A látvány és gondolat egységét azonban nem mindig sikerül megvalósítania. Rendezői túlmozgatás mindössze egyszer töri meg a harmóniát: a zsidók kiűzetésének túl didaktikus, időben is hosszasra nyúló, a drámai történést megakasztó képsorában.

A legtöbb hatászavaró mozzanatot a látványszervezés apró részleteinek kidolgozatlansága, a jó elképzelés sántító megvalósítása okozza. Lengyel György rendezésében fontos szerepet játszanak a fényeffektusok és a produkció zenei kísérőanyaga. Szép, hatásos és jól, mértéktartó módon használt rendezői eszköz mindkettő, s csak sajnálni lehet, hogy a premieren pontatlanságok akadtak: a fejgép „elcsúszott", a zene nemegyszer korán indult, elnyomta a színészi szöveget. Ezek látszólag apróságok. Csakhogy egy produkció nem kis részben ilyen apróságokból áll össze: alig észrevehető, de el nem hanyagolható mozzanatokból, amelyekből és amelyekre a nagy egész, a produkció épül. Véleményünk szerint az előadásnak a bemutatóra tökéletesen készen kell lennie. Csak csekély mentség, hogy a nyolcadik előadáson, amikor újra beültünk a nézőtérre, már nem voltak döccenők.

Lengyel György rendezése a lényeges dolgokban átgondolt és szép. Művészi biztonsággal, ritmusban is jól tagoltan állítja színpadra a drámát: világosan érzi az első rész keretjáték-megoldásának drámaszerkezeti funkcióját, és a fokozás, a belső drámai energiák olyan felhalmozását, sűrítését teremti meg az előadásban, hogy természetesnek érezzük a keretmotívum elmaradását a második részben.

Tiszta, arányaiban harmonikus, látványkompozíciójában esztétikus előadásban teremti újra a drámát Lengyel György rendezése. Színészvezetése is kiegyensúlyozott, bár - az előadás tanúsága szerint - inkább az egyes alakítások kötötték le figyelmét, s az önálló színészi játékok rendezői „egyeztetésére" csak részben került sor. Ennek tulajdonítható, hogy az előadás második részében a játék stílusegysége nem egyszer megbomlik.

.. meghalok, mert meg szeretnék halni"

Illés Endre drámájának címszerepét, a birodalmat teremtő Spanyol Izabellát Almási Éva játssza. Nagy szerep ez, és nem egyszerűen a színpadi jelenlét, a szöveg terjedelme miatt. Hatalmas az

ív is, melyet egyetlen alakításban kell átfognia. Fiatal lányként ismerjük meg Izabellát, és megtört, legszebb terveit menthetetlenül veszni látó öregasszonyként veszünk tőle búcsút. Izabella meghal, mert meg akar halni. Meghal, mert legszebb tervei visszájukra fordultak a gyakorlatban : a békéből csillapíthatatlan háború lett, a rendből az inkvizíció esztelen öldöklése. Visszafordítani, újrakezdeni már nem lehet, az egyetlen, ami még maradt - a halál. És Izabella ezt vállalja, mint végső beismerést, mint a megtörténtek egyetlen lehetséges következményét.

Ül, hamuszürke arccal a trónuson, és ő, aki egész életében csupa céltudatosság volt, csupa elszánt akarat, aki úgy volt királynő, hogy *nő* nem volt, most nagyon emberi lesz. Szánandó és esendő asszony is, mintha ezt az utolsó arcát akarná emlékül hagyni ránk .. .

Ezt a figurateremtő erőt kell elsőként kiemelni Almási Éva játékából. Ismeri hősét. Tudja minden rezdülését, minden gondolatát. Megéli mindazt, amit Izabella sorsának tudhat, de nem azonosul vele. Belülről ábrázolja a színészi tudatosság olyan távolságteremtő erejével, ami mindvégig a művészi demonstráció keretein belül tartja játékát.

Kemény, határozott és céltudatos uralkodó Almási Éva Izabellája. A figura eme emberi jellemvonásait alakítása jól sugározza; talán a fiatal Izabella alakjából hiányzik egy kis lágyság: a megtervezett tett és a végrehajtás közötti kis zavar, bizonytalanság apró riadalma.

„A királynő férje""

Ferdinándot, Izabella férjét Huszti Péter alakítja. Kettőjük közül az asszony a cselekvő, a harcoló. Ferdinánd inkább a töprengő, a szemlélődő, a passzív. A figurának ez a belső irányultsága alkalmassá teszi arra, hogy -- kirekesztődve a konkrét cselekvés köréből gondolatilag élje meg, dolgozza fel a történteket.

Huszti Péter visszafogott játéka ezt valósítja meg. Szövetségese Izabellának, de alárendeltje is, aki mindvégig el is fogadja ezt az alárendeltséget. Tettek-kel nem, csak a gondolattal tiltakozik Izabella ellen. De ez a gondolat erőtlen. Erőtlen marad addig is, amíg Izabella él, és az marad majd Izabella halála után is.

Ferdinánd tiltakozik az inkvizíció ellen, de a cselekvésig nem jut el. Akkor sem és később sem, Izabella halála után sem.

Huszti Péter a nem könnyű színészi feladatot jól oldja meg. Kamaszos báj sugárzik róla az első jelenetekben, hogy később a meglett férfi komolysága legyen az uralkodó. Mozgása., gesztusrend-szere is követi ezt az átalakulást, hanghordozás, a hanglejtés változása is. Önmagában érzékletes a két évtized időmúlásának érzékeltetése, a két figura egymásmellettiségében azonban kicsit zavaró, hogy míg Almási Éva Izabellája az öregkor állapotában búcsúzik tőlünk Huszti Péter Ferdinándja túlzottan fiatal marad.

A királyi udvar

Az előadás minden szereplőjét lehetetlen lenne felsorolni. Ezért a két főszereplő mellett néhány jelentékenyebb alakítás kiemelésére vállalkozunk.

Elsőként is a Talaverát, Izabella gyóntatóját megelevenítő Balázs Samu játé-

Illés Endre: Spanyol Izabella (Madách Színház)
Beatrix (Sunyovszky Szilvia) és Ferdinánd (Huszti Péter) nápolyi találkozása
(Iklády László felvételei)

kát említjük. Szép, tartózkodó és kidolgozott alakítás az övé. A mozdulatlanságban is erőt, drámaiságot sugárzó.

Erős drámaiságú Haumann Péter Torquemada-alakítása is. A vallási fanatizmusnak valami olyan esztelen ragyogása önti el, aminek hatása alól nehéz bárkinek is kivonnia magát.

Kis epizódszerepeikben a jó alakítás élményét adták a színházi est nézőinek Egri István (Henrik király), Dózsa László (Colon, a hajós), Sunyovszky Szilvia (Beatrix), Bálint András (Az inkvizíció titkára) és Papp János (Colvéra márki).

Az előadás látványos és ugyanakkor haszonnal variálható, a különböző színhelyeket jól érzékeltető díszletét Szinte Gábor, a kellemes hatású jelmezeket Mialkovszky Erzsébet tervezte.

A dalbetétek verseit Nagy László és Orbán Ottó fordította. A zenét Benkő Dániel szerezte.

Illés Endre: Spanyol Izabella (Madách Színház)

Rendező: Lengyel György; *díszlet:* Szinte Gábor; *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Almási Éva, Huszti Péter, Haumann Péter, Egri István, Dózsa László, Sunyovszky Szilvia, Balázs Samu, Bálint András, Papp János, Ujlaky László, Árva János, Csűrös Karola, Menszátor Magdolna, Nagy Anikó, Garics János, Deák B. Ferenc, Paudits Béla, Dunai Tamás f.h., Beszterczei Zsuzsa f.h., Petrozsényi Eszter f.h., Bakay Lajos, Korbuly Péter, Gáti Oszkár f.h., Kis Endre, O. Szabó István f.h., Bálint György, Bay Gyula, Faragó József f.h., Simor Erzsi, Gaál János, Kőmíves Sándor, Fillár István, Lelkes Ágnes, Fehér Ildikó f.h., Saárossy Kinga f.h., Regős Péter, Bodor Tibor, Szokol Péter.

Következő számaink tartalmából

Hermann István:
Az évad magyar drámáiról

Koltai Tamás:
Játékos csodák

Pályi András:
Színészportré Lázár Katalinról

Breuer János:
Az „eredeti" Borisz Godunov

Molnár Gál Péter:
Színházalapító előadás

FÖLDES ANNA

Kortársak- kosztümben

Három történelmi dráma bemutatójáról

„Kell-e a történelmi dráma ?" A kérdés olyannyira kihívó, hogy csak drámaíró tehette fel, méghozzá történelmi drámák írója, aki azért vállalta magára az évad elején az ördög ügyvédjének szerepét, hogy rögtön vissza is utasítsa a műfajjal kapcsolatos esztétikai és politikai gyanakvást. (Száraz György: *Kell-e a történelmi dráma?* Vázlat egy készülő tanulmányhoz, Népszava, 1975. IX. 27.) Mint ahogy csak az érdekelt fél, drámaíró merhette idézőjelbe képzelni *Mai témák* című kötetének címét, vagy legalábbis a jelzőt, hozzátéve kötete utószavához: nem hisz abban, hogy a témákat „a kor-társ szereplők, az ankétokon is megtárgyalt kérdések tennék maivá. *III. Richárd* vagy a *Cid a* maguk idejében mai témák voltak. Hogy a *Bánk bán* mennyire az volt, minden középiskolás tudja. De *a Husz* vagy *Galilei* is volt megírása pillanatában annyira »mai« - ha nem maibb -, mint e könyv két színműve." (Németh László: *Macskaköröm között.)*

A történelmi drámák reneszánsza a magyar drámák újjászületésének, fellendülésének legszembetűnőbb vonása. Valójában nem is új jelenség: ha az elmúlt három évtized bármelyik szakaszának drámairodalmát vizsgáljuk, mindegyikben a történelmi drámáé a főszerep. A *Fáklyaláng* ugyanúgy egy korszak legjobb drámai törekvéseinek reprezentánsa, mint a *Szerelmem, Elektra.* Mindkét dráma az adott korszak politikai-társadalmi, tehát drámai kérdésfeltevésének gyújtópontjában született.

Az irodalom és színháztörténet rostáján fennmaradt, felújításra érdemes, az egyetemes repertoárba besorolható kortársi művek túlnyomórészt a magyar nép vagy az emberiség tegnapját idézik. (Talán csak Örkényről és Sarkadiról mondhatnánk el, hogy tehetségük javát a mai témájú színpadi alkotásokban kamatoztatták, de ezt is csak akkor, ha nem gondolnánk Németh Lászlónak a definícióval kapcsolatos, fentebb idézett fenntartására . . .) Volt időszak, amikor a történelmi témák elsődlegességét az irodalompolitika enyhe rosszallással regisztrálta, olykor súlytalanabb alkotások elő térbe állításával kompenzálta, vagy az egyes alkotók sajátos történelmi érdeklődésével, ars poeticájával magyarázta. A magyar történelmi dráma fellendülése azonban, most már egyre nyilvánvalóbban, nem köthető sem évadokhoz, sem egyes írói alkatokhoz; alighanem korszakunk reprezentatív színpadi műfajának tekinthető.

Soha olyan nyilvánvaló nem volt ez az igazság, mint most, amikor valóban joggal beszélünk drámairodalmunk megélénküléséről, sőt, derűs színházi konstellációkban a magyar dráma újjászületéséről is. Elképzelhető - legalábbis elvben - olyan este, amikor majdminden színházunk színpadán új magyar drámát játszanak. A Nemzeti Színházban Géza fejedelem kora, a Madáchban a reformáció vagy az inkvizíció elevenedik meg, Vajkkal, Kálvinnal, Spanyol Izabellával ismerkedünk. A Madách Kamarában Colbert-től búcsúzunk, a Gyermekszínházban II. Rákóczi Ferencé a színpad. Pécsett Münzer Tamás, Veszprémben Martinovics Ignác vívja a maga ideológiai és taktikai küzdelmét. És megelevenedik az ország színpadán az egyetemes kultúrhistória: Veszprémben Tolsztojt, Kecskeméten Van Goghot idézik .. . Ebben a képzelt programban pedig még nem is szerepelnek a regényből újonnan színpadra bűvölt, tegnapi hősök, a felújított és importált kosztümös játékok, nem szerepel a szerzőből színpadi hőssé avatott Bertolt Brecht, sem VII. Gergely, sem Rezeda Kázmér .. .

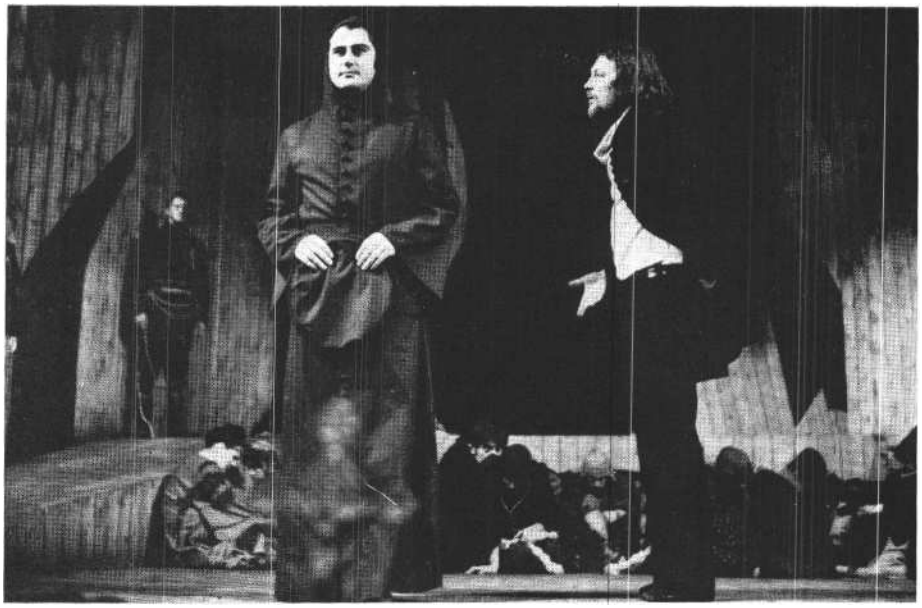
A kortársi drámairodalom megítélésére nyilvánvalóan nem a statisztika a legjobb eszköz. De *a jelenség* megítélésében nem tekinthetünk el a téma- és hős-választás már-már általánosnak mondható tendenciáitól. Az egyes művek megítélése szempontjából közömbös, hogy ugyanakkor mit játszanak egy másik színházban. De a kor drámairodalmáról csak az összefüggések, találkozások, analógiák és differenciák figyelembevételével kaphatunk képet. Bálint György említi egy tanulmányában, hogy *az egyes* műveket egyes írók írják, de az irodalmat - maga a kor; s hogy „napjaink regényirodalmának", tehát a kortársi prózának szerzője az egész társadalom. Ez a gondolat sokszorosan érvényes a dráma-irodalomra, ahol még nagyobb a társa-dalmi megrendelés szerepe. Az egyes drámaírók történelmi témaválasztása lehet személyes vonzalom, érdeklődés, írói alkat dolga, de a történelmi dráma ilyen nyilvánvaló előretörése, vezető

szerepe - társadalmi jelenség. Amelynek „felfedezését" megkönnyítik az olyan személyhez kötött példák, mint amilyenekkel az idei évad is szolgál. Hogy jó néhány mai témájú dráma és elvont környezetbe transzponált, stilizált mesejáték után, konkrét történelmi korszakot és hősöket szólított színpadra Illés Endre, s hogy a magyar múltba fordul a hírnevét, népszerűségét jelen idejű regények-kel kivívott író, Szabó Magda is.

Páskándi Géza, akit a *Vendégség* avatott Magyarországon íróvá, társainak és önmagának is felteszi a kérdést: miért írunk történelmi drámát? Oknyomozó vallomásában három lényeges momentumot, három lehetséges indokot emel ki. Ezek szerint elképzelhető a tankönyvi illusztráció, az ismeretterjesztés szándéka, az analógiás esetek felvillantása és az események újraértékelését célzó, dokumentumok által megalapozott történelmi perújrafelvétel is. A történelmi dráma Páskándi számára nem parabola, hanem fabula, amelynek alternatív funkciója van: a történelmi eseményeket példa-ként felidézve az ismétlődés lehetőségéről beszél, vagy azért, hogy ismétlődjék, vagy hogy ne ismétlődjék a múlt. (Élet és Irodalom, 1976, március 6.)

A történelmi dráma értelmének, rendeltetésének kérdését nyilvánvalóan minden író feltette magának, még akkor is, ha ennek megfogalmazásával adós maradt. Ott, ahol a történelmi dráma az életmű egyik jellemző vonulatának tekinthető, mint például Illyés Gyulánál, ez a hitvallás történelmileg változhat is. Az ő drámai életműve a megszülető és elmulasztott nemzeti lehetőségek elemzésével, az új fogalmú hazafiság példáinak felmutatásával kezdődik. A magyar nép történelmi sorsfordulóinak főszereplői közül választott hősök, mint individuumok, csak annyiban érdeklik Illyést, hogy rajtuk keresztül bizonyíthassa: mit vár a nemzet vagy az osztályközösség a maga reprezentánsától, és hogyan felel meg az illető a közösség elvárásainak. Paraszt létére felismeri-e a nemzet-mentés, nemzetteremtés küldetésének elsődlegességét, s ha nemes, megtalálja-e a maga győzni segítő, méltó szövetségeseit. Később a hatalom megszerzése és megtartása már mint a néphez való hűség próbatétele jelenik meg Illyés Gyula színpadán, s a dráma belső erő-vonalai nem a cselekvés ténye, hanem a cselekvés etikája körül rajzolódnak ki.

Illyés a hatvanas években is hű marad korábbi drámaszerkesztési alapelvéhez,



Hernádi Gyula: **A** tolmács (Pécsi Nemzeti Színház)
Ábrahám István (Luther) és Győry Emil (Münzer) (Murányi Zsófia felv.)

amelynek lényege: „tökéletesen elképzelt jellem, hozzá méltó tennivalókban" - de a korábbinál differenciáltabban elemzi e történelmi tennivalókat. Első Dózsa Györgye (a hasonló című drámában) még ellenfeleivel és szövetségeseiért mérkőzik, nem pedig önmagával. A Dózsát történelmi útjáról letérítő erők személyes, érzelmi vonzása megjelenik ugyan, de ezek valóságos és lélek-tani súlya is rendkívül csekély. Illyés második Dózsája - a *Testvérek* hőse - már tudatában van az elkerülhetetlen forradalmi cselekvés árának, erkölcsi kockázatának is, sejti, sőt tudja, hogy „a fegyverrel szerzett és őrzött szabadság-ban vagy a fegyver tűnik el, vagy a szabadság". Ez a Dózsa György is történelmi hős - de már nem a romantikus eposzok vagy a XIX. századi nemzeti drámák szoboralakjai közül való, hanem kétségek közt hányódó, döntésre kényszerülő, modern forradalmár. Aki testvérével vitázva valójában lelke másik énjével és egy létező történelmi alternatívával küzd a színpadon. Az ötvenes évek történelmi tapasztalatainak birtokában mintázott drámahősök a forradalmi cselekvés etikájával és konzekvenciájával néznek szembe. Azzal, hogy „Embertelen módon szent ügyet sem lehet szolgálni, önmagunk feláldozásával sem"; avagy: „Az ember megcsúfolásával istent sem lehet szolgálni" (a *Kegyencből*). Ezeknek a gondolatoknak a történelmi aktualitása, Illyés történelmi drámáinak korhoz kötött humanizmusa és politikai töltése nyilvánvalóbb annál, minthogy magyarázatra szorulna.

Ugyanebben a történelmi korszakban Németh László drámáinak historikuma másfajta kortársi üzenet hordozója. Illyés a múlt nagy pillanatait a jelenbe sugárzó történelmi alternatívákban villantotta fel, és a példaként állított jellemet a hozzá méltó tennivalók végzése közben értékelte. Németh László hőseit viszont a sors, a történelmi és családi körülmények rendszerint gátolták vagy meggátolták a cselekvésben. Illyés hősei ellen-feleikkel, később önmagukkal küzdöttek; Németh Lászlóéi az őket befonó, behálózó körülményekkel. Harcuk - érvényt szerezni az igazságnak, az alkotó gondolatnak - általában úgy bukik el, hogy méltó ellenfelet sem állít eléjük a történelem, hanem lehengerli, megfojtja, felőrli őket ...

Száraz György bevezetőben idézett cikkében megkülönbözteti a politikai és a morális, bölcseleti, pszichológiai töltésű drámákat, és úgy tűnik, hogy az utóbbit becsüli többre. (Ide sorolva például Páskándi *Vendégségét.) A* magam részéről nem nagyon hiszek ebben a differenciálásban. A konkrét drámaelemzések éppen az ellenkezőjét bizonyítják. Hogy a drámák morális kérdésfeltevése - alapvetően politikum, s a politikai igazságok szolgálatába állított dráma csak annyiban tarthat igényt bármiféle maradandóságra, ha kérdésfeltevésének morális, jellemrajzának lélektani fedezete van. Visszatérve a Páskándi felállította kategóriákra, elmondható, hogy az évad történelmi drámái (általában) azért jelentősek, azért és annyiban tarthatnak számot a maradandóságra, mert a történelmi perújrafelvétel szándékát kiteljesítik saját történelmi élményviláguk tapasztalataival, és a kor-hoz, korunkhoz szóló mondanivalóval.

A kettő természetesen ismét nem választható el. Szabó Magda - az egyetlen, aki az évadban bemutatott történelmi drámájának témáját a magyar múltból meríti - meg is fogalmazza ezt a találkozást. Előrebocsátja, hogy bizonyára sokkal látványosabbnak, kevésbé véresnek és gyötrelmesnek ábrázolta volna Vajk megkeresztelésének dúlt, izgatott,

kegyetlen és fényes napját, ha maga nem szemtanúja, részese annak, hogy „milyen egy robbanásszerű ideológiai változás anatómiája".

Nem kell parabolát, rejtjeles üzenetet és kulcsokat keresni a kortársi történelmi drámákhoz, annyira nyilvánvaló, hogy kiki a személyesen átélt, közösségi, társadalmi problémákkal küszködik a színpadon. Korábban heves viták zajlottak a hatalom és erkölcs problematikája, dilemmája körül. A kortársi drámák a hatalom mechanizmusát és módszereit mostanában inkább csak mellékesen tárgyalják. A fő kérdés: a morális ember magatartása a történelmi határhelyzetekben, a választás lehetősége és a vállalt küzdelem lehetséges eszközeinek számbavétele. A morális magatartást az emberség sine qua nonjaként tárgyaló színpadi művek új eleme az igénybe vehető eszközök és módszerek történelmi hatékonyságának vizsgálata. Ez teszi a történelmi folyamatból kiemelt, ahhoz szorosan kötődő vagy némileg elvonatkoztatott drámai modelleket aktuálissá és ugyanakkor egyetemesebb érvényűvé is.

Nem véletlen, hogy napjaink írói kitágították a megidézett történelem határait. Hogy nemcsak a magyar múltban, de az emberiség (vagy szerényebben: Európa) tegnapjában búvárkodnak. Páskándi Géza ezt a jelenséget a nemzeti önismeret igényén túlmutató, testvéri internacionalista érdeklődéssel, a mások sorsa iránti felelősséggel hozza kapcsolatba. Valószínűleg nem is alaptalanul. De szerintem elsősorban a történelmileg, epikailag lehetséges szituációk gazdagabb választéka, a jellemvariációk bősége és az analógiára csábító konfliktusok nagyobb kínálata a kézenfekvő magyarázat. Hogy az írók nem elégszenek meg a magyar történelmi sorsfordulók egymásra rímelő képleteivel, s ezért tágítják ki nemcsak időben, térben is drámáik világát.

Hol kezdődik és meddig történelem a történelem? Hiszen köztudomású, hogy ma is történelmi korban élünk, és végletes döntési szituációk minden korban, tehát a jelenben is adódnak. Csak talán ritkábban, rejtettebben, kevésbé kimerevíthetően . . . Ábrázolásuk is - egyelőre azt tapasztaljuk - esetlegesebb, lekerekítettebb, s éppen ezért ritkábban rendelkezik a példázatnak a történelmi drámákban fémjelzett erejével. (Ebből a szempontból jellemző példának érzem Göncz Árpád *Magyar Médeiáját,* ahol a külső analógiákban megidézett, euripidészi asszonysors a mai keretben éppen társadalmi, történelmi érvényétől fosztatik meg.)

Kétségtelen, hogy az áttétel nélkül való mai témájú kortársi drámák vonzása általában nagyobb: hiszen a néző a maga korának önnön ábrázolatjára, tükrére, foglalatára kíváncsi. De az évad tapasztalatai azt mutatják, hogy a közönség mindezt jobban megtalálja az élesebb rajzolatú történelmi tükörképekben, mint egy kontúrok nélkül való, elmosódott és lekerekített ellentéteket bemutató mai színpadi világban. Többnyire még hálás is azért, mert az író történelmi titkokkal, regényes-romantikus motívumokkal vagy a nézőt is beavató nyelvi anakronizmusokkal könnyíti számára a drámai üzenet megértését, az azonosulást.

Az évad történelmi repertoárjának részletekbe menő elemzése meghaladná e cikk kereteit. (Valójában: a SZÍNHÁZ idei kritikáinak jó része ennek az összegezésnek alapvetéséül szolgálhat.) Ezúttal, az eddigiekben kifejtett követelmények fényében csak három, vidéken bemutatott új magyar történelmi drámáról szólnék: Hernádi Gyula, Száraz György és Kocsis István alkotásainak premierjéről.

Hernádi második Tolmácsa

Az elsőt Falconnak hívták, és az író képzeletében született. Hernádi Gyula *Antikrisztus* című drámájában ő fordította a nép nyelvére a titokzatos Solar el-vont igazságait. Közvetítő volt és manipulátor, aki látszólag csak sallangjaitól fosztotta meg a próféta üzeneteit, valójában csak a sallang maradt érintetlen. Az irracionálissá oldott racionalizmus. A szöveg, amely már nem ébresztője, hanem lefegyverzője lett a jogfosztottaknak.

A második *„tolmács"* eredetét és drámai funkcióját tekintve is különbözik az elsőtől. Neve és életrajza szerint: történelmi figura, akinek drámai sorsában jó néhány motívum megfelel a tényeknek. Am ha a néző csak a színpadi jellem és cselekmény alapján kívánná *A tolmács* című dráma hősét minősíteni, Hernádi Münzer Tamása nemigen fedné a német paraszthábor ú k ideológus vezéréről, a korán jött forradalmárról alkotott képzeteit. Ennek a Münzernek csak pályája ívét, néhány életrajzi adatát szabja meg a történelem, és sorsa tartalmát Hernádi ugyanolyan szuverén módon teremti meg, mint a többi „történelmi" hőséét.

Az idézőjel alkalmazására maga a szerző hatalmazott fel azzal, hogy nyilatkozatában ő maga is macskaköröm között említi „történelmi" drámáit, amelyeket a szabadság múltbeli aspektusának tekint. Ez a megfogalmazás eléggé tág ahhoz, hogy az emberiség szabadságtörekvéseinek előzményeire és az író múltteremtő aspektusainak szabadságára is vonatkoztassuk.

A történelmi regény romantikus és realista mintájától eltérően, Hernádi nem azzal biztosítja a maga alkotói szabadságát, hogy hőseit a történelem statisztái, névtelen mellékszereplői közül választja. Ellenkezőleg, drámájában ezúttal Münzer Tamás a központi hős, az ő drámai vétsége és katarzisa alkotná a mű eszmei és szerkezeti tengelyét. Münzer tolmácstevékenysége Falconéval ellentétben - nem önző célokat szolgáló, tudatos megtévesztés, hanem mások érdekében vállalt, életmentő szolgálat. De eredménye és a belőle levonható tanulság lényegében azonos: a manipuláció - céljától függetlenül - manipuláció marad. És végső soron: kudarcra ítéltetett.

Hernádi *A tolmácsának* ez a nagyon is egyszerű igazság az üzenete. Hogy hiába csűri, csavarja az elnyomottak prókátorának szerepében Münzer Tamás a sarkaiból kiforgatott igazságot, harc nélkül, az ellenség ideológiájának talajáról a legbölcsebb taktikával sem lehet győzelmet aratni.

Ennek a tézisnek bizonyítására Hernádi, akárcsak korábbi drámáiban, itt is olyan modellt teremt, amelyben íróitársadalmi kísérletét steril körülmények között végezheti. A modell ezúttal nem közösség, vagy ha igen, akkor csak egyetlen alkalomra, az igazságtételre szerveződött. Tagjait a kényszer és az érdekellentét kapcsolja csak egymáshoz. Disznó-per zajlik a színpadon, ami történelmileg hitelesíthető, mégis, önmagában a lehető legbizarrabb szituációval kecsegtet. me, egy - az újkor kezdetén is - többszörösen lefolytatott középkori történelmi játszma, amelyben a vallási fanatizmus a maga leplezetlen lehetetlenségé-ben nyilvánul meg. A démonok megszállta állatok vád alá helyezése és elítéltetése - a mai néző számára mindenképpen, kommentár nélkül is abszurd. S ha a főszereplő Münzer Tamás szerzetes, aki éppen a démonok létét tagadó könyve miatt került először összeütközésbe felsőbb egyházi hatóságaival, itt a démo-

nokra kívánja hárítani a csecsemőgyilkossággal vádolt parasztok felelősségét, akkor a vádlók vallás determinálta logikájával és terminológiájával folytatott érvelése a néző számára legfeljebb meghökkentő, anélkül, hogy meggyőző vagy akár megtévesztő lenne. A vád és a védelem konfrontációja Hernádi számára túl egyszerű képlet lenne. Ő a parasztok életét követelő hatalmasok közt is kiélezi az ellentétet: Sprenger atya a töretlen hitet, Fieldingen lovag pedig a gyakorlati szempontokat is szem előtt tartó földes-úri politikai hatalmat képviseli a szín-padon.

A per alapját képező bűnesetet Hernádi oly módon komponálta meg, hogy a játszma többesélyes legyen. A jószágkormányzó özvegyének kocsija véletlenül is kibillenhetett, a tengelytörésért és a hintóból lepottyantott csecsemő tragédiájáért nem feltétlenül terhel felelősség másokat. Tény, hogy a gyermeket felfalták a disznók. De ami történt - merényletként és fatális véletlennek is elképzelhető. A vád és a védelem magatartása azonban már teljes mértékben determinált. Ki-ki a maga társadalmi-politikai elkötelezettsége alapján érvel: Sprenger atya az egyházi, a lovag a világi hatalom aspektusából.

Csak Münzer Tamás magatartása más, mint amire világnézeti elkötelezettsége predesztinálná. 0, amikor a disznókat, illetve az őket megszálló démonokat vádolja, hűséges ugyan a megvádolt parasztcsaládhoz, de hűtlenné válik saját elveihez. Minél frappánsabban, hatásosabban érvel a korábban már megcáfolt démonológia tételeivel a színpadon, annál idegenebbé válik a huszadik századi néző számára. Az előadás külsőségei kezdettől ezt az eltávolító, elidegenítő tendenciát fokozták. Amikor a maszkkal kendőzött disznószereplőket a vádlottak padjára kötözik, a beleélés, azonosulás lehetőségétől eleve megfosztott közönség (amelynek a játékba való bevonásába pedig Hernádi ezúttal már a dráma expozíciójában kísérletet tesz) tárgyilagos *vagy* megütköző kíváncsisággal figyeli a fejleményeket. Attól kezdve a *néző,* ha ésszel felméri is a kihallgatás drámai tétjét, a látvány és a dialógus groteszksége folytán még akkor is kívül-álló marad, ha a cselekmény sodrása veszélyeztetné ezt a kívülállást. Münzer Tamás Sprenger atyát meggyőző, le-fegyverző érvelése - a disznóröfögést tolmácsoló prókátori értelmezés - a nyilvánvaló manipuláció, a helyzet kiélezett drámaisága ellenére is groteszk marad. Nem Münzer érveinek erejét, csak ellenfeleinek korlátoltságát, a manipuláció hatalmát bizonyítja kis híján kivívott győzelme. Hernádi azonban, amikor már hősével két vállra fektette Sprenger atyát, hirtelen fordít a dráma logikáján: a bizarr, képzelt valóság határait átlépve - a vádló víziójával tölti be a színpadot. Végül is, nem a tárgyalás menete, nem a hősök szava és tette, hanem a nép bosszújától rettegő inkvizítor látomása fordítja meg az esélyeket. Ebben a kétszeresen képzelt világban pedig már nincs is szükség tolmácsra: „Amikor a szegények igazsága indul el a szájukból --mondják -, akkor az ügyetlen forma felcsavarodik az égre szivárványnak, és megerősödik a szánkon„ a kezünkben." De a szivárványos igazság is gyengébb a felfegyverzett uralkodó osztály bosszúvágyánál.

E sorsfordító írói önkény végül is érvényre juttatja a dráma tézisét. Sprenger atya rádöbben a münzeri manipuláció értelmére, és tanítványa ellen fordul. Az egyházi és világi önkényt nem lehet logikai eszközökkel lefegyverezni. Münzer tisztességes szándékának és elhibázott taktikájának kudarca tehát, ha nem is rendíti meg a nézőt, legalább meggyőzi. Hernádi azonban a tragédia elkerülhetetlenségéből következő, keserű igazságot is lefegyverzőnek ítéli, és korábbi műveihez hasonlóan tézisét itt is harci riadóvá alakítja. A dráma utolsó szakaszában egyszer csak behozza a színpadra Geyer Flóriánt és a felfegyverzett nép igazságát, hogy ezzel az akasztófák árnyékában a disznóper áldozatainak jelenlétében további harcra buzdítson. A kompromisszum kudarca által megrendített Münzer, aki végül saját életét is csak a lázadó szabadcsapatok megjelenésének köszönheti, ékesszóló forradalmi toborzóra fakad. S miután figyelmezteti a színpadon (és a nézőtéren) levőket, hogy ne hagyják kardjukat kihűlni, megbénulni, harcra, az emberarcú isten követésére szólít fel bennünket is.

A szerzői instrukció szerint a felszólítás után már csak a forradalmi finálé következik. A színpadon felharsanó indulónak olyan dinamikusan, olyan mozgó-sító erővel kell hatnia, hogy a közönség is csatlakozzék a szereplők énekéhez: „A föld teremtésének kezdetén ..." Ezt a szándékot azonban Nógrádi Róbert ki-tűnően kézben tartott, a darab eszmei vázát gazdag színpadi játékká transzponáló rendezése sem válthatta valóra. Legalábbis mi, a bemutatón tanácstalanul és jólnevelten - ülve maradtunk. A tragédia feloldása következtében még megrendülést sem éreztünk, csak némi tanácstalan lelkiismeret-furdalást: vajon *kit és hova* kellene követnünk . . . Hiszen a Geyer Flóriánok lázadásának kora le-járt, az emberarcú istenek követése pedig a disznópereknél is szörnyűbb tragédiákba torkollott.

Hernádi Gyula minden nyilatkozatában forradalminak vallja a maga drámáit, s legfőbb felismert igazsága, hogy „a forradalmi gondolat csak a megvalósult forradalmi cselekvésben nyeri el egyedül érvényes, mindig újrafogalmazható, megismételhető, a jövőt jelenbe kényszerítő alakját". Csakhogy egyelőre ez a mindig újrafogalmazott és megismételt forradalmiság testetlen - sőt, egyre testetlenebb - tézisként lebeg a színpad felett.

Tudom, hogy vannak, akik Hernádi legérettebb, legjobb drámájának tartják *A tolmácsot.* A többi között drámájának értő dramaturgja, Czímer József és a Magyar Nemzet és a Film, Színház, Muzsika kritikusa is. Félve írom le, de attól tar-tok, hogy a kritika Hernádival kapcsolatos korábbi méltánytalanságáért vezekel most; az írónak, negyedik drámájával sikerült végre elaltatnia a maga forradalmi hitével és marxista szemléletével kapcsolatos gyanakvásokat. Csak-hogy én - és a drámával szembeni fenn-tartásait már korábban megfogalmazó kritika - nem Hernádi forradalmi lelkesedését vonom kétségbe, hanem dráma-építésének megmerevedett és kiürült gyakorlatát. Kétségtelen, hogy Hernádit kiapadhatatlan ötletessége, bizarr fantáziája, meghökkentően sokfelé ágazó műveltsége, konstrukciós készsége, logikája és nyelvi gazdagsága mindenkor képessé teszik a már kipróbált drámai modell újrafogalmazására. Be is tudja indítani ezt a logikai konstrukciót, s a drámai gépezet - ha megfelelő színházi kezelőszemélyzete akad, mint most Pécsett -- valóban hibátlanul működik.

De vajon csak ennyit várhatunk a drámaíró Hernádi Gyulától? A *Falanszter* és *az Antikrisztus* ismeretében, úgy érzem, jogunk van nemet válaszolni erre a kérdésre.

A pécsi Nemzeti Színház mindenesetre sokat várt Hernáditól, és sokat is tett érte. Nemcsak azzal, hogy elsőnek állt drámái mellé, elsőnek adott módot az író laboratóriumi kísérleteinek színpadi

realizálására, hanem azzal is, hogy akárcsak a *Falanszter* előadásakor, most is megvalósításra váró forgatókönyvnek tekintette a szöveget. Akkor a Pécsi Balett szerepeltetése, a robbanékony, dinamikus koreográfia, most a mértéktartó, de mégis megragadó színpadkép, a meg-hökkentő maszk segítették a nézőket abban, hogy belehelyezkedjenek a játék elvont gondolatrendszerébe. Jánosa Lajos faburkolatnak ható színpadképe, amelynek síkja a néző szeme láttára bomlik fel, hogy a háromdimenziós képeskönyvekhez hasonlóan plasztikus hátteret teremtsen a játéknak, minden szempontból telitalálat. Stílusában is az, mert eléggé elvont ahhoz, hogy ne „üsse" a szöveget; funkcionálisan is - mert ki-tűnő játékteret teremt, és ugyanakkor esztétikai szempontból is, mert a lombfűrészformákkal tagolt, nyers fa-sziluettek rendszere hivalkodásmentesen szép látvány. A látvány esztétikai harmóniáját Nógrádi Róbert még a dráma kényes, üres jelképiségre vagy stílustörő naturalizmusra csábító pontjain is megőrzi.

Száraz György: A megoldás (Veszprémi Petőfi Színház)
Szása (Takács Katalin) és Szofja Andrejevna (Göndör Klára) (MTI **fotó - Jászai Csaba felvétele)**

(Gondolok például az akasztási jelenetre.)

Ami a színészi játékot illeti, Hernádi szűkmarkúan bánik a színészekkel, mégis sokat bíz rájuk. Nem értek egyet Sziládi Jánossal, aki szerint Hernádi alakjai egyre életteljesebbek. Szekrényesy Júlia odáig is elmegy az Élet és Irodalomban, hogy a színészeket hibáztatja, akik szürkébb figurákat ábrázoltak, mint amilyeneket Hernádi megírt. Pedig a Hernádi-hősöknek csak a körvonalai lettek markánsabbak, ezeket viszont a történelem „írta". Ezt azonban nem lehet Hernádinak felróni: hiszen ő eleve elhárítja magától a jellemrajz, a pszichológia el-várásait. A szereplők funkcionális munkamegosztására is azért van szüksége, hogy a gondolatok konfrontációja megjeleníttessék. S hogy Győry Emil ennél többre vállalkozott, amikor Münzer Tamás érvelésének lélektani hátterét, leplezett és leplezetlen iróniáját is érzékelteti a színpadon - ez már az átgondolt színészvezetés és az intellektuális igényű, eszközökben gazdag színészi játék érdeme. Bárány Frigyes és Huszár László párharca (Sprenger atya és Fieldingen lovag) a szöveg szintjén marad, s ez sem kis dolog. Dikciójuk, érvelésük, játékuk soha nem válik öncélúvá, nem tolakszik a gondolatok elébe. Huszár azonban egyszer-egyszer elszakad a szerepétől, és olyankor azt érezzük, hogy csak a lovag szobrának távoli érchang-ját halljuk, s nem az emberét. Pásztor Erzsi parasztasszonyszerepében a korabeli faszobrok madonnáinak fájdalmas szikárságát érzékelteti, és minden lehetséges drámai pillanatot kiaknáz. Holl István (Geyer Flórián) viszont jelentékenyebb, nagyobb színész annál, minthogy puszta megjelenéséért - alkati adottságokért - dicsérjük.

Tolsztoj - ahogy Száraz György látja

Más dolog premieren találkozni egy drámával, és más a tizedik előadás után. Különösen vidéken és különösen olyan vasárnap estén, amikor a háromrészes krimi befejezését vetíti a tévé. Ilyenkor nem illik csodálkozni azon, hogy a „bebérletezett" nézőtér (milyen riasztó, stílustalan már a jelző is!) félig sem telik meg. Hogy az első szünetben lesütött szemű nézők osonnak a ruhatár felé... Felháborodni? Minek ? Legfeljebb elgondolkodik az ember azon, hogy milyen hihetetlenül nehéz gondolati drámát játszani, még Veszprémben is.

Hiszen a színház közönségének túl-

nyomó többsége semminél csak nagyon kicsivel tud többet Tolsztojról, és még akik olvasták is néhány remekművét, azok se nagyon tudják mihez kötni az életrajzi drámai szöveg utalásait. Ami pedig a dráma általánosabb érvényét, társadalmi-politikai és filozófiai síkját illeti, ennek megértése még magasabb szintű követelményt állít a nézők elé. A taps, amely azért mégiscsak felcsat-tan *A megoldás* minden felvonása után, inkább a sztorinak és a színészeknek szólt, és a könnyebben követhető, érzelmi azonosulásra és ellenállásra késztető családi konfliktus előadásának.

Mégis érdemes volt vállalni az előadás kockázatát, színpadra állítani Veszprémben Száraz György többrétű, izgalmas, új drámáját. Érdemes volt még akkor is, ha a kritika általában elutasította a dara-bot. Más indoklással, többnyire dramaturgiai érveléssel, de majdnem olyan egyértelműen (és majdnem olyan értetlenül), mint a közönség. A közönség reakcióját sajnálom ugyan, de megértem: hiszen a darab igazságai sokak feje felett hullottak a semmibe, és aki az eszmék összecsapásának drámáját, az aggastyán művészetének és ideológiájának szembekerülését, létének és tételeinek kibékíthetetlen ellentmondását nem fogta fel, az a játék jó néhány részlete alatt enyhén és közönyösen vagy éppen sértetten unatkozott.

A kritika fölényes elutasításával szemben azonban értetlenül állok: hiszen volt, aki a Veszprémben bemutatott új magyar drámától mindent elvitatott. Újdonságát - Tolsztoj saját drámáira hivatkozva; magyarságát - mivel hőse az egyetemes emberi szellem képviselője; s még a dráma műfaját is, leszállítva Száraz György műfajának rangját az adaptációra. Voltak, akik azt hányták az író szemére, hogy „nem akart egyebet, mint besorolni az írót azok közé a kortársai és honfitársai közé, akik a rájuk kényszerített ellentmondások áldozatai lettek". (Lukácsy András, Magyar Hírlap.) Mások, éppen ellenkezőleg, azért hibáztatják, mert a darab cselekménye túlságosan eltolódik a magánszféra felé. (Rajk András, Népszava.) Hasonló aggályokat fogalmaz meg végletes formában és véleményét a több rétegű dráma legkülső burkára alapozva, Szekrényesy Júlia is, *Zseni, kulcslyukon át* című indulatos cikkében az Élet és Irodalomban. Róna Katalin a SZÍNHÁZ hasábjain magát a hősválasztást vitatja, s a Tolsztoj környezetében megidézett mellékfigurák vala melyikétől várja a tolsztoji életeszmény megvilágítását. Lukácsy András még viszonylag jól bánik a szerzővel, mert művét többre tartja pusztán ismeretterjesztő drámánál, de azért ő is Száraz szemére veti művének illusztratív jellegét. A Magyar Nemzet cikkírója, Bogácsi Erzsébet egy nagy ígéret közép-szerű megvalósítása miatt kesereg. Tarján Tamás a Kritikában Száraz György írói kudarcáról beszél. Régen mutattak be színházaink olyan magyar drámát, amely ilyen, csaknem egyértelmű visszautasításra talált a sajtóban, mint *A megoldás.*

Ez a tény önmagában talán még nem indokolná a perújrafelvételt. (Bár Illés Béla *Kárpáti rapszódiájában* szerepel egy utalás, amely szerint a régi zsidók bírósága, a szinhedrion, titkos szavazással ítélkezett a bűnösök felett, és az egyszerű szótöbbség elég volt az ítélethez. Ámde, ha egyhangúan mindenki a vádlott bűnössége mellett szavazott, akkor szabadon engedték. Mert akit mindenki bűnösnek tart, az nem közönséges bűnös. Az valami mást akar, mint ami van. Azzal nem feltétlenül az igazságszeretet fordítja szembe a bírákat, hanem esetleg a megszokotthoz való ragaszkodás .. . (Regényről szólván, talán feleslegesnek is érezném a vitát: bízzuk a döntést a jövendőre. Csakhogy színdarabról lévén szó, a vidéki előadásszéria túlságosan gyorsan lefut, és a darab nyomtatásban csak a kevesek által olvasott *Tiszatájba*n hozzáférhető. Ilyenkor a drámát a teljes és méltatlan feledés is fenyegeti. A perújrafelvétel szándéka tehát nem az írónak nyújtandó elégtétel, nem is kritikusi okvetetlenkedés, hanem inkább az újabb színpadi próbatétel, bemutató ösztönzése.

A megoldás nyersanyagát Száraz György az irodalomtörténet kincstárából merítette. Forrásul szolgált Tolsztoj önéletrajza, naplója, minden öregkori megnyilatkozása, a Tolsztoj-irodalom - és maga az életmű. Ezen kívül *legfeljebb* néhány megélt évtized átgondolt történelmi tapasztalatára, a magyar és a világirodalom ismeretére, lélektani és filozófiai jártasságra és írói, jellemábrázoló drámaépítő tehetségre, némi nyelvi leleményre és arányérzékre volt szükség.

A megoldás ugyanis, akármilyen filológiai munka előzte meg, akármennyire híven követi a Tolsztoj-szövegeket és az egyéb irodalomtörténeti forrásokból begyűjtött reflexiókat - nem párbeszédes ismeretterjesztés, hanem dráma. Dráma, nem az irodalomtörténet lapjairól ismert Jasznaja Poljana-i grófról, és nem is egy öregemberről, akit történetesen Tolsztojnak hívnak. Hanem egy meghasonlott művészóriásról, aki élete alkonyán rádöbbent az őt megnyomorító objektív és szubjektív ellentmondásokra. Nem pusztán a társadalmi viszonyok által rákényszerített konfliktusokra, hanem azokra is, amelyekbe maga hajszolta bele önmagát. A legelső és kikerülhetetlen természetesen az a konfliktus, amely az igazságra szomjas írástudó és a hazug társadalmi rendszer közt feszül: az emberség és az embertelenség, a szeretet és a gyűlölet ütközete. Am ha csak erre az alapvető és általános ellentmondásra redukálná Száraz György a drámát, talán áttekinthetőbbé válna a színpadi szerkezet, de szegényebbé és hiteltelenebbé maga a mű. A hősválasztásból következik a második összeütközés, hogy tudniillik a hétköznapi gondokon és érdekeken felülemelkedő nagy embernek is szembe kell kerülnie a maga kisszerű, szárnyalását földre húzó de ugyanakkor földön tartó, tehát megtartó! - környezetével, személyes kötelékeivel.

De mindez már az életrajz egy korábbi fázisában manifesztálódott. A *megoldásban* ez a kétféle ellentmondás meghatározó érvénnyel van jelen, és jó néhány jelenet, vita feszültségének forrása, ám bizonyos értelemben mégis - előzmény. A középponti konfliktus az, ami az agg Tolsztoj szándéka és lehetőségei, tanítása és életmódja, világnézete és életműve között feszül. Amikor Tolsztoj Száraz drámájának hőseként színpadra lép, már megtagadta művészetét, megtagadta a *Háború és békét,* és a tanító, sőt a próféta. szerepében tetszeleg. Parasztzubbonyban jár, de hátaslovát lakájok kefélik tisztára. Legfőbb törekvése legyőzni a hazugságot, de érzi, tudja, hogy ebben a prófétaszerepben újra belemerül a hazugság örvényébe. Istent kereste -- és önmagát is elvesztette. Felismeri, hogy, a cárizmus börtöne sem lehet olyan kegyetlen, mint az a kelepce, amelybe önmagát zárta. Léte, öregkora kiúttalan zsákutcájában a lélek börtöne helyett már-már felvállalná az igazit, a gyűlölt hatalomét. Csakhogy a cárizmus rabtartói pontosan tudják, hogy a fogságba vetett Tolsztoj veszedelmesebb lenne számukra, mint az, akit saját nézetei kötnek gúzsba.

A bírálók dramaturgiai össztüze a dráma harmadik felvonását vette célba, főként a pályaudvari jelenetsort, amely

már Tolsztoj elhatározó döntése után, Jasznaja Poljanán túl játszódik, s ahol valóban új szereplők sora lép a színre. Tény, hogy ezeknek az új figuráknak, a mérnök, paraszt és diáklány triásznak hirtelen színre lépése valóban szabálytalan, és bizonyos értelemben megbontja a szerkezet egységét is. De ugyanakkor meggyőződésem, hogy ez a szabálytalanság nemcsak az író szándéka szerint, de a mű hatásában is kitágítja a drámai világot. Módot ad arra, hogy Tolsztoj (és a néző is) lemérje az író műveinek, tanításainak és magatartásának korabeli társadalmi visszhangját. A haldokló Tolsztoj felett virrasztó tudósítók jelenete hangvételében leginkább a dráma expozíciójához kapcsolódik. Ennek a képnek a dramaturgiai bravúrja szembetűnő. Hiszen itt minden mondat, minden gesztus a színfalak *mögött* búcsúzó Tolsztojra vonatkozik: a jelenetnek ő az abszolút főszereplője. Érte küzdenek a családtagok és a tanítványok, az ő lelkiüdvére pályázik az atya is, és itt nő fel a Tolsztoj társától megkövetelt morális szintre Szofja asszony is, aki a nekiszegezett követeléseknél, sőt saját lelki üdvösségénél is többre tartja férje akaratát.

Az egyetlen, amit Száraz György drámájában - kisebb szerkezeti zökkenőkön és talán a Csertkov-jelenetek túlméretezettségén kívül - vitathatónak éreztünk, az maga a „megoldás". Hősének ez a végső, kiküzdött élethipotézise - a halál küszöbén is úgy élni, mintha az egész élet előttünk volna - a drámában nem kap igazi hangsúlyt. S ez már nem egy-szerű szerkesztési hiba, hanem a drámai konklúzió, a felismerés előkészítésének hiányosságából következik. Ilyen formában a megoldás elvont tézis marad, amelynek lélektani és logikai szükségszerűségéről nem vagyunk eléggé meggyőzve.

Száraz drámájának gondolati gazdagságát nem is maga a tézis, hanem az exponált kérdések széles köre és a konfrontáció bátorsága adja. Remekbe formált jellemei szerepnek sem utolsók, és a veszprémi társulat számára ezért is volt jó iskola, nyereség az előadás. Pethes György a mű és a hős iránti alázattal közeledett a szöveghez. Pontosan és jól értelmezte, és megtalálta a dráma intellektuális tartalmának és mozgósító cselekményének optimális egyensúlyát. Hasonlóan szerencsés a század eleji orosz udvarház konkrét környezetének és a dráma egyetemességének összeegyeztetése is, bár az elsőt nyomatékosító, vetített díszletháttértől eltekinthetett volna.

A dráma eszmei terhei jórészt Dobák Lajosra nehezedtek. Ő szinte mindent megtett, amit megtehetett: árnyaltan, sokrétűen játszotta el azt az öregembert, akiben Tolsztoj lelke, szelleme élt. Csak éppen ezt a gigantikus lelket, a korszakos szellemet nem tudta felidézni. Hibátlan alakításából „csak" a szuggesztió hiányzott, az a megfogalmazhatatlan, megfoghatatlan sugárzás, amely a színészi személyiséget képessé teszi a zseni eszméltető varázsának közvetítésére.

A színházi est nagy meglepetése Göndör Klára volt, aki Szofja Andrejevna zaklatott, hisztérikus figuráját hitelesen, abszolút szakmai biztonsággal, az árnyalatokat, a jellem szélsőségeit pontosan érzékeltetve valóban nagy élményt nyújtott. Nemcsak a drámában megjelenített hatvanhat éves öregasszonyt játssza el, de a Tolsztojjal töltött negyvennyolc esztendőt is: az idő előtt eltemetett fiatalságot, az elhantolt és néha feltámadó önzést, a féltékenységgé, sőt zsarnoksággá torzuló odaadást. Annak az asszonynak az elviselhetetlen, földre húzó kisszerűségét, aki közben a szárnyalni vágyó zseninél is pontosabban tudja, hogy mi ennek a nagyságnak a tartalma, az emberiség számára felbecsülhetetlen értéke, hogy mi a fontos és a maradandó a tolsztoji életműben. Nagyjeleneteinél, szikrázó kitöréseinél is izgalmasabbak Göndör Klára csendjei: amikor egy padra roskadva vár, amikor férje igazságáért legyőzi önmagát is. Lenyűgöző a legkisebbik lányával való vallomásos párharca is, amikor Szása nekiszegezett őszintesége a kimondhatatlan kimondására kényszeríti. De hogy ez a jelenet ilyen lélekbemarkoló legyen, ehhez Takács Katalin indulataira is szükség van. A fiatal színésznő már főiskolásként fel-tűnt a Vígszínházban: orgánuma, érzelmi gazdagsága a majdani nagy formátumú tragikát ígéri.

A kritika a pályaudvari jelenet szereplői közül elsősorban Egri Katalin diák-lányát méltatta figyelemre. A magam részéről súlyosabbnak éreztem Vajda Károly parasztalakítását, aki világosan érzékeltette, hogy nem egy embert - egy osztályt játszik. Vajda szerepe szakadékának széléig merészkedett, de végül is fegyelmezetten és jó érzékkel elkerült minden ízlésbicsaklást. Az együttes többi tagjáról - Losonczy Arielről, Kenderesi Tiborról, Szoboszlay Sándorról, de különösen Fonyó Istvánról - elmondhatjuk, hogy nem saját sikerüket, hanem a drámát szolgálták, és ezzel szereztek rangot alakításuknak. Ugyanez nem mondható el Tolsztoj háziorvosáról, Joós Lászlóról és az Andrejt alakító Áron Lászlóról, akik túlnyomórészt külsőséges eszközökkel, éppen ezért súlytalanul játszottak.

A nagy játékos utolsó játszmája

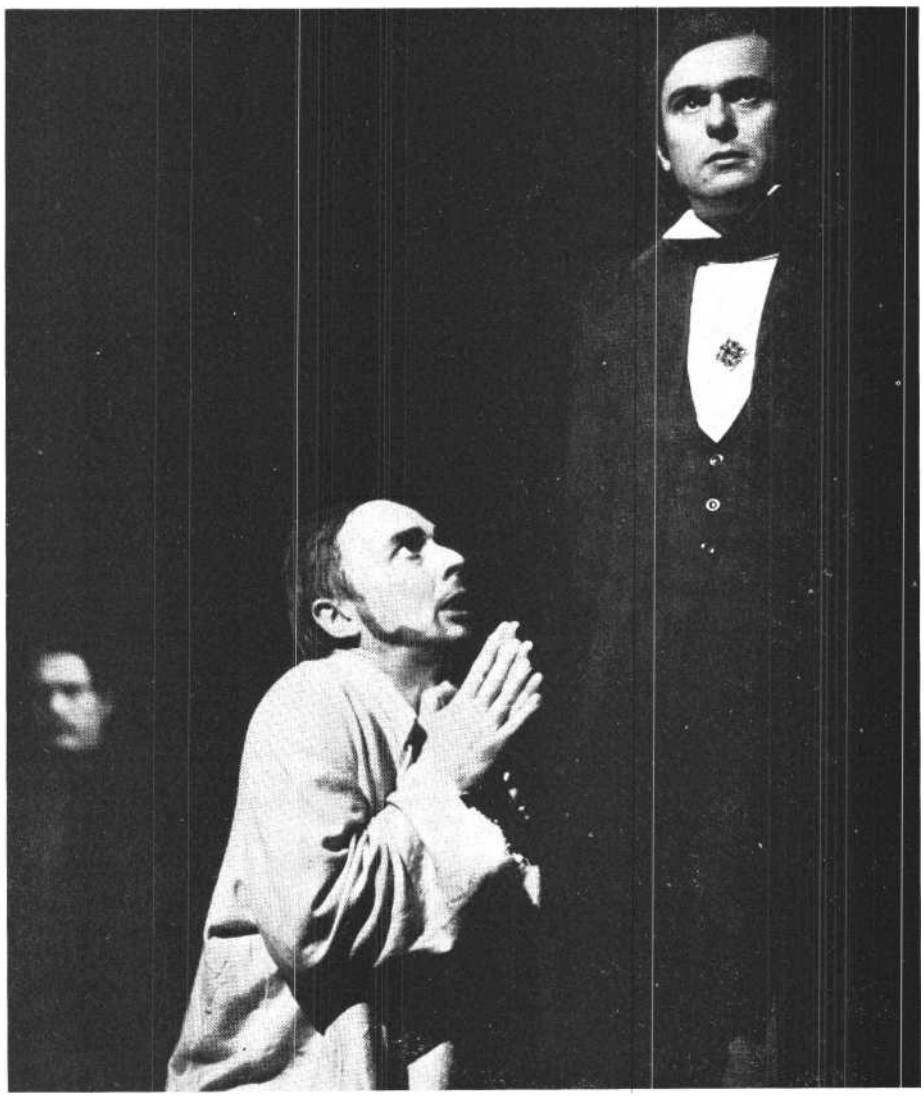
Az erdélyi magyar dráma, amelyet Páskándi Géza és Sütő András neve fémjelez a hazai színpadokon, bőven termő ága a kortársi színpadi irodalomnak. Kocsis István, a nagyok triumvirátusának fiatalabb évjáratú ígérete, négy esztendő alatt hatodik színművével jelentkezett a hazai színházi életben. Legközelebbi munkakapcsolatba Kecskeméttel került, ahol *a Tárlat az utcán* a negyedik premierje; legnagyobb nyilvánosságot a Nemzeti Színházban kapott az *Árva Bethlen Kata* előadásakor. A Veszprémben bemutatott Kocsis-dráma az író pályakezdő színpadi alkotása. Ezt mentségül is említhettük volna, de inkább csak tájékoztatásnak, magyarázatnak szánjuk, hogy jelezzük, milyen utat járt meg Kocsis István, *a Magellán* írója *1969* óta.

A nagy játékos frappánsan szoros tartalmi, eszmei és szerkezeti szálakkal kötődik az előbbiekben értékelt két történelmi drámához. Kocsis is, akárcsak Száraz György, hőse végső számadását, utolsó napját viszi színpadra. De ami a tematikai találkozásnál is lényegesebb: Kocsis darabja Hernádiéhoz hasonlóan tézisdráma, és ebben a minőségben A *tolmáccsal* egybecsengő írói üzenet hordozója. *A nagy játékos is* a manipuláció lehetőségeinek korlátozott voltáról, kudarcáról szól, arról, hogy az erőszakot nem lehet sem logikával sem szofisztikával, sem pedig trükkökkel kivédeni. Még a hatalom képviseletének kétarcú megjelenítése is szinte egymásra kopírozódik: Hernádinál az egyházi és a világi képviselője, Kocsisnál az uralkodóház két nemzedéke osztozkodik, súrlódik. A két erő között sem Hernádi, sem Kocsis színpadán nem tehető egyenlőség-jel. A hatalom gyakorlásának eszközeiben mindkét dráma szereplői eltérnek. Am a hatalom gyakorlásának konzekvenciái - csaknem megkülönböztethetetlenek.

Kocsis István drámájának cselekménye fikció. A Martinovics börtönébe idézett uralkodók, rabtársak és a velük folytatott (képzelt) polémia csak kerete a szabadgondolkodó szerzetes és az erő-

szakszervezet vitájának. i795-ben, közvetlenül Martinovics kivégzése előtt, életrajzának tisztázatlan, gyanús lapjai már érdektelenek: ez a Martinovics már nem a császári udvar karriert hajszoló ügynöke, hanem a halál árnyékában szám-adást készítő jakobinus *politikus*. A hang-súlyt az utóbbira tenném: Kocsis István Martinovicsa nem az elvek embere, hanem valóban „a nagy játékos". Történelmi szerepének, felvilágosodott eszmevilágának a szerző szinte nem is tulajdonít fontosságot. Öt Martinovics stratégiájánál is jobban foglalkoztatja hősének taktikája. Akárcsak Németh László regényei, Kocsis István drámái is „egyutcásak", az író rendszerint egyet-len hősre bízza gondolatait. Hősei közös vonásának vallja, hogy „a maguk korában, véletlenül vagy szükségszerűen, a legnehezebben megoldható helyzetbe kerültek ; hogy legyőzöttkén t is legyőzhetetlenek voltak; hogy vállalták az önmagukkal való szembenézést is; hogy igazán közösségi ember létükre maradtak egyedül; hogy nem adatott meg nekik az a végtelenül nagy szerencse, hogy igazán méltó ellenfelük legyen; hogy jó-ért vagy rosszért képtelenek voltak egyetlen személyt áldani vagy átkozni (éppen mert nem adatott meg nekik a helyzetek ilyetén leegyszerűsítése sem), tehát mindegyikük huszadik századi volt a maga korában . . . S ami a legeslegfontosabb: mindegyiküknek van egy olyan arca is, amelyet csak én láthatok meg, mert csak felém mutatják ..." Olcsó dolog lenne azzal érvelni, hogy Kocsis ez-úttal homályban hagyta ezt a csak neki mutatott emberi arcot: hősének csak agya, éles logikája van, de arca, lelke, jelleme vázlatos.

Martinovics sorsa a dráma kezdetére már eldőlt. És a nagy játszmának nem-csak történelmi ismereteink, de logikai érzékünk szerint is csak egy esélyese lehet. A cselekmény szükségszerűen statikus. Hiszen kalandos életű hőse végzetének beteljesülése után, a börtönben játszódik. Ami elementárisan dinamikus, az maga a vita: Martinovics életmentő, manipulációs kísérletei, hihetetlen belső energiaforrásokról tanúskodó nekirugaszkodásai teszik azzá. Attól kezdve, hogy az általa vezetett forradalmi mozgalom indítékát kompromittálja, odáig, hogy egy beígért sugárfegyver titkával, saját nélkülözhetetlenségével zsarolja az uralkodót. Martinovics először csak saját életéért vívja szócsatáját Ferenc császárral, de azután, váratlan drámai fordulattal társai érdekében emel szót. A küzdelemnek ebben a második menetében Martinovics erkölcsileg felmagasztosul, politikailag viszont kompromittálódik. Kocsis a történelmileg hitelesíthetőnél is nagyobb jelentőséget tulajdonít Martinovics szolidaritásának, ugyanakkor jelzi, hogy a császári önkény ellen harcoló felvilágosodott Martinovics maga is diktátori szerepre tör. A jóság és igazság diktátoraként saját funkciójának felszámolása, azaz elvont (eszmei) és gyakorlati (politikai) cél az, amelyhez annak idején szövetségeseket keresett.



Kocsis István: A nagy játékos (Veszprémi Petőfi Színház)
Martinovics Ignác (Dobák Lajos) kegyelmet kér társainak Ferenc császártól (Joós László)
(MTI fotó - **Jászai Csaba felvétele)**

A részletekben Kocsis István érdekes, ha nem is éppen új ismeretekkel, mozzanatokkal gazdagítja a hatalom eszközeiről és módszereiről alkotott történelmi képünket. Egy-egy villanásban záródik a színpadi áramkör, és azt érezzük, hogy valódi dráma születik. De azután valóságos eszmék és érvek helyett szofisztikusan megfogalmazott tételek és trükkök foglalják el a színpadot. Martinovics a maga bűntelenségének tételét feloldva, megbélyegző ítéletet provokál saját fejére, abban a reményben, hogy az ő birodalmi érdekből amúgy is megbocsátandó bűnössége társai bűntelenségét fogja igazolni a császár szemében. A továbbiakban Martinovics mindent elkövet azért, hogy azok, akiknek életét menteni kívánja, a császár jelenlétében megbélyegezzék őt. Ez azonban nem lelki deformáció, hanem taktika: abban bízik, hogy az összeesküvés vezére iránt érzett gyűlöletet a császár a félrevezetettek önkritikájának, ártatlanságuk bizonyítékának értékeli majd...

Mindez nemcsak e rövidre fogott szinopszisban, de a színpadon is meglehetősen ködös. Ha érthető is, nem elég hatásos. Elképzelhető, hogy a szillogizmusoknak ez a villogtatása, amelyre Kocsis vállalkozik, egy dürrenmatti hangvételű drámában, az irónia idézőjelében bravúros és meggyőző. Ebben a határhelyzetben azonban ágy érezzük, hogy az író aprópénzre váltja a tragédiát. Az ember-életekért vívott drámai küzdelem ily módon öncélú, logikai játékká laposodik. Ez a közvetlen színpadi oka annak, hogy a konfliktus legkiélezettebb pontján Martinovics manipulációs érveinek kudar-

cát látva is - kívül maradunk a drámán. Amikor Martinovics rádöbben, hogy minden hiába, hogy társait sem az ő logikai erőfeszítései, sem taktikája nem menthetik meg, hogy mozgalmának sorsa eleve megpecsételtetett - egyszer csak „átpártol" az igazsághoz. A történelemből tudjuk, hogy Martinovics jellemével egyáltalában nem volt ellentétes az ilyenfajta politikai, taktikai, morális pálfordulás. De a színpadon az életrajzi adalékok meggyőző ereje kevés: ott a fordulatnak a drámai előzményből és a drámai szituációból kellene következnie. Kocsis azonban - Hernádihoz hasonlóan - a koncepció parancsa szerint s ennyiben önkényesen irányítja történelmi hősének útját. Ezért nem forrósodik fel igazán a színpadi levegő. Ezért nem rendít meg Martinovics utolsó menekülési kísérlete, tragikus, de előre látható halála.

A nagy játékos - szerepekre tagolt monodráma. Szerkezete az *Árva Bethlen Katáéhoz* hasonlítható. Ott az egymást követő sorscsapások lineáris rendje, itt Martinovics felsorakoztatott érvei és logikai fogásai alkotják, pótolják a cselekményt. Csakhogy *A nagy játékos* ilyen módon végül is tézisdrámává szegényedik, s hiányzik belőle mindaz, ami az *Árva Bethlen Katában* annyira magával ragadott: a nagyszabású jellem árnyalt rajza, a lenyűgöző nyelvi teremtőerő. A tézis, amit Kocsis István bizonyít, érdekes és időszerű is, de nem megy túl a történelmi evidencián. Ugyanakkor, az egyes részleteiben bravúros bizonyítási eljárás sajnálatos módon légüres színpadi térben zajlik: jellemek helyett történelmi árnyak sorakoznak Martinovics körül.

A veszprémi előadás sajnos nem ellensúlyozta, inkább csak leleplezte és felfokozta a dráma gyengéit. Pétervári István rendező nyilatkozatában a megszületett gondolatok megelevenítésének realizmusára hivatkozik, de a cselekmény egészét vízióként felmutató előadás a történelmi és képzeletbeli motívumok egybemosása által végül mégis földhöz-ragadttá válik. A képzelet naturalizmusa - aminek a Lipót császár feje fölé képzelt és a színpadon megjelenített kötél, a legeklatánsabb példája - rendezői melléfogásnak tűnik, pedig valójában: szerzői utasítás. De ettől még a hurok hurok marad, s kár volt beledugni a színész (és az előadás) fejét . . . A rendezőt terheli viszont a melodramatikussá színezett finálé. Kocsis szövegében a kivégzés percében is futni készülő Martinovics halála jóval kíméletlenebb és visszamenőleg is motiválja, bírálja a dráma hősének jellemét. Az előadás, valószínűleg Martinovics tragikus hőssé minősítésének érdekében, ettől a kritikai momentumtól eltekintett.

A színészek érezhetően kívül maradtak a drámán. Még Dobák Lajos sem hiteti el velünk, hogy belülről azonosul Martinovics figurájával. Kezdettől végig tanult szöveget ad elő, nagy mesterségbeli rutinnal, széles színészi skálán, ám meglehetősen sok hibával és nemegyszer a kelleténél harsányabban. Kocsis István drámája - minden dramaturgiai fogyatékossága ellenére is - nagyobb követelményeket állít a színészek elé, mint amit teljesítenek. Sokszor szinte szituáció nélkül, csak szavakkal kellene jellemet formálniuk. Vagy legalábbis a funkciónak megfelelő történelmi, társadalmi és dramaturgiai súlyt adniuk az általuk megelevenített figuráknak. Erre azonban ezúttal a tehetséges veszprémi társulat tagjai közül szinte senki nem képes.

Az egyes drámák és előadások mérlegét megvonva, nem titkoltuk elégedetlenségünket. A kifogások azonban javarészt elismerésből, tiszteletből táplálkoznak: abból az őszinte meggyőződésünkből, hogy Hernádi Gyula is, Kocsis István is lényegesen jobb drámaírók, mint ahogy erre most bemutatott műveik alapján következtetni lehet. Száraz György értékes drámája és a veszprémi előadás pedig inkább visszhangtalanságával nyugtalanított. Nagy kár lenne, ha a 30-40 előadás ahelyett, hogy elindítaná, lezárná e dráma színpadi életét.

Nem először sürgetjük a vidéken bemutatott drámák és előadások országos nyilvánosságát. Köztudott, hogy a kölcsönös vendégjátékok lassan bontakozó rendszere már hozott némi javulást ezen a téren, a televízió képernyője pedig a legszélesebb kapunyitás. Mégis úgy érzem, hogy a magyar dráma most kezdődött fellendülésének korszakában jó lenne intézményessé tenni az évad végi seregszemlét. Annak idején Kaposvárott a dunántúli színházak találkozóját erre szánták, de akkor hiányoztak a művek és talán hiányzott a kitartás is, amely a jó kezdeményezést hagyománnyá gyökerezteti. Most azonban, hiszem, itt lenne az ideje az elmulasztottak pótlásának, nem is Kaposvár, hanem a magyar dráma és a magyar színház érdekében.

KOLTAI TAMÁS

Bohóc ül a koronában

A II. Richárd a Nemzeti Színházban

A II. Richárdot mai elemzők gyakran értelmezik úgy, mint erkölcs és politika ellentétének drámáját. Ez a fölfogás a darab figyelmes olvasatából fakad. Nem nehéz végigkövetni a két központi alak, a király és az őt trónjáról letaszító Bolingbroke, a későbbi IV. Henrik ellentétes darabbeli útját. A szeszélyes, országát tékozló, kevély Richárdból a veszély növekedésével fokozatosan tűnnek elő az emberi értékek; lemondásakor már egy érzékeny, költői hajlamú töprengőt mutat, halálában pedig tragikussá emelkedik. Bolingbroke-nál a változás éppen fordított; a kezdeti nyílt tekintetű, királyhűen lobogó fiatalember a trón közelében - majd mint király különösen - prózai, gyakorlatias és érzéketlen uralkodóvá józanodik.

Gyakran úgy játszották a darabot, hogy „Richárd éje után Bolingbroke hajnalát" mint egy sötét kor utáni megváltást ábrázolták. Az alkalmatlan király bukása után az alkalmas uralkodó eljövetelét. De nem kerülhették meg annak az érzékeltetését sem, ami a történelemből és Shakespeare-ből köztudott: hogy a törvényes király lemondatása átmeneti megszilárdulás után a zűrzavar és trónviszály évszázados korszakát, az úgynevezett Rózsák háborúját váltotta ki. Többek között ebből és néhány modern történelemfilozófiából indultak ki azok, akik nem Richárd és Bolingbroke tulajdonságaiban, hanem magában a hatalom természetében fedezték föl a drámai konfliktust. E szerint a *II. Richárd a* könyörtelen királyi pozíció győzelmét ábrázolja a játékszerember fölött; a történelem kérlelhetetlenül előreforgó kerekét, amely groteszk komédiában maga alá gyűri az egyént.

Hosszan lehetne idézni e nézet különféle árnyalatait. George Steiner szerint Richárd királyi költő, akit a próza lázadása ver le, „mert a politikai realitások durva, lázongó követeléseire rá akarja kényszeríteni a költői igazság kritériumait". Legvilágosabban Jan Kott fogalmazza meg a maga véleményét, amelynek lényege, hogy „nincsenek rossz királyok, se jó királyok; a királyok csupán

királyok. Vagy másképp szólva, mai terminológiával: csupán királyi szituáció van, meg a szisztéma. Ebben a szituációban senki sem választhatja meg szabadon a cselekedeteit".

Nem célom ezúttal vitába szállni Kott fejtegetéseivel - megtették ezt már többen, legszínvonalasabban talán Alick West. Említésük mégis kikerülhetetlennek látszik, mert a modern Shakespeare-előadások gyakran Kott hatását mutatják. Részben Major *II. Richárdja* is közéjük tartozik. El kell oszlatni viszont egy félreértést, amely abból származik, hogy történetesen Kott - részleteiben vagy egészében önkényesnek ítélt - fölfogására hivatkozva utasítanak cl szokatlan Shakespeare-interpretációkat.

Kott gondolatmenetének egyik lényeges - a *II.* Richárddal kapcsolatban fönt idézett - motívuma ugyanis eredetileg nem Kott-tól való.

Edmund Plowden írja: „Mert a királyoknak két valójuk van, úgymint egy testi és egy testületi. Testi valójuk (ha magában szemléljük) halandó; tárgya minden gyöngeségnek - amely a természettől vagy a véletlenből származik a gyermekkor vagy az öregség értelmi fogyatkozásának és hasonló defektusoknak, amelyek más emberek testi valóját érhetik. De a testületi való olyan, hogy nem látható vagy tapintható; összetevője az államvezetés és uralkodás, és a nép valamint a közjog szolgálatára irányul. És ezt a valót tökéletesen elkerüli az éretlenség meg az öregkor, meg más természetes defektusok és fogyatkozások, amelyek a testi való tárgyai; ennél-fogva amit a király testületi valójában tesz, azt nem hatálytalaníthatja vagy hiúsíthatja meg semmiféle alkalmatlanság, amely testi valójában rejlik."

Ami a leginkább figyelemre méltó a fenti gondolatmenetben, az a dátuma: 571.

A történész Ernst Kantorowicz bő teret szentel „a királyok kettős valójáról" szóló középkori doktrínának, amely meglehetősen elterjedt az Erzsébet-korban. Eszerint a királyban meglevő két személyiség (a makulátlan, absztrakt és halhatatlan meg az esendő, egyedi és halandó) a koronázás pillanatában egyesül, hogy ilyen módon megfeleljen az isten kegyelméből való királyság eszméjének. (Richárd a darabban folytonosan hivatkozik is hatalmának isteni eredetére.)

A király tehát koronázása pillanatáig földi halandó: ember. Amint megkoronázták: csak király. Személytelen.

Ez az összefüggés megérteti, *hogy az* Erzsébet-korban miért nem játszhatták azt a jelenetet, amelyben Richárdot letaszítják a trónról. Amikor a királytól elveszik a koronát, megszűnik király lenni, s ezt a korabeli államideológia megengedhetetlennek tartotta. A koronás főt leütni lehet, mert az a királyé - ezért volt veszélytelenebb a reneszánsz szín-padon a király meggyilkolása, mint a király lemondatása.

„A királyok két valójáról" - mondjuk mai terminológiával: kettős énjéről - szóló doktrína ismerete nagyon megkönnyíti *a II. Richárd* elemzését. Richárd királyból magánemberré, Bolingbroke magánemberből királlyá válik - ilyen egyszerű az egész. Richárdról lassanként lefoszlik a szerep, hogy csak önmaga legyen, vagy még az sem („nincs nevem, címem"), és kétségbeesve kényszerüljön keresni új, magánemberi személyazonosságát. Bolingbroke pedig nem tesz mást, mint fokozatosan úrrá lesz nyers és egyenes magánemberi természetén, amely a Mowbray elleni szenvedélyes szóáradatban tört utat, és magára véve Richárd elárvult szerepét, szemünk láttára válik hallgataggá, magányossá és személytelenné.

Látszólag csupán egy példázattal van dolgunk a korona jelképezte mély kútról: „Melyben két vödör tölti váltva egymást, Az üres mindig fenn táncol a légben, / A másik lent megtelten elmerül." Shakespeare azonban aligha elégedne meg puszta példázattal. (Néhány előadás megelégszik: a legutóbbi stratfordi fölújításon a két főszereplő felváltva játszotta Richárd. és Bolingbroke szerepét.)

Richárd és Bolingbroke sorsa színéről és visszájáról ugyanazt az igazságot tükrözi, de jellemük - épp helyzetük különbsége folytán - egymástól élesen el-ütő formában nyilatkozik meg. Richárd-dal már akkor találkozunk, amikor személyiség és szerep egysége megbomlik, vagyis az isteni kegyelem tökéletlennek bizonyul. Amikor azzal a fohásszal indul el nagybátyja, Gaunt halálos ágyához, hogy „Késsünk el, bár mégúgy sietve is", vagy amikor magához ragadja Bolingbroke földjeit és vagyonát, akkor a privát arc, amelynek rejtve kellene maradnia, nemcsak manifesztálódik, hanem ellentétbe kerül az elfedésére szolgáló személytelen királyi maszkkal. Az ár, amit mindezért fizetnie kell, ismert. Bolingbroke ezzel szemben nem követi el elődje hibáját: arca mindvégig rezzenéstelenül hivatalos marad - legalábbis a *II.* Richárdban. („Saját drámájában", a *IV. Henrikben* majd ugyanúgy ő is végigéli Richárd sorsát.)

*

E bevezetésre, bármilyen hosszúra nyúlt is, azért volt szükség, hogy közelebb kerüljünk Major Tamás rendezésé-

Shakespeare: II. Richárd (Nemzeti Színház). Őze Lajos a címszerepben

nek magvához. Major elképzelése részben közelít ehhez az alapképlethez, részben eltér tőle.

Van itt két pont, ami talán fontos lehetett Majornak.

Az egyik a szerepjátszás. A szerepjátszó királyok és a szerepjátszó színészek. Az előbbire a fenti elemzés remélhetőleg kellő magyarázattal szolgált, az utóbbi Majorról szólva nem szorul magyarázatra. Ami érdekes: a kettő összekapcsolása. Királyok és színészek egyaránt kettős individuummal rendelkező lények - saját személyiségüket egyaránt alárendelik a szerepnek, és az az új személyiséggel való egyesülés mindkettőjük számára átmeneti és veszélyes.

A király és a színész is emberek előtt játszik. Richárd minden megnyilvánulásába - gondoljunk teátrális földre borulására Írországból való megtérte után, a lemondási ceremóniára, de akár a párbaj-jelenet színházias megrendezésére - valósággal belekalkulálja környezetét mint alkalmas közönséget. (Somlyó György bizonyára nem magára Richárdra gondol, hanem a drámaköltő mondanivalójának személyességére céloz, amikor fordításáról szólva monológokat említ. Richárd olyan értelemben nem mond monológokat - *belső monológokat -,* mint például Hamlet. Börtönmonológján kívül - ez csakugyan monológ - a darab folyamán egyszer sem marad egyedül.)

Richárd színészkedik, de a nép előtt hasonlóképpen színészkedik Bolingbroke is : York úgy beszél róla, mint az el-fogott Richárd előtt a londoni koronázáson lovagló *jól forgó* színészről („wellgrac'd actor" - Somlyó György találó fordításában: „bókolva erre-arra"), aki lejátssza a színről a kevésbé népszerű partnert. Az egész jelenet York elbeszélésében színházi előadás képét ölti, és jóllehet Richárd itt már csak elszenvedi e gonosz teátrumban rá osztott szerepet, Írországból visszatérve mintha maga is a legmegfelelőbb szerepeket próbálná ki egy sikerrel egyre kevésbé kecsegtető előadásban.

A másik mozzanat, amely föltehetőleg közel állt Majorhoz: az énhasadásos király, akinek homlokán, a koronában „Halál tart udvart s udvari bohóc ül, /Ki hatalmát és pompáját gúnyolva/Egy röpke jelenésre engedi,/Hadd trónoljon, hadd játsszék nagyurasdit,/Míg végül hiún elhiszi magáról, / Hogy e rossz hús, mely életünk fala, /Áttörhetetlen ércből van, hogy aztán / Ő jöjjön s egy szálkával átszakítsa / E várfalat - s jó éjszakát, király!" A hasadás a királyi és magánemberi én között egyszersmind megindít egy folyamatot, amelyben a fennköltből groteszken kisszerű válik.

A szerepjátszás és a gunyoros bohóc - alighanem ez Major két vezérszava.

*

Ha mottót kellene írnom a Nemzeti Színház előadása elé, ezt választanám: „Fel és le járt a könnyelmű király, / Bohócokkal, szalmaláng szellemekkel."

Az egykori Bolingbroke jellemzi így Richárdot - *a IV. Henrik* első részében. (Saját felemelkedéséről és csillagának hanyatlásáról is figyelemreméltó észrevételeket tesz egyébként - sokkal készségesebben árulkodik magáról, mint a *II. Richárdban.* Most már tudjuk, hogy miért: az ő királyi arcát is töri a maszk, saját gunyoros bohóca lassan dolgozni kezd homloka mögött - isten földi helytartójából előbújik a magánember.)

Figyeljük csak tovább IV. Henriket, hogyan emlékszik vissza évek távolából Richárd uralkodására: „ . . . rangja olvadt, / És királyságát bakugró bolondok / Lepték ..."

Széllelbélelt szalmalángszellemek, bakugró bolondok rajzanak Richárd udvarában a Nemzeti Színház színpadán. Aligha lehetne jobban jellemezni őket, mint továbbra is a fia előtt tanulságként történelmi leckét fölmondó Henrik szavaival: (Richárdot) „Unottan hallgatták, s a megszokástól / Bágyadt szemekkel néztek csak reá, / És nem a kivételes ámulással / Hajoltak meg a nap-felség előtt, / Mely a csodáló szemekbe néha süt csak. / Ők nehéz szempillákkal szundikáltak / Arcába, olyan képpel mint borongó / Emberek ellenségeik előtt, / Kiknek jelenlétét utálva unják."

Könnyelmű király és unott udvaroncok - úgy tetszik, ez az előadás alapképlete.

Próbáljuk megfejteni a kulcsjeleneteket.

A coventry „sorompónál" zajló összecsapást, főrangúak politikai gyilkossággal kapcsolatos országos méretű ügyét Richárd úgy tekinti, mint holmi lovagi tornát vagy vasárnapi mérkőzést. Keserű Ilona színpadképe és jelmezei az egész előadásban itt működnek legegyértelműbben. A király mulat - erről szól a jelenet. Az egész csakugyan jobban hasonlít az epsomi derbyhez, mint egy közép-kori lovagi párbajhoz. Amikor pedig Richárd hirtelen elhatározással megtiltja az összecsapást, és száműzi az ellenfeleket, ez a gesztusa arról vall, hogy döntésképtelen. Még azt sem meri vállalni, hogy része legyen a döntésben - inkább nem ad engedélyt a küzdelemre. A konfliktust azzal „oldja meg", hogy kirekeszti a hatóköréből: ha nem történik semmi, abból lehet legkevésbé baj .. .

Richárd elhatározza, hogy lemond: *action gratuite.* Váratlanul éri őt magát, Bolingbroke-ot és mindkettőjük környezetét. A szituáció kétségkívül groteszk: Richárd odafönt (az imitált Shakespeare-színpad fölső részén) élvezi színjátékának hatását, lent Bolingbroke idegesen járkál, Richárd alattvalói hülyén bámulnak, Bolingbroke küldöttei bosszankodnak, türelmetlenkednek, és nyíltan kinevetik a pojácakirályt.

A lemondás. Senki sem tudja, mi fog történni. Meglehet, hogy semmi: Richárd mégsem mond le, Bolingbroke pedig szemmel láthatóan nem fogja kényszeríteni. A jelenlevők hol elképednek, hol unatkoznak. Van az egészben valami burleszkszerű. Időnként úgy tetszik, hogy Richárd végre abbahagyja a monodrámát, amelyet játszik, és a királyi előadást be lehet fejezni. De aztán mindig eszébe jut egy-egy új rögtönzés, cifrázza, elmélyíti a szituációt, és a „közönség", amely már föllélegzett, kénytelen tudomásul venni, hogy a darabnak még nincs vége.

York és családja. A jelenet címe ez lehetne: „Akik már nem tudják követni, hogy kihez hűségesek." Árulás, élet és halál tragikus kérdései egy ponton ellenállhatatlanul mulatságossá válnak. Bolingbroke - aki most először mutatkozik mint IV. Henrik király - inkább gyorsan megbocsát, csak hogy ne kelljen foglalkoznia ezzel a családi bohózattal.

A dráma utolsó jelenete Bolingbroke-é. Az udvaroncok - akik Richárd egykori, ma már halott udvaroncainak ruháit viselik az előadás elejéről - egy királyi lakoma fogásaiként jelentik be a Henriknek frissen föltálalt fejeket. A királygyilkos Exton hasonló lendülettel magát a „főételt" szervírozza. A jelenlevőknek hirtelen elmegy az étvágyuk: úgy állják körül Richárd koporsóját, mint akik elrontották a gyomrukat.

Ha a fenti pilléreket megpróbáljuk áthidalni, nagyjából kialakul előttünk az előadás egységes képe, középpontjában Őze Lajos Richárd-alakításával.

Őze Richárdja kezdettől fogva látja a bohócot, aki a koronájában ül. Szabadjára is engedi. Ő maga a bohóc, aki egy királyt játszik. Ennyivel több, mint

mindenki más: kívülről látja magát, ezt az egész színjátékot. Ahogy Coventryben kipillant a korlát alól, ahogy kaján üdvözlésre emeli karját, vagy ahogy az átadott korona megragadására ösztökéli Bolingbroke-ot, az egy szeszélyeknek engedelmeskedő, a világot bolonddá tartó király képe.

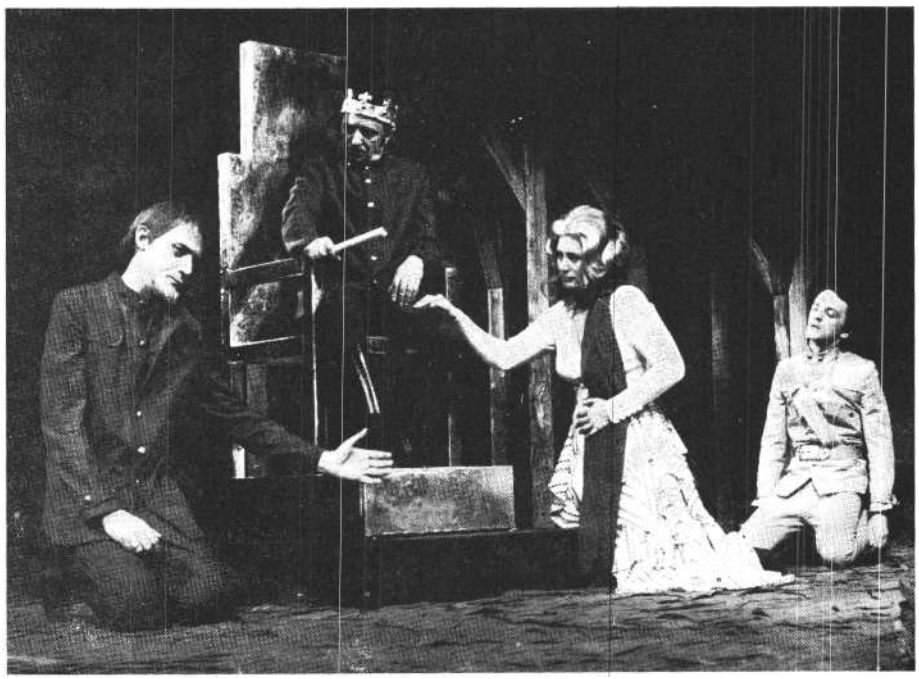
Mindez nem önkényes: mint láttuk, megfelel IV. Henrik „visszaemlékezéseinek". Nem kell hozzá más, csak annyi, hogy a színész eljátssza Richárd énhasadását. A leírások szerint volt már, aki eljátszotta: Gustaw Holoubek, a varsói Nemzeti Színház 1964-es előadásán. A darab első felében mintha két személyt alakított volna: a királyt és azt, aki néha megfeledkezik arról, hogy király. Ami-kor már csakugyan nem az, fölismeri és mindjárt el is fogadja a világ kegyetlenségét: nem védekezik a gyilkos tőr ellen.

Holoubek valószínűleg tragikus II. Richárd lehetett: énhasadásának fölismerése tette *azzá*. Őze Richárdja minden bizonnyal abban különbözik az övétől, hogy nincs mit fölismernie: soha, egy percig sem volt azonos a szereppel, mindig csak játszotta. Inkább Ill. Richárdi alkat: megveti a világot. Ahhoz nincs sem intellektusa, sem ereje, hogy uralkodjék rajta, így csak bohócot csinál belőle. És magából is.

Van néhány nagyon értékes mozzanata ennek az alakításnak. Őze Brechten csiszolódott játékstílusa szerencsésen találkozik a szerepjátszó király szerepével. Mindkettő azt írja elő, hogy ne élje át a szituációkat, ne azonosuljon velük, álljon egy kicsit fölöttük. Őze Richárdja őrzi fölényét - még ha ez csak egy bohóc fölénye is.

Másrészt épp ebből következnek a szerep és az előadás ellentmondásai. Mindenekelőtt az, hogy egy elfuserált III. Richárd, aki kisszerűségét bohóc-maszk mögé rejti, nem rendíthet meg akkor sem, ha lemond a maszkról, és őszinte, emberi arcát mutatja felénk. Őze Richárdja nem kelti föl részvétünket sem a börtönben, sem halálában. Nem érezzük áldozatnak.

Legkevésbé a történelem áldozatának. Major legutóbbi Shakespeare-rendezései *(Athéni Timon, Szeget szeggel)* széthulló világot ábrázoltak ugyan, de ha többékevésbé időtlenné stilizálódtak is, teljesen sohasem hiányzott belőlük a történelmi elem. *A II. Richárd* viszont „ab-szolút történelmietlen drámának" mutatkozik fölfogásában. Olyannyira, hogy néha már paródiának látszik.



Bolingbroke mint IV. Henrik (Avar István) és a York-család **(Gelley** Kornél. Máthé Erzsi és **Szacsvay** László) **(Ikládv** László felvételei)

Mindez korántsem valami bűnös dolog. Shakespeare-t nem lehet megsérteni. Ő olyan gazdag, hogy végtelen számú értelmezésre ad lehetőséget. És a színpadon történjék akármi, a szövegek megmaradnak, bármikor leemelhetők a polcról.

Gondot egyedül az okoz, hogy nem lehet eldönteni: amit látunk, azt komolyan vegyük-e vagy paródiának. Királydráma ez vagy szatócsdráma? Major okos, ironikus tekintetét véljük kipillantani a jelenetek mögül, és nem tudjuk, hogyan viselkedjünk. Talán mégis gúnyolódik velünk .. .

Mert mire véljük, hogy a shakespeare-i világ nyilvánvalóan devalválódik? Az árulásaikban, élethabzsolásaikban, tusáikban még kicsinyességükben is - nagy formátumú hősök helyett percemberkék, kis akarnokok és közepes törtetők jelennek meg. Richárd dall-komédiásságához kellett hozzáigazítani őket, vagy egyszerűen azért lettek ilyenek, mert sok fontos szerepet nem lehetett megnyugtató módon kiosztani?

Avar István prózaian kedélytelen, katonás Bolingbroke-ja kétségkívül tudatos alakítás. Tyll Attila John of Gauntja rendkívül meggyőző; halála előtti groteszkbe hajló tirádája, akár szándékosan lett groteszk, akár nem, szép példája az előadás egyik ki nem bontott lehetőségének: a tragikus történelmi bohózatnak. Gelley Kornél az egyetlen, aki mint York végigélhetett egy teljes emberi sorsot; az ő különdrámája önmagában is sokat elmond a tisztesség fogalmának eltorzulásáról egy méltatlan korban.

Egy biztos: Major *II.* Richárdjának színtere nem a történelem, még kevésbé az angol királyi udvar. Inkább valamiféle absztrakt közösség, amely elzüllik egy alkalmatlan (és cinizmusra hajló) bohóc vezetése alatt. A csődtömeget egy közepes hivatalnok veszi át, de addigra már a korábbi, legalább kedélyes zűrzavart fölváltja a terror és az általános félelem légköre.

A Nemzeti Színházban erről szól *a II. Richárd.*

William Shakespeare: II. Richárd (Nemzeti Színház)

Fordította: Somlyó György; *rendező:* Major Tamás; *díszlet és jelmez:* Keserű Ilona m. *v.*

Szerep/ők: Őze Lajos, Tyll Attila, Gelley Kornél, Avar István, Szacsvay László, Csurka László, Szokolay Ottó, Tarsoly Elemér, Felföldy László, Benedek Miklós, Izsóf Vilmos, Horkai János, Bodnár Erika, Máthé Erzsi, Csernus Mariann, Németh Nóra f. h., G. Nagy Ibolya, Agárdi Gábor, Téri Sándor, Konrád Antal, Velenczey István, Versényi László, Raksányi Gellért, Győrffy György, Pathó István, Somogyvári Pál, Horváth József, Kun Tibor, Gyulay Károly, Gyalog Ödön, Dimulász Nikosz f. h., Pálfai Péter, Philippovich Tamás, Kovács Károly, Sárkány János.

ALMÁSI MIKLÓS

Szerelmi praktikák

A salemi boszorkányok a József Attila Színházban

Amikor először találkoztunk Miller drámájával (1961-ben), még nem vettük észre maradandóságát. Zeitstücknek tűnt, a maccarthyzmus kritikájának, melyhez a mi magunk boszorkányüldözéseit is hozzágondolhattuk. Most a József Attila Színház elmélyült előadásában érezzük csak meg ennek a drámának feltűnésmentes nagyszerűségét. Feltűnésmentest írtam, mert ez a mű nem hatásvadászó, nem abszurd, nem szürrealista, és még csak nem is akar látványosan politizálni. Mint ahogy Berényi Gábor rendezése sem tesz mást, mint hogy kiemeli e műből a történelmi réteget, hiszen az az utalásrendszer, mely ezt a darabot egy-kor aktuális vádbeszéddé tehette, már régen elmúlt. S voltaképp ezzel a gesz-tusával bizonyította a dráma maradandóságát: kevés olyan modern darabot ismerünk, melynek alaprétege, történelmi cselekménye túl tudja élni azt a kort, melyre felhangjaival hatott .. .

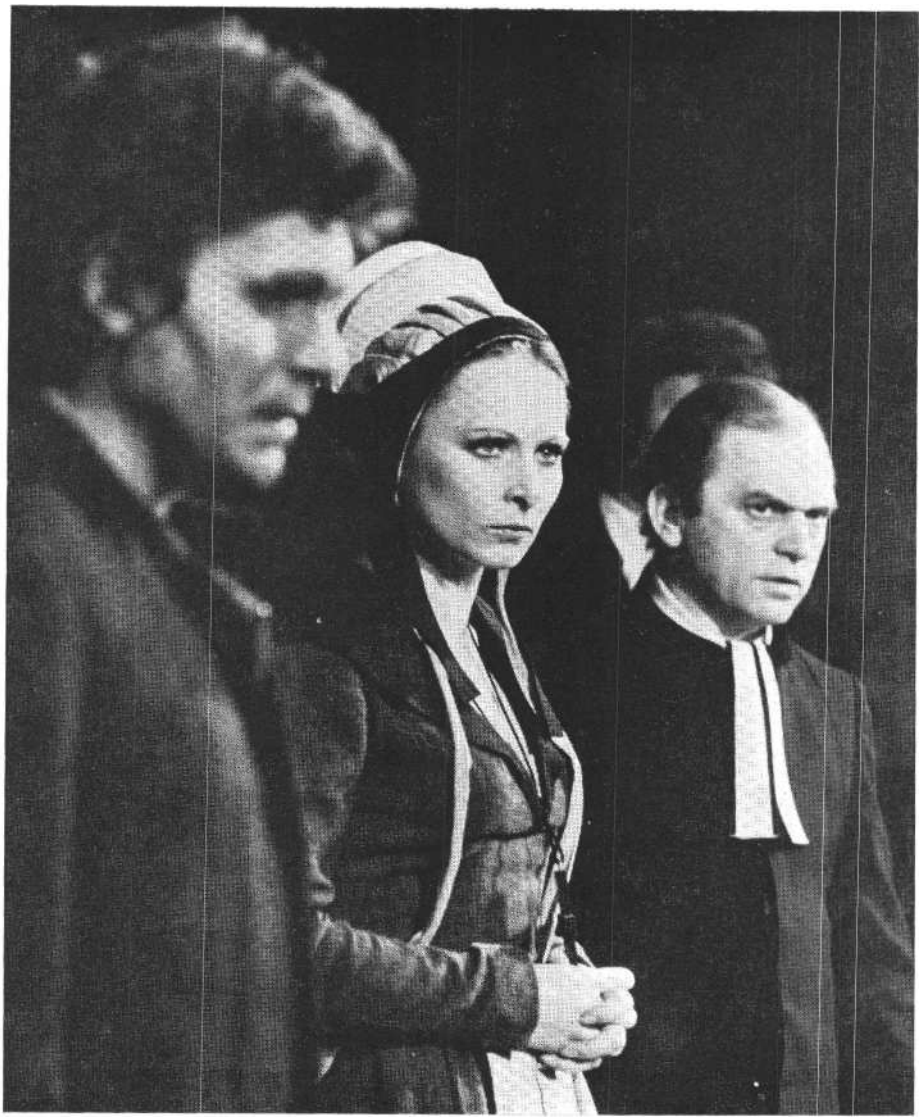
Miller, ahogy írja, már az ötvenes évek előtt is foglalkozott a salemi vészbírósággal, az ott elrendelt kivégzésekkel, az ördögűzési hangulattal, de sok minden homályosnak tűnt számára, és nemigen látott benne drámai anyagot. A színpadképesség víziója még akkor sem jelent meg számára, mikor a kommunistaüldözések idején, saját környezetében ér-tette meg ennek a mechanizmusnak logikáját. Még mindig hiányzott számára a történetet összefogó drámai erő. Csak mikor a jegyzőkönyvekben Proctor figurájával találkozott, akkor lobbant fel számára a tragédia megírásának lehetősége. Amíg csak olyan figurákat ismert, akik korukban éltek, és elfogadták a kor konvencióit - az ördögökről, a gonosz szellem földöntúli hatóképességéről -, csupán dokumentumanyagnak látszott az esemény jegyzőkönyve. Proctorék történetében valami más is megjelent. Ő volt az első ember, aki nemet mondott a vallatásnál, s aki nemcsak saját bűnét tagadta, hanem légből kapott őrületnek is bélyegezte az egész bajszát, a vádakat és az ördög jelenlétének feltételezését is. Mert Proctor racionalista volt ebben a sötét korban: gépeket fabrikált, s már jóval a boszorkányüldözés előtt abba a gyanúba keveredett, hogy rossz szellemekkel cimborál, azért tud annyi okos szerkentyűt fabrikálni. Ott is hagyta gépeit, nem akarta provokálni a község lakóit. Ennyi kompromisszumot maga is vállalt. De többet nem lépett. Megmakacsolta magát, s feltehetően ezért is akasztották fel - legalábbis Miller nem találta meg a jegyzőkönyvekben elítéltetésének egyéb okát. Még a vádat sem.

Persze egy hős még nem dráma, csak a lehetőség. Még hiányzott az a kelepce, mely beindíthatja a színpadi gépezetet. De ez is kibukott a jegyzőkönyvekből. Proctorék feljelentője ugyanis Abigail volt, régi cselédjük, aki tulajdonképpen Elisabeth-et, Proctor feleségét akarta bajba keverni, hogy Johnt, a férfit megkaphassa. „Ez a tény tette lehetővé számomra ennek a darabnak koncepcióját." Miller önéletrajzi elemzésének egyik legérdekesebb mozzanata ez: bár elvekről, általánosabb társadalmi, sőt politikai kérdésekről akar írni - mindaddig nem lát drámai lehetőséget anyagában, amíg nem találja meg a „földi" mozgatóerőt, a drámai magot, azt a profán szerkezeti indítékot, mely aztán az egész cselekményt hajtani fogja, és mely magyarázni tudja a megszállottság álformáit. Mert Abigail szerelmi megszállottságából tud csak szervesen kinőni a vádaskodás, a vérbíráskodás más természetű megszállottsága. Sok naiv, elvont humanista feltételezés is meghúzódik e szemléletmód mögött - hiszen az igazi politikai machiavellizmusnak nincs szüksége az ilyen „földi" szenvedélyre. S mégis, ennek az epidémiának terjedését, a köznapokat átindázó hatásának egyik mozzanatát sikerült megragadnia.

Berényi ebből a „földi" mozzanatból indul ki. Nem a lelkiismeret nagy árulásait, nem a politikai manipuláció szerkezetét keresi, hanem a szinte krimibe rejtett emberi történetet. Ez a tiltott, sőt - mint a későbbiek mutatják - bűnös szerelem, a megszállottság, az elfojtott és ezért agresszív erotika indítja a játékot. Salem szép, ifjú lányai játszanak az erdőben, s velük a megkívánás, valami ismeretlen hatalom is ott kergetőzik. Bár maguk sem tudják még, mi ez - talán Abigailt kivéve -, de átadják magukat neki, s közben maguk is félnek hatalmától, miközben mindenkiben ellenséget látnak, akiről úgy vélik: észrevette játékaikat. Ez az érthetetlen megkívánás, mely nem tud természetes partnerre és kiélésre találni, mely csak ott feszül játékaikban, ez robbantja rájuk a szörnyűséget is. A lányok nem merik bevallani, hogy valami tilos játékba felejtkeztek, s azt még kevésbé, hogy Abigail szemet vetett Proctorra, mert már övé is volt néhányszor, s most el akarja venni, életre-halálra. Nem akarják bevallani, hogy ha játékból is, de annak felesége ellen is kerestek segítséget gyermeteg varázslataikban.

Ez a motívum, ez a kezdés rendkívül termékenynek bizonyul. Bár Bánsági Ildikó parancsoló egyénisége, szerelmének a bírni akarásra koncentráló egyértelműsége el is tompítja ezt az erotikus töltést s rejtett feszültséget, a többi lány elfojtott vágyódása, erotikus álmodozása újra meg újra visszahozza ezt az alaphangulatot. Mert ami Abigailnél tudatos cselszövény, bosszú és sértett szerelem, az a többinél csak frusztráció, elfojtott álom, valami csak sejtett vágyakozás, ami éppen kielégíthetetlenségénél fogva csap át agresszióba, majd érthetetlen bosszúállási sorozatba. Ok maguk találják fel, hogy eszközei legyenek a boszorkányüldözésnek, mint ahogy a boszorkányság szerepkörét is ők határozzák meg. S ők valóban csak eszközök: Putnam gazda számára ők a vagyonszerzés eszközei - amit minden meggondolás nélkül vállalnak, hiszen itt is bosszút lehet állni, bár maguk sem tudják, miért olyan fontos ez. Putnam az ő segítségükkel sajátítja ki egymás után a telkeket: valahogy megszerzi a gyanúba jutottak földjeit. De ők kínálják fel magukat a bíróságnak is eszközül, s Danforth kormányzóhelyettesnek csak el kell fogadnia ezt a lehetőséget. Nem „felülről" találják ki a boszorkánypert, hanem „lentről" hozzák az ötletet, bár maguk sem tudják, hová fog vezetni ez a megszállottságuk. A többi már a dolgok logikája, valamint az érdekek játékának útja. S az előadás ezt az „alapozást" dolgozza ki a legszínesebben: hogyan és miért keletkezik ez a hangulat, hogyan születik meg *előbb az* eszköz, s hogyan illeszkedik be a „célok" sokaságába ez a hisztéria. Egy fordított machiavellizmus logikáját keresi Berényi: hogyan szentesíti az eszköz a célokat. Csak végső soron érvényesülnek aztán általánosabb politikai érdekek, a kormányzó-helyettes által képviselt hatalmasságok általánosabb és most már helyére billen-tett machiavellizmusa csak később tudja betölteni funkcióját.

Ehhez járul még egy színpadi, rendezési korrekció: Hale tiszteletes alakjának



Arthur Miller: A salemi **boszorkányok** (József Attila Színház)
Kránitz Lajos (Proctor), Bánsági Ildikó (Abigail) és **Bodrogi** Gyula (Parris tiszteletes)
(Iklády László felv.)

megerősítése, felnagyítása, Horváth Sándor ritkán látott, súlyos veretű alakításában. Valakinek ugyanis „tisztességesen" is fel kell találnia az ördögöt. Ezt a szerepet vállalja magára az ördögűző pap. 0 az, aki az erotikus indíttatású látomássorozatban meg hisztériában azonnal megérzi a test- és bűnszagot, és úgy sejti, magával az ördöggel is találkozása lesz. S aztán a játék úgy alakul, hogy a lányok hisztériája és Hale egyre kíméletlenebb nyomozása és vádaskodása kéz a kézben halad. Ő az, aki a lányok képzeletét vezérli, aki nevet ad gyűlöletüknek vagy naivitásuknak, s aki szinte a legteljesebb naivitással el is hiszi, hogy itt az ördögtől megszállott ártatlan lányok igazmondásáról van csupán szó. Pedig ő csak sugalmaz, anélkül, hogy észrevenné: amit ő sejt, azt a lányok igazolják, mert ha nem ezt tennék - Hale ellenük fordulna, és őket vádolná ördöngösséggel. Félelem és naivitás, bibliás vakság és szadizmus, jóhiszeműség és embertelenség fonódik össze kapcsolatukban. De ehhez az ívhez tartozik az is, hogy Hale a játék közepén „megtér": észreveszi tévedését, hiszen viszonylag tisztességes partner, és fellázad a kormányzóhelyettes ellen - persze már késő. S voltaképp nem is igen tud ő fellázadni. Ennek a figurának kiemelése újabb szín a drámában: a jóhiszeműség kelepcéire figyelmeztet, és a kelepce ragadósságára. Hale sem tud belőle szabadulni. Mert nincs elvont tisztesség.

Berényinek tehát sikerül egy új aspektust találnia a drámához de csak azért, mert Miller alkotásának sokféle aspektusa van. *Nem egyetlen szálból,* motívumból vagy „hátsó gondolatból" épít, mint a modern paraboladarabok általában. Nála - ha csak egy villanásra is a motívumok sokasága áll minden gesztus mögött, s ez tudja más színben, más mondanivalóval feltámasztani a művet. A különös csak az, hogy éppen Proctornak, a darab születésében oly jelentős szerepet játszó figurának jut kevesebb az érdekesség fényéből. Nem Kránitz Lajoson múlik ez: az ő súlyos, visszafogott egyénisége, a mögöttes rétegeket is érzékeltető alakja helyén van, embersége és megesettsége (Abigail iránti egykori szerelmére gondolok) remekül megfogalmazott ellenpontokban tűnik át gesztusain. Csak éppen a néző figyelme fordul szívesebben a per pszichológiai feltételei felé. A hisztéria ön-pusztító méreteit akarja megérteni, meg azt a fordított machiavellizmust, melyet a rendezés kutatott fel a szövegben, történetben. Ezért fontosabb számára Szerencsi Éva tanúskodása. Ő az a Mary Warren, aki szeretne kibújni a hamis tanúzásból, s kicsit Proctorra való tekintettel visszavonni vádjait. S már-már sikerül is megerősítenie a szívét a többi lánnyal szemben is, már-már sikerül Proctor igazsága mellé állni, mikor Abigail kitalálja, mit kell tennie: őt, Mary Warrent kezdi vádolni eszelős transzba esve, s Mary képtelen továbbra is kitartani vallomása mellett.

Persze lelkét nemcsak Abigail sikítozása töri meg. A kormányzóhelyettesnek is kényelmesebb az ördöggel való paktálás vádját fenntartani, s nem „meghátrálni" az újabb kivégzések előtt, mintsem újrakezdeni az egész tárgyalást, az eddigi kivégzéseket, vádakat semmisnek nyilvánítani, s ezzel elismerni saját gyengeségét. Az igazságot, gondolja, úgy-sem lehet kideríteni. jobb a politikai ésszerűséget követni: amúgy is lázadás fenyegeti már ezeket a módszereket,, keménynek kell maradni. S Fülöp Zsigmond, a kormányzóhelyettes, kemény is, kegyetlen is, szinte már harsogóan az. S mégis, ezzel a „túljátszással" még mindig Miller koncepciójában marad. A fentebb idézett önéletrajzi jegyzeteiben írja ugyanis Miller, hogy erősen megbánta, hogy a darabban „elemberesítette" ezt a szadista figurát. Akkor ugyan-is úgy érezte, hogy a teljes embertelenség valami mesebeli dolog, s mint ilyen hihetetlen és valószerűtlen. Később, a bemutató után aztán úgy érezte, még inkább ki kellett volna emelnie ennek az alaknak romlottságát, kegyetlenségét: így lett volna hű igazán a történelmi figurához. S a rendezés voltaképp ezt az „utólagos" Millert keresi és találja meg ebben a „keményebb" játékban. Nem magyarázni akarja a figurát, hanem egy-értelműen mint gonoszt megragadni. Persze: ebben is van egy adag naivitás Miller politikai tudatából, hiszen itt sem a „tiszta gonoszság" működött, s a politikai embertelenségnek is más arculata van. Talán ezért is halványabb az előadás

második része: Berényi túlságosan komolyan vette Miller „önkritikáját".

Ebből a megjegyzéséből már kiviláglik: az előadás bizonyos tehertételektől eltekintve mély és alapos élményt nyújt. Berényi a mélyebb pszichológiai környezetet akarta láthatóvá tenni, és ezért csökkentenie kellett a játék politikai-társadalmi horizontját. Ezzel a csökkentéssel viszont sikerült megteremtenie a figurák mélységélességét. Rebeca Nurse fenséges emberi méltósága csak így világíthat, s csak így válik láthatóvá Parris tiszteletes furcsa kétlelkűsége, gyengesége, és már-már komikus gyávasága így villan elő fenyegetettsége mögül. S természetesen csak így lengheti át az egész előadást az erotika furcsa - valójában meglehetősen antipuritán - hangulata. Anélkül, hogy valami pszicho-analitikus magyarázatot akart volna keresni. Egyszerű emberi motívummá stilizáltan. A játék második részében csökken ez a sokszínűség, a motívumok többszólamúsága. S elszürkül egy-egy jelenet feszültsége is: nincs hová kapcsolnunk a történetet, a problémát. A befejezés aztán ismét teljes pompájában mutatja meg a művet.

Bánsági Ildikó végre kilépett a hebrencs és gyors beszédű menyecske szerepköréből, és bonyolultabb emberábrázolást vesz célba. A szépség és démonikus romlottság, a céltudatosság és szenvedélyesség színeiből kell megalkotnia Abigailt. S ez sikerül is neki. Szemes Mari (Elisabeth) nagyszerű ott, ahol vakon tisztességesnek kell lennie - mikor férjét éppen szolidaritásával löki börtönbe. Fenntartásaink vannak viszont meghatódásaival szemben: Proctor és felesége között bonyolultabb viszony szövődött, amit nem tud átfogni ez a küszködő féltékenység és fájdalom. Szabó Éva teremti meg a rettegés atmoszféráját: ő az első vádlott ebben a hisztérikus perben, s mesebeliségével jól üti meg ezt az alaphangot. Bodrogi Gyula drámai szerepében képes a sok-rétűségre, a le sem írt, csak sejtetett jellemtulajdonságok érzékeltetésére: „udvara" van játékának. Csak az előadás vége felé enged ki ebből a szorításból. Fehér Miklós díszletei egyszerűek és funkcionálisan egyértelműek. Talán a bírósági jelenethez látszanak kevésnek. János-kúti Márta jelmezei jól sejtetik a tragédia „mélyrétegét", a bűnös erotikát.

CSÍK ISTVÁN

Arcok és álarcok

A cím, amely az Állami Bábszínház műsorán szereplő négy zenei groteszket összefogja, kétszeresen is találó. Találó, mert a bábjáték eszközeire utal, a bábokra, maszkokra s a mögöttük meg-búvó emberekre: ebben az előadásban ez a kettősség, a technikai megoldások köréből kiemelve, külön dramaturgiai szerepet kapott. De ugyanakkor, átvitt értelemben, azokról az álarcokról is be-szél, amelyeket naponta arcizmainkra, tekintetünkre, mozgásunkra erőltetünk: a látszatokról, szokásokról, konvenciókról, amelyek a meztelen emberi érzéseket, indulatokat takarják.

A négy színpadi groteszk négy önálló zenemű ihletésére született; valamennyi öntörvényű, szuverén világ. Eredetileg csak Sztravinszkij műve kötődött színházi elképzelésekhez, mégis: mindegyik mű otthon van, otthonra talált a színpadon. S bármennyire távol állnak egymástól gondolatilag, formailag vagy stilárisan, a Bábszínház nagyszerű együttese megtalálta bennük azt, ami közös. Így nemcsak egymás mellé illesztett, bravúrosan megoldott darabokat láthattunk, hanem olyan, egységes műsort is, mely összességében többet ad, mint részei külön-külön.

Ha mégis részenként, egymástól függetlenül vesszük sorra az egyes darabokat, annak elsődleges oka éppen a mű-sort átmeg átszövő, búvópatakként felfelbukkanó irónia megjelenésének gazdagsága. Az alkotók rendkívüli sokoldalúságát bizonyítja, hogy minden egyes esetben a műhöz illő arcot öltenek, ám közben mindvégig személyesen is jelen vannak, megmaradnak önmaguknak.

A katona története

Ez *az* elsőként bemutatott mű, amelyet Igor Sztravinszkij komponált C. F. Ramuz szövegére, s mely a középkori moralitások és az orosz népmesék világát egyszerre idézi, sokféle színházi kísérletnek volt már tárgya az 1918-as ősbemutató óta, de alighanem most jutott el igazi közegébe; most talált rá zenei-irodalmi lényegének szinte egyedül lehetséges, adekvát színpadi formájára.

Szilágyi Dezső a szövegkönyv tömörítésével, az egyes jelenetek átrendezésével a műhöz hűen volt hűtelen: azt állította színpadra, amit a zenéből kihallott.

Az a többszörös keret, amelybe az egész előadás beleépül, a nyitott színpad, amelyet előttünk rendeznek be a kordét húzó, vándorló vásári komédiások, a technikai apparátus leleplezése, s a leleplezés tudatos beillesztése a mű dramaturgiai rendszerébe oly ritka szerencsés művészi telitalálat, amelyet a részletek alaposan átgondolt s technikailag hibátlanná csiszolt tökélye tesz különösen emlékezetessé.

A bábokkal együtt megjelenő színészek marionett-technikával mozgatják a figurákat, megmutatván a játék apró fortélyait, de amikor a katona fellázad saját jobbik énje, „gazdája" ellen, s elszakítja a marionett zsinórjait, oly simán, oly zökkenőmentesen veszi át másik mozgatója, hogy most már pálcás technikával, alulról irányítsa tovább lépéseit, hogy egyszerre újból az illúziók bábszínházában találjuk magunkat. A bábjátékosok a bábokkal egyenrangú szereplőkké válnak, s e párhuzamos lét sajátos töltést ad játékuknak. Így nyer kifejezést a mesén belül elszabaduló, játékos fantázia, mindaddig, míg egy újabb bravúr, a katonát mozgató, immár ördög-maszkos színész „leleplezése" újabb és mélyebb gondolati tartalommal gazdagítja a változó technikát. Ezt, az ígért adót behajtani igyekvő ördög s a vállalt szerződése elől menekülő, kibúvót kereső katona különös párviadalának lényegét egyetlen képbe sűrítő megoldást készíti elő a technikák dramaturgiája .. .

Amilyen következetes s minden részletében végiggondolt a mozgás és mozgatás rendszere, olyannyira tiszta s egységes a mű képi világa is. A moralitás „szereplői" magukon viselik a népművészet, a zenéből is kihallható orosz művészet stílusjegyeit, szervesen illeszkednek a keret, a vásári bábos-kordé világához is, de ugyanakkor megteremtik a saját, szuverén világukat. Nagyszerűen élnek a színeikben is, bár ez a színskála egy kicsit talán visszafogottabb, mint amit a mű megkövetel: pasztellhatása kissé sterillé teszi a vásári komédiát.

Talán az egyetlen zavaró momentum, ami az előadás egységét megbontja, a színpadra lépő bábjátékosszínészek kis álarca. Apróság, tudom, jelentéktelen részlet, mégis az egész előadás nagyszerű logikájával kérdőjelezi meg: ha a színész, aki a bábot, tehát álságos önmagát mu-

togatja, álarcot ölt, megbontja az emberek s eszközök dramaturgiai kontraszt-ját, túlstilizálja a valódi személyt. Egyéb-ként is, a kis selyemálarc idegen a vásári komédiától; sokkalta inkább helyén-való lenne a commedia dell'arte színészeinek, a cirkuszi porond bohócainak fehérre meszelt ábrázata.

A katona története alighanem új lehetőségek korszakát nyitja meg a bábművészetben. Nem azért, mert minden részlete újdonságot hozott; éppen ellenkező-leg. A technikák „leleplezése", a szakmai titkok „elárulása" nem újdonság sem a cirkusz porondján s a bábművészetben sem; a színészek s bábok együttes szereplése csaknem minden esetben együtt jár az illúziók bizonyos szétoszlatásával. De ezek a megoldások eddig többnyire megmaradtak az ötlet, a geg színvonalán; alighanem most ötvöződtek először szerves, irodalmi-dramaturgiai, képzőművészeti egységgé, sajátos színházi formává.

Arcok és álarcok **(Bábszínház).** Sztravinszkij: A katona történet **A bábjátékos (B. Kiss István) a katona és az ördög bábjával**

La Valse

A műsor második darabja, a Maurice Ravel zenéjére színpadra álmodott látvány-költemény ugyancsak áttételes, többszörös kontrasztra épülő játékai hazug illúziókról, hamis nosztalgiákról rántják le a leplet, de közben maguk is átélik, megszenvedik, siratják a semmibe foszló nosztalgiákat. A zeneszerző, saját vallomása szerint, a bécsi valcer apoteózisának szánta e művét, amely képzeletében egy fantasztikus, végzetes kavargással fonódott össze. Nem nehéz felfedezni az összefüggéseket: 1920-ban, a kompozíció születésének évében Európa éppen csak kezdett magához térni abból a szörnyű és végzetes, kavargó vérzivatarból, amely a bécsi valcerrel fémjelzett régi szép békeidőket elsöpörte .. .

A kontrasztot ezúttal két mai fiatal jelenti, akik betévedve a századforduló ruhái, kellékei, tölcséres gramofonjai közé, először gúnyos csodálkozással, majd a játékba egyre jobban belemelegedve álmodják vissza magukat az Osztrák--Magyar Monarchia valcerrel fűszerezett, édes-bús illúziói közé. A hajdan-volt ruhák életre kelnek, közelednek, egymásra lelnek, de a háttérben konok következetességgel egymást váltó képek egyre kegyetlenebb, egyre vadabb táncba ragadják őket... Mozgósítás, háború, gránátok, emberi testeket szétszaggató robbanás - a fiatalok rémülten menekülnek a bódító nosztalgiák valósága elől.

A nagyszerű technikával, magabiztos, lírai könnyedséggel mozgatott ruhadarabok tánca látványok, kavargóan színes látványok sorozata, amely mindig szinkronban van a zenével. Az előadás kényesebb része a múzeumba tévedő fiatalok jelenete; ezt - talán azért, mert erről a kontrasztról nincs szó a zenében -- nem is sikerült a műhöz zökkenőmentesen hozzáilleszteni. Mozgásuk koreográfiájában érezhető némi bizonytalanság, hogy a mai ritmusvilághoz, avagy a később felcsendülő zenéhez álljon-e közelebb: ettől a bizonytalanságtól egész jelenlétük némi didaktikus hangsúlyt kapott. A zenéhez, illetve a cselekményhez kapcsolódó régi képek, hajdani felvételek együtt élnek a mű egészével; arról azonban nem vagyok meggyőződve, hogy a táncoló, boldogan sürgő-forgó pár megkettőzése, árnyképként a vetített báltermekben, nem gyengíti-e a táncoló ruhák látványának erejét.

Aventures

A La Valse tárgyai, ruhadarabjai egy nagyon is közismert kor valóságát fordítják le a látvány nyelvére; sikerrel birkóznak meg azzal a feladattal is, hogy a mindent elsöprő, pusztító világégés messzire nyúló gyökereit a századforduló kifinomult, apró kis hazugságai mögött érzékeltessék. Sokkal nehezebb, bonyolultabb feladatot kell a következő műben szereplő tárgyaknak, Ligeti György *Aventures* című zenei groteszkje „hőseinek" megoldaniuk. A műsorban szereplő valamennyi mű közül erre a darabra illik rá legjobban műfaji meghatározásként a groteszk: a zene bizarr játékosságát az emberi tulajdonságokkal felruházott, bravúros technikával s humoros leleménnyel mozgatott tárgyak valósággal megsokszorozzák.

Az Aventures már szerepelt a színház műsorán; előadása azóta még kiforrottabb, még egységesebb. A tárgyak, ruhadarabok úgy kelnek életre a színpad steril tárgyi világában, hogy az emberi magatartás közhelyeinek, konvencióinak, sztereotipiáinak valóságos viharát kavarják maguk körül; hamis, hazug s mégis nagyon valóságos ez a világ. S a viharzó kalandok, kalandocskák, groteszk felhanggal képpé formált tragédiák nagyságrendjét, ugyancsak kontrasztként, pontosan meghatározza az egyet-len „élőlény a néma tárgyalt csendéletét végigszaglászó, majd a tárgyi világ romjai fölött újra megjelenő kisegér.

Az Aventures ritka kis remekmű. Ligeti György groteszk zenéje olyan érzelmi töltést ad az önálló életre támadó tárgyaknak, s e tárgyak nagyszerűen megkomponált képi világa, mozgatásuk végtelenül finom, könnyed és elegáns megoldásai oly mértékben támasztják alá a zenei gondolatokat, hogy a néző úgy érzi: együtt születtek, nem léteztek, de nem is létezhetnek külön-külön. Alighanem ez a legnagyobb dicséret, amit egy zenére épülő, zenétől ihletett szín-padi játékról el lehet mondani.

Klasszikus szimfónia

A műsor utolsó darabja egyben - megérdemelten!] - a legsikeresebb darab. Színház a színházban, pontosabban báb-

színház a bábszínházban: a 18. század rizsporos évtizedeiben játszódik, egy főúri palotában, ahol a herceg magánosan, illetve kedvenc kutyája társaságában nézi a commedia dell'arte szabályait követő cselekményt, s hallgatja a karmester vezényelte zenét. A finom iróniát fergeteges komédiával elegyítő játék Szergej Prokofjev *Klasszikus szimfónia* című művének ihletésére született. A Bábszínház alkotói kollektívája jó érzékkel erősítette fel a zeneszerző vidám, nyelvöltögető iróniáját, amellyel a formák bűvöletében élő sznobokat fricskázta meg, cinkosan kacsintva Haydnra s más régi mesterekre. A jobbnál jobb játéklehetőségeket kínáló történet egyre fergetegesebb tempója elsodorja a látszatokat, a pöffeszkedő, látványos semmit, a tartalom nélküli, üres formákat és formaságokat.

A Klasszikus szimfónia előadásában tökéletes összhangban van jelen a báb, a maszk, a mozgatási technikák különféle elemeivel; a Bábszínház művészei már régóta nem marionett, pálcás vagy kesztyűs technikában, hanem a *műben* gondolkoznak, s az alkotói elképzeléseknek rendelik alá a formai megoldásokat. Talán paradox, de éppen ennek, a művészi gondolat elsődlegességének köszönhető, hogy szinte észrevehetetlen tökéletességgel, olajozottan működik az előadás technikai apparátusa. Észrevehetetlenül: nem a trükk eleganciájának tapsolunk, amikor a saját arcával játszó herceg s a maszkos karmester helyén bravúrosan mozgatott ruha bukkan elő, hanem a gondolatnak, amit a bűvész-mutatványnak is beillő csere kifejez.

Oldalakon át lehetne beszélni a különböző apró játékokról, szellemes ötletekről, ötletmorzsákról, amelyek oly ellenállhatatlanul mulatságossá tették a darabot; de talán néhány példa is elég, hogy kifejezze a mű egészének szellemét, hangulatát. A karmester mozgásához igazított „zenekar", a fel-felbukkanó hangszerek látványa azzal ingerel nevetésre, hogy a zenével összhangban karikírozza, túlozza el a zenei effektusokat. A hercegi eb leülésének szertartása, elkeseredett küzdelme a kevésbé illedelmes, ám kényelmesebb pozitúráért ön-magában is bábos remeklés, de úgy mulatságos, hogy közben lényeges gondolatokat fogalmaz meg a mű egészével kapcsolatban.

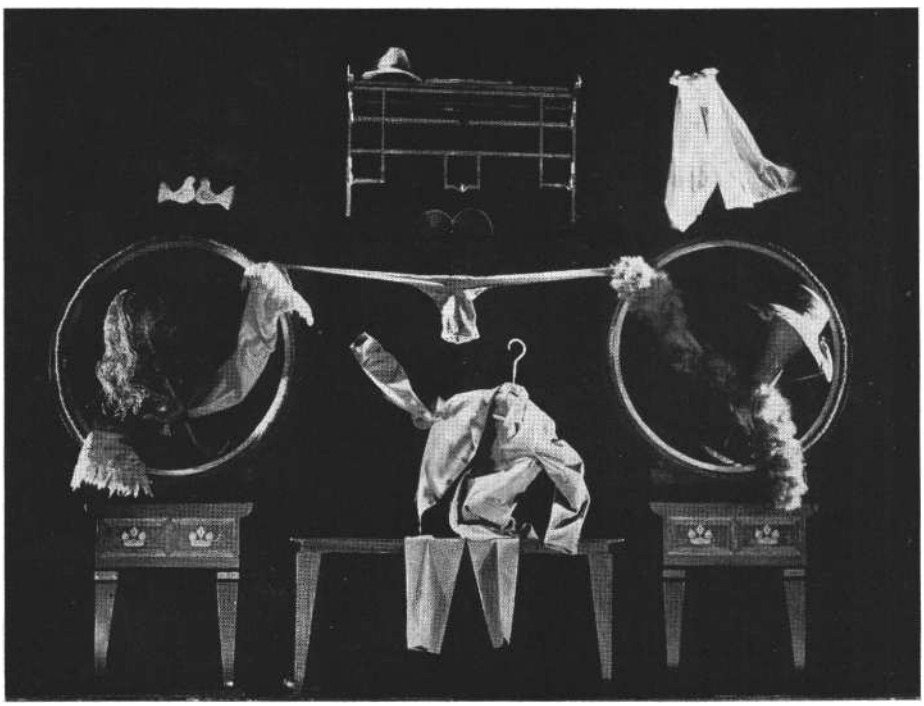
Nem könnyű dolog az alkotók egyéni munkáját elemezni e bábelőadásokban, hiszen az ilyesfajta színház minden másnál kollektívebb művészet, ahol a kiugró egyéni teljesítményeknek is sajátos, kollektív tartalma, háttere van. A zenéhez s színpadi játékhoz irodalmi hátteret teremtő szövegkönyvíró, a muzsikán minden egyes esetben túllépő, de azt meg nem hazudtoló Szilágyi Dezső írói munkájába eleve belejátszik a tervező technikai bravúrokat a művészet szolgálatába állító, színeket és formákat a gondolat igájába hajtó látomása, és a rendező mozgásokat és mozgatást a zene hámjába fogó tehetsége. Koós Iván figurái, színpadképei egy nagy művész újra és újra megújulni képes tehetségéről tanúskodnak; ezek a figurák, ezek a mozgásba lendülő tárgyak, ruhacsendéletek úgy szolgálják a különböző írói-rendezői elképzeléseket, úgy simulnak a zenéhez, hogy rendkívül hajlékony alkalmazkodó készségükön belül is megőrzik az alkotó sajátos személyiségjegyeit. A rendező, Szőnyi Kató tapasztalata, hallatlan animációs készsége kapcsolja össze a látvány irodalmi magját, a látványt és a zenét a színészek munkája nyomán megelevenedő mozgások rendszerével.

Talán még az egymás munkáját át- meg átszövő tervezői, rendezői munkánál is nehezebb elemezni a színészi teljesítményeket, hiszen egy-egy báb mozgatását sokszor több művész végzi, s még akkor, amikor a színész a tapsoló közönségnek felmutatja az általa mozgatott figurát, akkor sem lehetünk bizonyosak abban, hogy a báb minden egyes gesz-tusáért, mosolyt fakasztó játékáért őt illeti az elismerés. Pedig a paravánok mögött megbúvó kollektívában nagy-szerű egyéni teljesítmények határozzák meg az előadás színvonalát; a kitűnő színészek, virtuóz animátorok személyisége, ha nehezen elhatárolható módon is, de jelen van a drámai élményben.

Könnyebb a helyzet akkor, ha a bábszínész nemcsak a bábok álarcában, hanem személyesen is színpadra lép, mint *A katona történetében* B. Kiss István, Elekes Pál vagy Ősi János. De az ő munkájuk, teljesítményük is összefonódik a többiek, Szőllősy Irén, Gruber Hugó, Havas Gertrúd csak részben látható vagy éppenséggel láthatatlan közreműködésével, csakúgy, mint *a La Valse* saját fizikai valóságában is megjelenő szereplőinek, Pataky Imrének és Szakály Mártának játéka Kardos Melinda, Gyurkó Henrik, Varanyi Lajos teljesítményével.

Az Aventures szereplői, Pataky Imre és Gyurkó Henrik, Szakály Márta és Varanyi Lajos, Erdős István és Kardos Melinda formailag talán így, ketten-ketten gazdái egy-egy figurának, de az elő-adás megbonthatatlan egysége, kerek, tökéletes egésze a nehezen szétboncolgatható közös munkából fakad. Csakúgy,

Ligeti György: Aventures



mint *a Klasszikus szimfónia* esetében, ahol az egész együttes kollektív munkája, az egyéni teljesítményeket, a személyes jelenlétet is integráló nagyszerűen összecsiszolódott játék határozza meg az élményt, a színház lényegét.

Külön kell szólani az egyes darabokat bevezető és összekötő karikatúrák sorozatáról, Kaján Tibor rajzairól, amelyek az est alaphangját voltak hivatva megütni; a szellemes, a variációk gazdag s leleményes tárházát felvonultató sorozat nemcsak híven szolgálta az előadást, hanem mélyebb, lényeges összefüggésekre is rámutatott.

*

A bábjáték a legtöbb, szenvedélyes színházbarát szemében csak afféle mostohagyereke Tháliának. Mindig is perifériális helyet foglalt el a színházak íratlan hierarchiájában; alighanem plebejus származásának, soha meg nem tagadott vásári őseinek köszönhette az előítéletek őt körülhálózó szövevényét...

Nincs konokabb, szívósabb ellenfél az előítéleteknél; de előbb-utóbb le kell számolni velük. A bábjáték már régen túllépett saját, hajdanvolt korlátain, megújította eszköztárát, s oly magasságok és mélységek, filozófiai igazságok katartikus erejű meghódítására képes, amelyre az „élő" színház is csap nagyon ritkán, ihletett pillanataiban képes. Az Állami Bábszínház azon együttesek sorába tartozik, amelyeknek ez az újjászülető művészeti ág nagyon sokat köszönhet. Látványos vállalkozások, hangzatos vállalások nélkül, több évtizedes, embertelenül kemény és fáradságos munkával olyan új és originális elemekkel gazdagította az egyetemes bábművészetet, amelyek alighanem előkelő helyet foglalnak majd el a művészeti ág világtörténetében. Ugyanakkor ez a színház, ez a társulat imponáló technikai biztonságával, már-már megszállott újat akarásával a magyar színházi életnek is legizgalmasabb s egyben legegyetemesebb jelensége.

Az Arcok és álarcok legalábbis ezt tanú sítja.

Arcok *és álarcok (Állami Bábszínház)*
Írta: Szilágyi Dezső; *rendező:* Szőnyi Kató; *báb-, jelmez-, díszlettervező:* Koós Iván.
Szereplők: B. Kiss István, Elekes Pál, Ősi János, Szőllősy irén, Gruber *Hugó,* Havas Gertrúd, Pataky Imre, Szakály Márta, Kardos Melinda, Gyurkó Henrik, Varanyi Lajos, Erdős István.

Levél a színházi nyelvről

A kecskeméti Katona József Színház január z ; -án mulatta be .Shakespeare Téli rege *cím ű színművét, Zsámbéki Gábor rendezéséhen. A z előadással - annak ellenére, hogy egészében neve érezzük sikeresnek - több cikkben foglalkozunk, mert úgy véljük, hogy alkalmas néhány általános kérdés tisztázására. Múlt havi számunkban Fodor Géza tanulmányban elemezte Mészöly Dezső új fordítását, most a kecskeméti rendezést vizsgálja.* Mihályi *Gábor le- vele a színházi nyelv stiláris kérdéseit veti föl. Zsámbéki Gábor értesítette a szerkesztőséget, hogy hozzá kíván szólni a cikkekhez.*

Kedves Zsámbéki Gábor!

Elnézésedet kérem, hogy nem szabályos kritika formájában, hanem hozzád intézett levélben fejtem ki véleményemet legutóbbi rendezésedről - holott a kritikus dolga az, hogy kritikákat írjon, és ne levelezzen. A kritika azonban mindenekelőtt a közönséghez szól, az ő tájékoztatását, az ő ítéletének befolyásolását szolgálja.

Ezt ez esetben szeretném kritikustársaimra bízni. Én most a *Téli rege* ürügyén valójában a színházi nyelv problémáját szeretném szőnyegre hozni, amely --meggyőződésem - ma a „fiatal színház" megkerülhetetlen sarkkérdése.

„Fiatal színház." Nevet kell n-:ár találni a gyereknek. Ez talán elég tág el-nevezés, hogy magába foglalja Kaposvárt, Szolnokot, Ruszt Józsefet, Szőke Istvánt, Paál Istvánt és a Huszonötödik Színházat is. Különféle művészi irányzatokat. *Fiatal színház,* mert szellemében az, és mert elsősorban a fiatalokhoz szól. igaz, nagyvonalúan fiatalnak tekintve mindenkit, aki lélekben fiatalnak érzi magát, tehát nem adta meg magát az „úgysem lehet semmit tenni" fatalitásának, cinizmusának, közönyének, és ma is hiszi, hogy kell és lehet cselekedni, alkotni.

A „fiatal színház" alapvető követelménye az etikum; az a meggyőződés, hogy minden körülmények között meg kell maradni tisztességes embernek, etikus lénynek, elveihez ragaszkodó, ezek-ben megalkuvást nem ismerő művész-nek. Az etikus tartásnak ez az igénye, ami engem - s gondolom másokat is - mellétek állít.

Az etikum azonban nem művészi kategória - illetve minden igazi nagy művészi alkotás egyben etikus alkotás is, s ebben az értelemben az etikum túlságosan általános kategória. Másrészt, nincs abszolút etika, minden tett jogosultsága, erkölcsössége végül is kérdésessé tehető. Az etikum igénye szükségszerűen megteremti azt a helyzetet, amelyben csap én hiszem magam etikus lénynek, s kétségbe vonom a másik ember magatartásának, döntéseinek helyességét. Az etikumot nemegyszer árnyékként kiveti a gyanakvás.

A fiatal színház - közösségteremtő színház. Azonos művészi elveket valló, azonos életvitelt követő emberek közösségévé fejleszti a társulatot, s nagyjából hasonló kívánalmakat támaszt nézőivel szemben is; őket is magához hasonló homogén közösséggé kívánja szervezni. Óhatatlanul fenyegeti is a bezárkózás veszélye, hogy szekta marad, és elriasztja magától az eszményeit nem vállaló tömegeket.

A fiatal színház eszménye a műhely, azonos gondolkodású művészek alkotó közössége, kísérleti laboratóriuma. A laboratórium, a kísérlet már meghatározásában jelzi, hogy - legalábbis kiindulásában kevesek ügye. Kis létszámú társulat - beavatott nézők szűk köréhez fordul. Így dolgozik Grotowski is, Brook is - hatásuk mégis világméretű, milliókat érint. A vidéki színházaktól azonban - a hivatal és a szélesebb közönség is azt várják, hogy tömegszínházak, népszínházak legyenek már most. Valóban, üres nézőteret: előtt nem lehet játszani.

Mindez ismert. Eleget beszéltünk erről. Csak azért ismétlem, hogy jelezzen, vitáinkban idáig jutottunk cl. Most már úgy- érzem, újabb kérdésekre kell választ keresni. Vagyis:

Mit jelent az etikum igénye - a művészet nyelvén megfogalmazva? Mi a műhely művészi tartalma, célja? Kísérletek, de milyen prekoncepciók, művészi hipotézisei: alapján ?

Nem kérdéses, minden művészi mozgalom csak akkor tud jelentőssé: válni, ha megtalálja a maga sajátos művészi világát, kifejezőeszközeit, egyéni stílusát, nyelvét.

A kaposvári produkciókat s ezen belül a Te munkádat figyelve szembetűnik, hogy kiemelkedőt mindenekelőtt a realista, verista darabok rendezéseiben sikerült produkálnotok - amikor is a szöveg

a szerepek, a szituációk, a mondatok pontos értelmezése volt az elsőrendű követelmény. Nem véletlen, hogy legsikerültebb rendezéseid: Goldoni *Kávéháza,* Shakespeare *Ahogy tetszikje* és Sütő Egy *lócsiszár virágvasárnapja.* A színésznevelésben is itt jutottatok a legtovább, a realista játékmód kialakításában - arra nevelve, fegyelmezve a színészeket, hogy alaposan végigelemezzék szerepeiket, jól tudják, mit miért tesznek, mit hogy hangsúlyoznak, emelnek ki a dialógusokban. De nem találtátok meg a hangot, a nyelvet, a szükséges kifejezőeszközöket akkor, amikor másféle darabokkal kerültetek szembe. Így bizonytalanodott el a Te rendezői munkád például Weöres *Octopusának a* színre vitelében, és úgy hiszem a *Téli rege* rendezésében sem találtad meg a megjelenítés adekvát nyelvét.

De visszatérve még az *Ahogy tetszikre:* a varsói előadásban éppen, mert színészeid (ilyen vagy olyan okoknál fogva) képességeik alatt szerepeltek, és mert a Nemzetek Színházában a világszint volt a mérce, szembetűnőbben kiugrottak a rendezés fogyatékosságai is. Már Pauer díszlete, amely odahaza annyira tetszett nekünk, itt egyszer csak hiányérzetet keltett. A leeresztett ponyva ardennes-i erdőként nem volt elég kifejező, és főleg nem tudott ponyvaként igazán részt venni a játékban. Az első részben még győzted képi ötletekkel, jellemet, helyzetet magyarázó szellemes játékokkal - ezeket a közönség tapssal is honorálta -, a második részre ezek a sziporkák fokozatosan elapadtak, s a tapsok is elmaradtak.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni ezeknek a képi játékoknak, fizikai cselekvéseknek, gesztusoknak fontosságát. Különösen egy olyan társulat esetében, amelyből hiányoznak azok a nagy színészegyéniségek, akik puszta jelenlétükkel is megtöltik a színpadot, akik még akkor is lebilincselik a nézőt, ha valamit rosszul csinálnak.

A magyar színház általános rákfenéje, és ez a ti társulatotokra is érvényes, hogy az egyes előadások szintje rendkívül hullámzó, attól függően, hogy a színészek mennyire élik bele magukat szerepükbe. Ez függ pillanatnyi hangulatuktól, a közönség reagálásától, az idő-járástól, és még nem tudom mi mindentől. Viszont mi az oka annak, hogy Brook, Besson, a Berliner Ensemble produkcióinál nem érezni ezt az ingadozást, pedig jó néhány hétköznapi előadásukat is láttam? Meggyőződésem, hogy a németeknél a fizikai cselekvésekre, gesztikus játékokra épített pontos, szoros koreográfia és játékrend az, ami nem engedi a színészeket kiesni szerepükből, még akkor sem, ha éppen lélekben nincsenek is jelen. Brooknál és Grotowskinál (és nálunk Paál Istvánnál) minden egyes előadás a színésztől olyan intenzív jelenlétet követel, hogy nem lehet lélektelenül, rosszul játszani. Ezzel szemben a magyar előadások többnyire olyan laza szövetűek, annyira csak a dikcióra építenek, hogy a színész legkisebb figyelemkihagyása is megzavarja az előadást. A pontatlan hangsúlyokat, a rossz tempókat, a ki nem tartott szüneteket, az elmaradt gesztusokat a néző ugyan nem érzékeli, nem is érzékelheti, hiszen nincs összehasonlítási alapja. A negatívum, hogy nem kap művészi élményt, végül is csak akkor észlelhető, ha az előadás egésze csapnivaló. Csábítja is lazaságra a színészt, hogy kis botlásai, csalásai amúgy sem tűnnek fel senkinek, különösen, ha a színház vezetői sem figyelik a munkáját. De ha egy vérükbe besulykolt koreográfia szabályozza a színészek játékát, akkor már reflexszerűen is eljátsszák a darabot, úgy, ahogy megrendezted. Azt felelheted, hogy így bábukká válnak a színészek. Azonban a csúcspont elérése után, amikor már csak ismétlés minden előadás, ez az adott határok között semmiképpen sem kerülhető el. Ilyenkor különösen nagy segítség, ha a színész már reflexeiből is el tudja játszani szerepét. Mint a gyakorlott autó-vezető, aki az utat figyelve is képes nyugodtan beszélgetni útitársaival.

Tárgyunkra térve. Mit kifogásolok rendezésedben? Elsősorban azt, hogy nem több jeles dolgozatnál. Korrekt, hibátlan - csak az a többlet hiányzik, ami egy rendezés jelentőségét adja. Megmarad a kötelező olvasmány szintjén - s ettől némileg unalmassá vált.

Ezúttal nem hivatkozhatsz sem a próbaidő szűkösségére, sem a színészi munka gyengéire. Elképzelhető, hogy ötödszörre, hatodszorra már teljesen olajozottan gördül az előadás gépezete, a kis bakik, merevségek is eltűnnek. A produkció akkor sem lesz izgalmasabb, meggyőzőbb. A színészek - igazán jó gárda - végül is azt nyújtották, amit kívántál tőlük, pontosan értelmezett alakításokat. Bizonyítani kellett volna ennek a ritkán felújított mesejátéknak a mai relevanciáját, és e nem sikerült. Pedig ez volt a nagy feladat. Idehaza is tanúsítani színpadon azt, amit a Shakespeare-filológia már évtizedek óta állít, hogy a késői színművek, mesejátékok „nem *egy* megfáradt agy vagy egy szenilissé váló zseni munkái", hogy Trevor Nunn szavait idézzem, aki ezt a Royal Shakespeare Company színpadán, a *Téli rege* 1969-es rendezésében művészileg is hitelesíteni tudta.

A Téli rege nálunk még a felfedezés lehetőségét rejti magában - nálunk még bizonyítani kell, hogy Shakespeare e késői műve napjaink számára is fontos igazságokat tartalmaz, hogy az elmúlt évtized színpadi gyakorlata, kísérletei hozzásegítettek egy olyan színpadi nyelv felfedezéséhez, kimunkálásához, amellyel e mesejáték mélyére rejtett mondanivaló felszínre hozható.

A kecskeméti előadásból arra következtetek, hogy a felfedező munka feléig már eljutottál: pontosan értetted, hogy miről szól a *Téli rege,* mit mond számunkra Kecskeméten, ma, 1976-ban. Már a darabot olvasva, világos volt számomra, hogy többek között azért is nyúltál a *Téli regéhez,* hogy a magad művészi eszközeivel szólhass a rágalom emberi kapcsolatokat megrontó hatalmáról, a féltékenységről, amely a valaha fiatal öregeket ma a fiatalok ellen fordítja.

Kétségtelenül helyesen értelmezted, hogy a *Téli rege* - mint címe is jelzi - mese. Ezt a mesevilágot sugallták Pauer díszletei és jelmezei. A baj azonban már a díszletekkel kezdődött. Pauer látványos, szép díszletei eddig engem is le-vettek a lábamról, és csak óvatosan pendítettem meg már *a Lócsiszár* kapcsán is, hogy nehezen szállíthatók - ami komoly hiba, ha figyelembe vesszük tájolási kötelezettségeiteket. Pauer díszletépítménye ezúttal is túlságosan bonyolult volt, túl sok szervezést követelt a sok szín-helyváltozás jelzésére. De ezt bocsánatos bűnként elnéztem volna. A *Téli rege* rejtőző, nehezen megközelíthető gondolati tartalmának a kifejezésére azonban ezúttal kevésnek éreztem, hogy díszletei csak színhelyet jelölő, atmoszférát teremtő jelzések, amelyek önmagukon túl nem fejeznek ki semmit. Holott itt hasznosabb lett volna Mejerholdot, Brechtet követve olyan funkcionális díszletmegoldást keresni, amely szimbólumként a látvány erejével is megfogalmazza, kifejezi a dráma egészének mondanivaló-ját. Hogy a stratfordiak példáját idézzem: *a II. Richárd* előadásában *az* üres szín-pad közepén egy lépcsőzetes emelvény állt, amely trónul is szolgált, de az emelkedés és bukás jelképe is volt. Trevor

Nunn - mint az angol színikritikában olvasom - a maga *Téli regéjének* első részét Mamilius királyfi gyerek szobájában játszatta, fehér műanyagból készült, Arpszobrokra emlékeztető, furcsa alakú, óriási méretű játékok között - ezzel is hangsúlyozva a történet mesejellegét. Á második rész Arkádia-idilljét pedig egy mai hippikörnyezetbe helyezte. Autolycus szabályos beatdalt énekel megfelelő zenekísérettel. Nem kell neked magyaráznom, hogy Shakespeare korában a romantikus pásztorjátékok ugyanazt a menekülést képviselték, mint napjainkban a társadalomból kilépni kívánó hippik életeszménye. Nálunk Árkádia megfelelője talán a magyar népiesek idilli parasztvilága lehetne.

Pauer Erzsébet-kori kosztümjei ugyan ma a meseszerűség képzetét keltik, de a múltba visznek, eltávolítanak, holott éppen ellenkezőleg, a mese jelen idejű ér-vényét kellett volna hangsúlyozniok. *Az Ahogy tetszikben* nem riadtatok vissza a mára utaló jelmezektől. Kár, hogy ezúttal eltekintettél ettől a megoldástól, hiszen a napjainkat idéző meseruhák, fantasztikus kosztümök egyben az egyes szereplők karakterét is jellemezhették volna.

Gondolom, tartottál attól, hogy a meseszerűség előtérbe állításával a gyerekmese szintjére szállítod le Shakespeare filozófiai drámáját. Ezért is maradt az előadás meseszerűsége igen visszafogott, éppen csak jelzett, sejtetett, s így óhatatlanul visszatértél a hozzád és minden bizonnyal színészeidhez is közelebb álló, pszichologizáló, verista játékstílushoz.

Az elmondottakból nyilvánvaló, én egy expresszívebb, a gondolatokat, tartalmakat képi nyelven félreérthetetlen világossággal megfogalmazó játékstílust kérek tőled számon. Egyfajta tudatos aktualizálást. Korábbi beszélgetéseinkre emlékezve, attól tartok, erre azt felelnéd, nem szereted a szájbarágó játékstílust. Ezen vitatkoztunk már a Volksbühne Vadkacsa-előadása után is, amikor, ha jól emlékszem, Székely Gábort zavarta, hogy a látványos színpadi játékok Ibsen szövegét a kép nyelvén is megismétlik, mint mondta, a „gyengébbek kedvéért". Engem azonban lenyűgözött a képi játékok szuggesztivitása, fantáziagazdagsága, okossága. Talán lehettek valóban fölösleges ismétlések - de a lényeg a szöveg alatti részek kiemelése volt. Meggyőződésem, a *Téli rege* - ahol a shakespeare-i lényeg évszázadok óta a szöveg alatt rejtőzik - nagyon is megkívánná az ilyen szövegmagyarázó, ha akarod, „szájbarágó" képszerűségre törekvő megjelenítési módot.

Rendezésed tudatosan visszafogott tartózkodása az erőteljes képi effektusoktól végül is meggátolta a színpadi közlendő félreérthetetlen, világos tolmácsolását. Úgy hiszem, az átlag néző az előadást látva nemigen juthatott túl a felszínen, a logikusan indokolt cselekmény, a mese megértésén.

Trevor Nunn a meseszerűség gyermeteg jellegét formailag azzal kerülte meg, hogy a modern képzőművészet, a pop art felnőttekhez szóló nyelvén fejezte ki magát. Bőven élt az avantgarde színház fényeffektusaival is, többek között a megvilágítás megváltoztatásával érzékeltette, hogy nem a valóságnak megfelelően látjuk Polixenes és Hermione beszélgetését, hanem úgy torzítva, ahogy az Leontes féltékenységtől gyötört agyában megjelenik.

Ismeretes, hogy a *Téli rege* mélyén a Proserpina-mítosz rejtőzik, a születés, ifjúság, öregség, halál, újjászületés, a természet örök körforgásának mítosza. Ezért is kap az Idő ilyen központi szerepet a darabban. Nunn ezt egy külön időszimbólummal, egy homokórába zárt emberjelképpel érzékeltette. Á tél és tavasz előtérbe állított szimbolikája is ezt hangsúlyozza Shakespeare szövegében. Nem is hiszem, hogy a *Téli rege* előadható lenne anélkül, hogy az újjászületés mítoszának ez a tartalom- és formameghatározó szerepe ne hatná át az előadás egészét. A mítosz szertartásszerű megjelenítése, a színház mint szertartás: ez ugyan Ruszt asztala. De ebben az esetben a *Téli regében* nagyon benne rejlik a szertartásszínház kívánalma. Féligmeddig vállaltad is, kár, hogy olyannyira háttérbe szorítva, hogy a nézőtérről már nem volt érzékelhető. Ezt jelezte volna az Idő (Kölgyesi György) játék-, szertartásirányító szerepe. Kölgyesit azonban - hogy, hogy nem - Shakespeare-maszkba öltöztetted, legalábbis nagyon hasonlított a műsorfüzet Shakespeare-képére, elég súlytalan is volt, így az Örök Idő teremtő-pusztító-újjáteremtő hatalma helyett csak egy ösztövér embert láttunk, akit odaállítottak, hogy dirigálja a kellékeseket.

A tél-tavasz ellentétpárja is túlságosan elmosódottan szerénykedett a színpadon - az első részben a magasban lógó kopár ágfonat, gondolom, a telet jelképezte, s erre felelt volna a virágokkal díszített, begurított gömb alakú fafonat. De ebben a szembeállításban még magam sem vagyok biztos! Ennél erőteljesebb, félreérthetetlenebb jelképek kellettek volna. A lehulló fehér tüllfüggöny viszont túlságosan szimpla, elkoptatott jelkép a pásztorvilág tisztaságának jelzésére.

A Proserpina-mítosz félszeg vállalása lehetetlenné tette, hogy az utolsó képben Hermione feltámadását, visszatérését a tisztító, megbékítő feloldást komolyan lehessen venni. Hermione feltámadását csak a mítoszban, mesében lehet valóságként elfogadni - a pszichologizáló, verista játékmód ezt lehetetlenné tette. Ezért kellett még egyszer aláhúzni Gábor álmélkodó játékával, hogy az ilyen csodák csak mesékben történnek. Hermione feltámadása azonban ezúttal nem a molière-i álmegoldás, a valóság megoldhatatlanságát jelző deus ex machina csoda, amit nem szabad komolyan venni, hanem a mítosz engesztelő, feloldó aktusa! Az öregedő Shakespeare mesejátékai bölcs rezignációba torkollnak. Az idő minden sebet begyógyít, télre mindig tavasz következik, amelyet mindig újabb tél követ. Ezzel a keserű vigasszal zárulnak Shakespeare darabjai.

A mítosz mesejellegét az outsider-outcast Autolycus alakjával leplezi le Shakespeare, vele jelzi a reneszánsz ember távolságát a mítosztól, s kérdőjelezi meg a „rezignált vigasz" igazát is. Ezt Te szép következetességgel végigvitted az előadáson, Hetényi Pál nagyszerűen érzékeltette ezt játékával - éppen ezért volt fölösleges nem komolyan venni, ironikusra hangolni Hermione feltámadását. A bonyolultabb ellenpontozó játék helyett a zárókép leegyszerűsített.

Ugyanez a felemásság rontja le Gábor Miklós Leontesét. Szicília királyának féltékenysége realista módon sehogy sem hitelesíthető. Trevor Nunn-nál isten csapásaként, gonosz őrület szállja meg. De talán még ez sem eléggé meggyőző megoldás. Megjavulása is ugyanilyen pszichológiai képtelenség. A mesekirály féltékenységét és megtérését viszont nem kell indokolni. Gábor közbülső úton próbál járni - mesekirályt alakít, de azért nem tud lemondani arról, hogy meg ne próbálja belülről eljátszani az öregedő, féltékeny férjet. (Holott a szöveg szerint egykorúak Polixenesszel!) A realista játékmód itt szükségszerűen ellentétbe csap át - az igazi realizmust

egy stilizált, antinaturalista játékmód jelentette volna, az egyes szituációk, lelkiállapotok tipizált gesztusokkal, fizikai játékokkal történő ábrázolása. Ugyanez vonatkozik természetszerűleg a többiek játékmódjára is.

Gondolom, érted, hogy ezúttal nem egyszerűen *Téli* rege-rendezésedet akarom nagyító alá helyezni, bírálni. És nem is pusztán a Te rendezői munkádat. A *Téli rege* csak alkalom arra, hogy egy darabot elemezve bizonyítsam: a magyar színházművészet megújításához csak akkor lehet eljutni, ha sikerül kitörni a verista játékstílus ketrecéből. Ez nem jelenti azt, hogy a „fiatal színház" rendezőinek, Neked, Babarczynak, Ashernak, Székely Gábornak, Valló Péternek meg kellene tagadnia az eddigi eredményeket. De hogy egy nagy rendező példáján jelezzem mai tudásotok határait, mintha csak a realista Strehlert, a hét-köznapi kis igazságok, az egyszerű emberek éles szemű megfigyelőjét akarnátok követni, s nem érdekelne benneteket az a Strehler, aki kijárta a brechti iskolát, aki Artaud kegyetlen színházát is magába olvasztotta, és mindazt, amit a világ-színház az elmúlt háromnegyed században kitalált. Ti a magyar iskolán nevelkedtetek, valóban a legjobb hazai hagyományok örökösei vagytok, magatokévá tettétek mindazt, amit Nádasdytól, Gellérttől, Martontól, Várkonyitól, Ádám Ottótól tanulni lehetett. Csakhogy, amint annak idején ők is a magyar szín-házművészet újítói voltak, ma ugyan-ezt, a magyar színházi nyelv megújítását várjuk tőletek.

Meggyőződésem, hogy nem lehet figyelmen kívül hagyni a magyar amatőrmozgalom legjobbjainak (Paál István, Fodor Tamás, Keleti István és mások) avantgarde kísérleteit, akik a maguk szűk lehetőségei közt megpróbálták hazai talajba átültetni azt, amit Nancy, Wroclaw, Zágráb, Párma fesztiváljain tapasztaltak. Például a Royal Shakespeare Company Pericles-előadásában találkoztam először azzal a színpadi jel-rendszerrel, amely a színészek testével alakítja ki, helyettesíti a díszleteket, s jelzi a színhelyváltozást is. A színészek összefonódott testéből így formálódott ki többek között Pericles gályája, amellyel átkel a tengeren. Ugyanezt a jelzésrendszert alkalmazta Keleti a Műegyetem Szkéné színpadán, az *Aucasin és Nicolette* színpadra állításában; fiatal testek szüntelen változó mozgásával alakult ki a színhely: a vár, az erdő, az út és így tovább. A *Téli rege* előadását is el tudtam volna képzelni ebben a jelrendszerben.

Nem én fedeztem fel, elcsépelt igazság már, hogy a magyar színházművészet kerékkötője kifejezőeszközeinek beszűkültsége! Mára magyar dráma is előbbre jutott, mint a Ti színházi nyelvtudásotok. A színházainkban uralkodó pszichologizáló, naturalista, verista játékmód nem alkalmas Örkény, Páskándi, Csurka groteszkjeinek, Pilinszky, Weöres különös színpadi játékainak a megszólaltatására. De Brechttől Mrožekig bezárul előttetek a modern dráma is.

Tudom, túl élesen, türelmetlenül fogalmazok. Hisz történt egy és más Kaposvárott is. Elég, ha Asher valóban brechti szándékú *Kaukázusi krétakörét* idézem. Meg azután az eredményekhez idő is kell - meg nem várhatok csodákat. És így tovább. Ez mind igaz - de az is igaz, meggyőződésem, hogy elvi esztétikai kérdésekről, szemléleti, nézetbeli különbségekről van szó, és ezekről vitatkozni kell.

Nem árt meghúzni a vészcsengőt - azért sem, mert ugyanilyen bírálatot írhattam volna valamennyiőtök utóbbi rendezéseiről. Sőt arra is érdemes odafigyelni, hogy a Huszonötödik Színház, Ruszt, Paál István, minden esetleges botladozásuk ellenére, előbbre vannak egy új színházi nyelv kialakításában, mint ti.

Megszerveződött Kaposvárott a műhely. De mi történik ebben a műhelyben? Lehet, hogy itt is csak gyártják az előadásokat, méghozzá többnyire csak félkész termékeket?! Tudom, baj van a feltételekkel. Én úgy érzem, igazán megírtam, megtettem ez ügyben a magamét. De ez csak az igazság egyik fele. Mert ugyanilyen feltételek között meg lehetett rendezni Goldoni *Kávéházát*, az *Egy lócsiszár virágvasárnapját, a Három nővért, a Yermát.* Rusztnak a *Don Carlost és a Boldogtalan holdat,* meg Paál Istvánnak legutóbb *a Caligulát.*

Hidd el, szívesebben írtam volna csak szépet és jót, de hát tisztemmel jár, hogy a rosszat, a kellemetlent is elmondjam. Úgy hiszem, barátot nem is becsülhetek meg jobban, mint az őszinte szóval. Eb-ben természetesen a tehetségetek iránti feltétlen bizalom is benne rejlik. Hisz különben értelmetlen lenne minden bírálat és vita.

Baráti üdvözlettel

Mihályi Gábor

FODOR GÉZA

A Téli rege Kecskeméten

Zsámbéki Gábor, amikor Mészöly Dezső fordítását választotta *Téli rege-ren*dezése szövegéül, nézetem szerint alaposan megnehezítette a dolgát. Nem mintha Kosztolányi következetesen és pontosan megértette vagy legalábbis megőrizte volna a szövegrejtjelek drámai értelmét. Fordítása hemzseg a félreértésektől, és a dramaturgiai fogódzók nagy részét ugyancsak nem tartalmazza. A hibákkal azonban nemcsak a remek részletmegoldások állnak szemben erényként, hanem főleg az egész szöveg szelleme: a szépítő temperálás és csiszolás hiánya, a nyitottság, a plaszticitás, a stiláris sokrétűség, a dinamikai változatosság, a drámai energia, a lüktető elevenség. Mind-ez - úgy vélem - Kosztolányi fordítását színpadi szempontból termékenyebbé teszi; megérte volna az eredeti alapján tüzetes rendezői szövegkritikának alávetni és kijavítgatni.

Noha Mészöly szövege eleve korlátozta a *Téli rege* felfogását és színpadi kiteljesítését, a kecskeméti előadás igazi problémái természetesen saját, belső problémák. Ezek szinte sohasem jelennek meg szemléletes hibákként, de szakadatlan hiányérzetet keltenek. A produkció szerény, visszafogott, tartózkodó, egészében alig több, mint a darab meséjének világos kifejtése, amelyet olykor pszichologizálás, olykor zsánerszerűség gazdagít. Az állandó tompa hiányérzet csak a darab legkényesebb pontjain erősödik fel: Leontes félbemaradtsága és a szoborjelenet megoldatlansága láttán. Mindezt nem nehéz észrevenni, hiszen közvetlen hatás, pontosabban hatástalanság; a kritikus feladata (a diagnózis és az állásfoglalás) csak a tünetek megállapítása után kezdődik. A megítélés tárgya nem lehet más, mint az adott produkció, ez azonban sohasem elszigetelt, hanem egy rendező pályájának, egy színház működésének, a színházi életnek a része, tehát különféle tendenciák és rengeteg esetlegesség eredője. Amikor a kritikus értelmezi, vagyis gondolatilag rendezi a látottakat, egyúttal abban a kérdésben is állást foglal, hogy az elő-adás minősége tendenciák megvalósulá-

sát, avagy éppen meg nem valósulását fejezi-e ki. A produkció megítélése tehát (kimondva vagy kimondatlanul) állásfoglalás a színházművészet alternatíváiban is.

Zsámbéki Gábor működésének (a főiskolásként rendezett *A gondnoktól* az érett *Ahogy tetszikig) van* belső tendenciája. Lényegét a több dimenziós szituációépítkezésben, a plasztikusan több értelmű, életszerűen hiteles, egyszersmind metaforikus játékban, a közvetett, „anyagszerű" költőiségben látom. Van ugyan Zsámbéki művészetében egy ellentendencia, a közvetlen líraiságra való hajlam, legjobb rendezéseiben azonban következetesen átdolgozza magát a drámai anyagon, s a líraiság csak a dráma imaginárius határa, csak reflexjelenség. Nem véletlen, hogy ez a kontrapunktikus gondolkodásmód éppen az *Ahogy tetsz*ikben teljesedett ki, hiszen megfelel a Shakespeare-dráma saját logikájának. Ezt a rendezést tehát mértéknek tekintem, mégpedig nem általában a színvonaláért, a nyílt maiságáért, a játékstílusáért, hanem elvileg: polifonikus szerkezetéért. Úgy látom, hogy a *Téli rege*-előadásban Zsámbéki legigazibb rendezői erényei csak nyomokban vannak jelén, s nem azért, mert nem ismételte meg új szöveggel a régi játékot, mert nem élt a már bevált eszközökkel, azaz nem ismételte önmagát (csak tiszteletet érdemel, hogy ezúttal eltekintett a külön-féle mára utaló megoldásoktól, amelyek *az Ahogy tetszik* telitalálatai után már triviálisak lettek volna), hanem azért, mert a produkció - egy dimenziós.

*

Minden Shakespeare-rendezésnek meg kell oldania valamennyi Shakespeare-dráma közös és mégis mindig másként jelentkező formaproblémáját, amelyet Lukács György nagyon pontosan és tömören fogalmazott meg: „Általánosságban szólva, a gyorsan váltakozó rövid jelenetek ritmusáról és atmoszférájáról van itt szó. A shakespeare-i hősök fejlődésének ritmusa ugyanis nem csupán egy nagy, általános vonalat követ bár azt is, persze -, hanem sok kis színes, robbanékony pillanatból tevődik össze, melyek mintha maradéktalanul és közvetlenül feloldódnának mindenkori hic et nunc jellegükben. Drámai sorrendjük, kölcsönös, kontrasztos kiegészülésük azonban végül is új tartalmi töltésű egységet teremt. Ez a tény jelentős dramaturgiai-stílusbeli következményekkel jár az egyes igen gyakran nagyon rövid jelenetek számára... Mindenekelőtt e jelenetek bármelyike feloldhatatlan, önálló egység, önmagában zárt monád: atmoszférájuk, pittoreszk jellegű dialógusuk, a bennük sűrített lelki történés belső fel-le hullámzása kizárja annak lehetőségét, hogy közvetlenül alávethetők legyenek egy nagyobb egésznek . . . Á shakespeare-i jelenetek dramaturgiai szintézise . . . a posteriori jellegű. Önálló, egyszeri individuumok kölcsönhatásából épül eggyé. Rövidség és bosszúság, konkretizáló hangulati tartalmak ellentétei jelentik azokat az esztétikai erőket, melyek ebből a sokszálúságból-sokszínűségből végül egységet teremtenek."

A királydrámákban és a tragédiákban ez a tényállás jobbára nyilvánvaló, a vígjátékokban és színművekben viszont korántsem az. Ezekben gyakran úgy tűnhet, hogy a nagy, általános vonal, az új tartalmi töltésű egység, a nagyobb egész, a jelenetek dramaturgiai szintézise, egyszóval: a nagyforma a priori s a jelenetek közvetlenül, a megoldás szakaszában nem ritkán erőszakkal vannak alávetve neki. Az ún. nagy vígjátékokban ez nem-igen fordul elő, a korai vígjátékoknál ilyenkor konvencionalizmusról szokás beszélni, *a Minden jó, ha a vége/ó* és a *Szeget szeggel* esetében nyílt törésről, a kései, regényes színműveknél pedig bölcs rezignációból fakadó mesés-lírai formáról.

A Pericles, a *Cymbeline,* a *Téli rege* és *A vihar* nagyformája ráadásul fő vonalaiban egybe is esik; közös a szülő-gyermek viszony, a szabályos vígjátéki befejezés (amely az ifjú pár számára a végső egyesülést, az idősebb főszereplők számára életük eredeti szinten való rendeződését jelenti), a féltékenység pusztítása, a bocsánat, az elveszítés és a visszanyerés, az idő hatalma, a felnövekedés, az öregedés és a regenerálódás, az emberi természet és a külső természet analógiája, a sorsfordulatoknak megfelelő fény-árnyék játék, és főleg a rombolás, illetve - az erény s az idő jóvoltából bekövetkező - helyreállás, megújhodás kétüteműsége. Mintha önálló objektiváció volna, amely egymagában, az eleven cselekménytől függetlenül is megjeleníti a lényeget, sőt mintha a lényeget kizárólag az autonóm nagyforma *gesztusa* fejezné ki zavartalanul. Ez azonban merő látszat. Igaz, hogy a nagyforma önértelmes összefüggés, amelynek alapjelentése -- a pozitivitás, a harmónia diadala - átértelmezhetetlen, de ez az értelem, ez az alap jelentés közel sem a lényeg, magában üres elvontság, olyan „és mégis", afféle „végső soron". Mondhatjuk hittel, mond-hatjuk világnézeti meggyőződéssel, nagyotmondás, semmitmondás marad. Sokatmondóvá a nagyforma szimbolikája csak az eleven, sokszor zavarba ejtő cselekmény révén válik. Cselekményen pedig nem az események sorát értem, hanem a teljes drámai életet, ahol egy-formán fontos, hogy *mi* történik, s hogy *hogyan* történik valami; vagyis az alakok érzés- és gondolatvilágában, egymással való érintkezésében stb. a tempók, a hangsúlyok, a ritmusok módja, az, hogy az érzéki és nem érzéki elemek, a biztosságok és a bizonytalanságok hogyan váltakoznak és pólusaik hogyan helyeződnek el - cselekmény.

Az ún. regényes színművekben ugyanúgy a drámai élet teremti meg a nagyformát, mint a különféle korábbi darabokban, legfeljebb a cselekményelemek arányai tolódtak el, s nem annyira *az ami,* mint inkább az *ahogyan* revelálja a drámát. Itt tehát tényleg elsődlegesen a gyorsan váltakozó rövid jelenetek ritmusa és atmoszférája, a sok kis színes, robbanékony pillanat drámai sorrendje, kölcsönös, kontrasztos kiegészülése, a monádszerű jelenetekben sűrített lelki történés belső fel-le hullámzása, a rövidség és a bosszúság, a konkretizáló hangulati tartalmak ellentétei, helyesebben a mindebben kifejeződő emberi erők és energiák, súlyviszonyok, biztosságok és bizonytalanságok teremtik meg a jó szerencsének és a vitalitásnak azt a légkörét, amely már új tartalmi töltésű egység, a posteriori jellegű dramaturgiai szintézis. Á nagy, általános vonal, a nagyobb egész, a nagyforma pedig innen, a teljes dráma felől nézve: jelképes összefoglalás, kívülről nézve azonban üres közhely.

Ha nem elemezzük, hanem távlatból vesszük szemügyre a *Téli regét,* a nagyforma elfedi a drámát, s ilyenkor könnyen abba a hibába eshetünk, hogy mi-közben a mű mélyén rejtőző lényeget, gondolati tartalmat emlegetjük. valójában a felszínre közhelyként kiült témákat tárgyaljuk. Mivel a művelődéstörténeti közhelyek különösen csábítanak mély értelmük keresésére, a szimbólum-fejtő Shakespeare-kritika a legkülönbözőbb mítoszok bő választékával szolgál *a Téli rege* nagyformájának magyarázatául, az évszakok klasszikus mítoszától és a megváltás keresztény tanától kezdve a dinamikus-organikus reneszánsz ter-

mészetfilozófián és az esztétista művészet-kultuszon keresztül egészen az erkölcsi világrend ilyen vagy olyan utópiájáig. És e felfogások motívumanyagként jelen is vannak a darabban, magyarázatként azonban külön-külön is, együttvéve is csalókák; miközben a világmagyarázat mélységeibe vonnak, rohamosan eltávolítanak a darab eleven szubsztrátumától, a drámától; amikor logikájukat követve a mű legmélyebb pontján hisszük magunkat, valójában a műértelmezés mély-pontjára jutottunk. Zsámbéki Gábor következetesen elkerülte ezt a divatos tévutat, a *Téli regét* nem rejtett mítoszként fogta fel, nem az önként adódó Proserpina-mítosz szertartásszerű megjelenítésére törekedett, nem szertartásszínházat rendezett, amely lényegileg ellentétes a shakespeare-i drámával.

*

Az előadás ezúttal a függöny szétnyílásával kezdődik, s miközben látásunk fokozatosan birtokba veszi a színpadképet, hangfelvételről mottót hallunk, Shakespeare százhuszonkilencedik szonettjének első négy sorát, Szabó Lőrinc remekmívű fordításában: „A szellemet mocsokban tékozolni 1 Kéj, amíg tesszük; s már előtte kéj, / Becstelen, gyilkos, véres, szörnyű, talmi, / Vad, állati és hazug szenvedély." (Közbevetőleg: a mottó színházban különleges effektus, tehát az előadásnak *formailag* igazolnia kell, azaz formanyelvében igazodnia kell hozzá. Amennyiben ez nem történik meg - mint esetünkben -, a mottó lehet magában véve szép és igaz, lehet értelmileg funkcionális, művészileg szervet-len marad és bántó.) A vers, a versrészlet eredetileg az érzéki, testi szerelemről szól, de itt feltehetőleg általánosabban kell érteni, talán rejtett kérdésként, hogy miért és hogyan pervertálódhatnak az ember lényegi erői. Egy ilyen kérdésfel-tevés valóban a *Téli rege* alapvető problematikáját érinti, mindenekelőtt nap-világra hozhatja az ember rémületét ön-magától, ama legyőzöttnek vélt mivoltától, amelyet József Attila egy kétségbe-esett töredékében így fogalmazott meg: „Mi emberek, sötét erők." Művészi kérdésfeltevésről lévén szó, formát involvál: drámát vagy példázatot. Zsámbéki Gábor rendezéséből a helyes, a drámai koncepciót vélem kiolvasni, ez azonban nem valósul meg következetesen, egyes jelenetek hamvába holt drámáját a példázatszerű nagy, általános vonal pótolja.

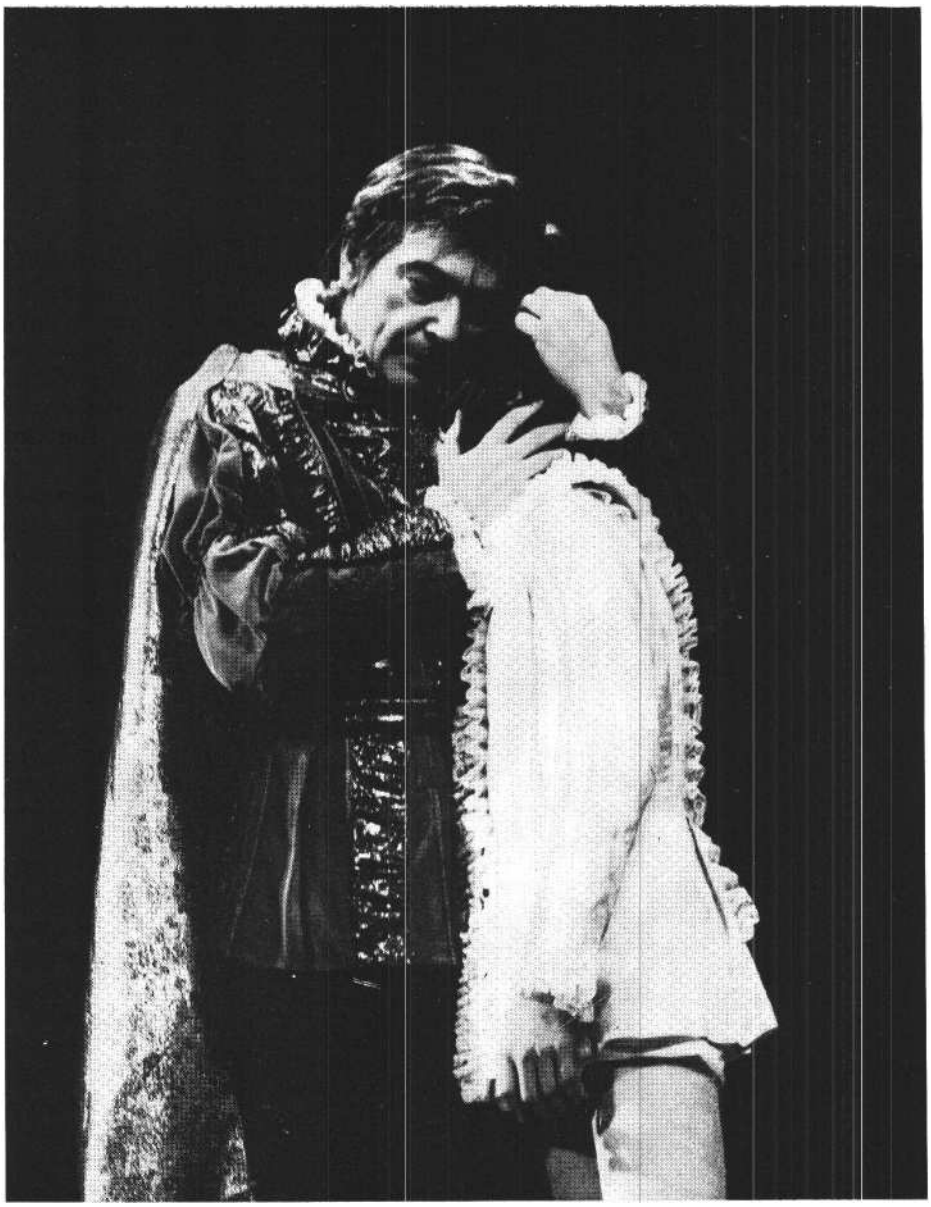
Pauer Gyula színpadképe a dús lakoma, a nehéz pompa látványával fogad; elsődlegesen festői: a formákat és a súlyt szín- és fényhatásaikban jeleníti meg, egy feldőlt gyertyatartóval vagy kancsóval részletezően szemlélteti a lakoma jellegét. Úgy tűnik, itt is dőzsölés, „nagy dárídó", „kába lagzi" folyik, mint Claudius király udvarában. Amikor a színpad benépesül, megerősödik ez a benyomás. A háttérben folyó lakoma az elteltség képét tárja elénk, az előtérben pedig különös kis jelenet játszódik le: Archidamus, bohémiai főúr tántorogva, részeg beszéddel állítja meg Camillót, Leontes főemberét, aki nyájasan és udvariasan elegyedik vele szóba, majd - hagyja faképnél. Camillo tartása, józansága, leereszkedése tükrében Archidamus szánalmas, közönséges barbár. Az előadás nyitójelenete, az udvari mulatság nem éppen derűs, Hamlet úgy látná, hogy „gyomos kert, mely tenyész, / Hogy magva hulljon; dudva és üszög kövér tanyája". S Leontes, a vendéglátó viselkedésében valami sajátságos függetlenség, distancia van, mintha kissé különválna a szavaitól és cselekedeteitől, és másra figyelne. Gábor Miklós játéka azt sugallja, hogy Leontes kezdettől fogva magában hordozza a gyanút, s Polixenes kérlelése és Hermionéval való kérleltetése próba, amelynek célja a gyanú megerősítése. Az efféle kísérlet lényege az, hogy végrehajtójának csupán az alap-helyzetet kell megteremteni, azután csak megfigyel; a gyanútlan résztvevők ön-ként leplezik le magukat. Ebben a fel-fogásban Leontes szűkszavúsága roppant jelentőségteljes, ő csak impulzusokat ad, csak beszélteti Polixenest és Hermionét. (Már ilyen alapon is ki lehetett volna szűrni Leontes szövegéből azt a négy sort, amely eredetileg Hermionét illeti, hiszen az apai szeretet szentsége ebben a jelenetben nem Leontes, hanem Hermione gondolatmenetébe illik bele.) Ha keveset szól is, az egész kérlelési jelenetre Leontes baljós szerepjátszása nyomja rá a bélyegét, a baj mind világosabbá válik, s végül - Leontes „Tűz! tűz!" kezdetű monológjával - visszavonhatatlanul itt van. Az a makacs érzés, hogy valami a kezdet kezdetétől nincs rendben, Leontes féltékeny kitörésével nyeri el értelmét.

A színpadi atmoszféra és folyamat egységes. Csak kérdés, hogy nem túl közvetlen, nem túl zavartalan, nem túl önként adódó-e az egység. A *Téli regében* különlegesen sok múlik az első jelenetek. A dráma kezdete talányos és megdöbbentő, ha viszont minden egy bizonyos fordulatot jósol, már alig-alig fordulat, amikor bekövetkezik. A drámai megrázkódtatást valamiféle tartós kellemetlenség helyettesíti, mint egy középfaj ú polgári drámában. A nyitójelenetben nem figyelünk Archidamus és Camillo beszélgetésének a szövegére. Nem is annyira a háttér vonja el a figyelmet, mint inkább a beszélők viselkedése, azt fürkésszük, hogy viselkedésük éles eltérése mit, főleg milyen viszonyt fejez ki. Ez azonban hiábavaló fáradság, mert a két figura között semmilyen drámai viszony sincsen, Archidamus néhány mondat után végleg eltűnik a színről. Megkülönböztetésük nem vezet sehová, nem rejt szituációt; a jelenet nem szerkezeti elem, hanem csak színfolt. Ez a kis zsánerkép szerepet játszik ugyan az atmoszféra megteremtésében, de csakugyan ennyire érdektelen, szinte közömbös, hogy mit beszél Archidamus és Camillo? Persze bizonyos információk azért kivehetők a pompás vendéglátásról, a két király erős barátságáról, a szép reményű királyfiról. Shakespeare-nél az ilyen informatív bevezető jelenetek a technikai feladatokon túl fontos drámai problémákat is megoldanak. Esetünkben feltűnő, hogy Shakespeare mennyire nem hozza mozgásba alakjait, az udvari nyelven folyó társalgás teljesen átlátszó. Ez nemcsak annyit jelent, hogy igazi célja - a felhőtlen kiindulási helyzet, a gyanútlanság, a rövidesen szétfoszló remények jelzése - könnyen felismerhető, hanem a szöveg át-látszó volta mint stílus maga is szituáció-teremtő erő. Mai ízléssel készek vagyunk elhamarkodottan *csak* mesterkéltnek ítélni ezt a stílust, holott figyelemre méltó, hogy Archidamus és Camillo milyen természetesen mozog benne, mennyire érti egymást, milyen tökéletesen együttműködik. Álszerényen udvariaskodnak egymással, s ebben a játékban a megakadás, a szavak keresése pontosan olyan retorikai fogás, mint a nagyon is kerek fogalmazás. Az egész párbeszédből árad az oldott összjáték öröme, a fesztelen társalgás élvezete, amely végül ártatlan iróniába torkollik. Archidamus és Camillo nemcsak hogy idillről beszélnek, jelenetük mint drámai valóság *maga az* idill: a színtiszta, tökéletes, önmagában beteljesült érintkezési forma idillje. (Fontos a prózai szöveg lassabb, nagyjából egyenletes tempója, szemben a következő jelenet verses szövegének roppant tempóingadozásaival.) Ez az érintkezési forma mes-

terkéltségében is azért átlátszó, mert mind alapélménye, mind hatása elemien egyszerű: a harmonikus helyzetből, lelkiállapotból fakadó megelégedettség, a derű. Archidamus és Camillo párbeszéde nem leírja a felhőtlen kiindulási helyzetet, hanem olyan jelenetet rejt, amely megteremti.

Á harmónia: Leontes, Polixenes és Hermione összhangja; egy tökéletes barátság és egy tökéletes házasság találkozása - maga a boldogság. A cselekmény nem Leontes féltékenységével kezdődik, hanem azzal, hogy Polixenes bejelenti hazatérési szándékát. Ez dramaturgiai gesztus: vegyük az átfordulás pillanatát. Polixenest hazahúzzák dolgai, tehát megtört az együttlét feltétlensége; érzi, ha most nem válnak el, megpattan a tökéletesség: „Most, ha még marasztasz, Kedvességed csak korbács lesz nekem, / S nyűg és béklyó neked." Leontes és Hermione nem ismerik fel a pillanat jelentőségét, Leontes -- még a boldogság káprázatában - marasztalja barátját; nem kell sokat beszélnie, kapcsolatuk tartalma ad súlyt szavainak, Polixenes tudja is, hogy hogyan értse azokat, Hermione viszont, aki barátságukban nem részes, lanyhának érzi a marasztalást. Ura felszólítására kérlelni kezdi a vendéget. Leontes nem hallja beszélgetésüket, csak a tényről értesül: Polixenes marad. Az ő barátja, mégis csak az asszony kérlelésé-nek engedett. A tökéletesség elpattant.

Hajlamosak vagyunk azt feltételezni, hogy ha két ember ugyanazt a tényt tapasztalja, ugyanazt is veszik tudomásul, s ennek alapján azt hinni, hogy a közvetlen tapasztalás minden ember közös élménye, és a közös élményre hivatkozva elérhetjük embertársainkat. Holott elég, ha valaki egyetlenegy, számára létfontosságú dolgot másképp fog fel, mint ahogy van, vagy mint a többiek, a belső evidencia jegyében másként szelektálja, más-ként értelmezi, másként kombinálja ezzel kapcsolatos érzéki benyomásait is. Nem sok kell ahhoz, hogy az ember rög-eszméssé váljék, bezáródjék saját világába és elveszítse a valódit. A saját világ rendje teljesen önkényes ugyan, de annál élményszerűbb: önnemző bizonyosság. *A kisakadás* megrontja, szörnyeteggé teszi az embert, felszabadítja benne mind-azt, ami sötét erő. Shakespeare-nél a tragikus kiszakadás mint emberi lehetőség paradigmája az alaptalan szerelemféltés. Ez valóban tiszta képlet, hiszen - ahogy Emilia mondja az *Othellóban* „A féltésem mindig okkal az - / Féltékeny, mert féltékeny: ez a szörny / Önmaga nemzi s szüli önmagát". Leontes fordulata nem szorul további magyarázatra; elhangolódott egy hangszer, s ő egyszerre más szemmel néz körül a világban, illetve egy másik világban találja magát. Még Shakespeare drámáiban is ritka az ilyen elemi: egyszerű és robbanásszerű megrázkódtatás.



Shakespeare: Téli rege (Kecskeméti Katona József **Színház)**
Leontes (Gábor Miklós) és fia, Mamilius (Morva Ernő)

Szeretném leszögezni, hogy nem a *magam interpretációját* kérem számon a produkciótól, hanem csak a drámai problematika, feszültség, fordulat *nagyságrendjét,* a „derült égből villámcsapás" hatását. Ebből az előadásból éppen a dráma formátuma hiányzik leginkább, a külső és belső konfliktusok feszültségét gyakran csak a megnyilatkozások durvasága, külsőséges effektus pótolja: az őrjöngő Leontes megragadja és földhöz teremti az ellenkező Camillót, Camillo vívódás közben egy aranypoharat szorongat, és amikor döntésre jut, odavágja; Hermione udvarhölgyei Leontes vádját hallva ijedtükben elengedik a hatalmas tükörlapot, amely teljes hosszában elzuhan; Leontes fenyegetően a magasba emeli a pólyás csecsemőt, az őr betaszítja a színre Hermionét, aki elesik. Ezek természetesen lehetséges effektusok, de csak egyébként is átélhető feszültségek kisüléseként, nem pedig helyettük.

Az előadás első részéből mindenekelőtt azért hiányzik a feszültség, mert Leontesnek a kórtörténetét adja, nem a drámáját; a hangsúly a folyamatos fejlődésen, az ok és okozat rendje szerint haladó linearitáson van, s az ingadozások, az éles fordulatok sokat veszítenek drámai súlyukból. Figyeljük meg Leontes zsarnokká válását! Abból kell kiindulnunk, hogy Leontes jó király, nem zsarnoki természet. Am a kiszakadás megkettőzte a világot, s Leontes nem tud különbséget tenni közöttük. A zsarnokká válás a dolgok logikája, amely

mintegy történik vele, ő azonban tényleg nem tudja, nem érzi, hogy zsarnok. Antigonus és a főurak együttműködését magától értetődőnek tartaná, hiszen a tényállás érzéki evidencia: „Camillo szókése . . . / S hozzá az a sok bizalmaskodás . . . / Hisz majd' kiszúrta az ember szemét! / Bizonyítékra szükségem se volt: / Csak rájuk kellett nézni!" Ha valakinek más a véleménye, akkor rosszak az érzékszervei: „Nincs hozzá orrod: fagyossá meredt / A cimpád, mint a hulláé! De én, / Én mindent érzek . . . És látom azt, mit érzek!" A külön világokban élő emberek a legjobb akarattal sem ér-hetik el egymást. Leontesből nem hiányzik a jóakarat. De amikor nyilvánvalóvá válik, hogy nem érhetik el egymást, reflexszerű mozdulattal lép elő belőle a zsarnok: „Ugyan! Mit zsinatolok veletek, mikor / Hatalmamé a szó? Felségjogunk / Istápolásra nem szorul, csupán / Jó szívünk fordult hozzátok. De ha / Ti mind bárgyuk vagytok - vagy tettetők - / S nem tudtok, s nem akartok látni tisztán: / Tanácsotokból nem kérünk! Ez ügy / - Akár nyerünk, akár vesztünk - csupán / Magunkat illeti." Nem eltökélt zsarnokság ez; Antigonus replikájára („Magadban is / Dönthetted volna el, felséges úr, / S nem a világ előtt") Leontes magyarázkodni kezd, s a végső döntést Apollóra bízza. Mégis, ettől kezdve nem olyan király, mint volt és amilyen-nek hiszi magát, hanem zsarnok. Ismét *egy* egyszerű és mégis gyökeres fordulat, amely az előadásban túl simán megy végbe, s így nem elég nagy horderejű.

Leontes következő jelenetének legfeltűnőbb motívuma a védelmi harc. Az emésztődés tragikus epizódja után, Paulina belépésétől a jelenet vad tragikomédiába csap át. Leontes, a zsarnok teljesen tehetetlen Paulinával szemben, panaszkodik, védekezik, fenyegetőzik, szitkozódik, összevissza kapkod; képtelen királyian vagy legalábbis férfiasan viselkedni; szánalmasabb, mint Antigonus, a papucsférj. Hogyan lehetséges ez? Spinoza nevezetes gondolata, hogy „egy indulatot nem fékezhet és nem szüntethet meg más, mint egy ellentétes és a fékezendő indulatnál erősebb indulat". Nos, Paulina az egyetlen, aki nem meggyőzni akarja Leontest, hanem a maga tisztán-látó szenvedélyével ostromolja meg, a rögeszmés tehát nem reflexiókba ütközik, hanem valóságba, amely rá akarja kényszeríteni magát. Bár Paulina indulata nem bizonyul elég erősnek, és kudarcot vall, Leontes gyengesége is leleplődik: a magából támadó és magába záruló erő megtörik a valóságon, ha az képes valóságként megnyilvánulni.

Az is figyelmet érdemel, hogy a király milyen érzékenyen és magához méltatlanul reagál a zsarnokság vádjára: *„Zsarnok* ha volnék : / Élhetne-é ?/ Azért gyaláz-hat annak, mert tudja, hogy nem vagyok az." Csak a látszat fenntartását szolgálná ez a kínos magyarázkodás ? Nem valószínű. Egy pillanatra sem feledhetjük, hogy *a Téli rege* dráma, nem példázat, hősei emberek, nem elvont típusok. Az emberi lény Shakespeare világában egy és osztthatatlan; Leontes a fordulat előtt, illetve után nem „színe és visszája". A fordulat kettős felismeréssel jár. Egyrészt: „Mi emberek, sötét erők." Másrészt - ugyancsak József Attila szavaival -: „Feledni nem tudsz annyit, hogy ember ne maradj." Azután, hogy Paulina nála hagyta az újszülöttet, nagyon jól látni, hogyan működik Leontesben a belső gátlás. Először megbüntetné Paulinát, és máglyára vettetné a csecsemőt. Ez az első megfogalmazásban parancs. Ha Antigonus nem vállalná: „Saját kezemmel loccsantom ki úgy / A fattyú velejét!" Valóban megtenné? Az egész jelenet menete cáfolja. A könyörgésre meginog: „Pehely vagyok már, minden szélre hajlok . . ." Amikor másodízben fogalmazza meg a halálos ítéletet, a magyarázkodás már szándékolatlan visszavonás: „Megérjem azt, hogy térden áll e fattyú, / S apjának szólít? - Inkább tűzbe most, / Mint akkor átkozzam meg!" Miután már kimondta, maga is kénytelen levonni a konzekvenciát: „Jó, hadd éljen!" Sőt arra is képes, hogy pontosan megfogalmazza helyzetét: „Se így, se úgy nem jó ez ..." Ez a jelenet kulcsmondata, a sokértelmű-tragikomikus alapgesztus. Leontes a továbbiakban megtalálja a módját, hogy Antigonus megmenthesse a gyermeket, megbocsát Paulinának, s végül már mentegetőzik: „Mindhiába: / Más sarját nem fogadhatom be!"

Ez az egész jelenetsor szélsőségesen tragikomikus. Leontes itt cseppet sem nagy király, egyetlen - öntudatlan - erénye éppen az, hogy még tud gyenge *ember* lenni. Belső ambivalenciája, amelyet ő maga egyáltalán nem érthet meg, abban fejeződik ki a leghatásosabban, hogy a személyiség formátuma és erkölcsisége kontrakarírozzák egymást, viselkedésében a nevetséges és ijesztő keveredik. Ez a kettősség az egész dráma értelme és felépítése szempontjából fontos, mert érzékelhetővé teszi, hogy *a darab világában* létezik olyan emberi szubsztancia, amelynek alapján lehetséges a regenerálódás, a rekonstrukció. A majdani cselekmény- és műfajbeli fordulat nem művészi önkényesség, hanem kezdettől meg van alapozva. A tragikomikus kettősség egyébként nem egyszerűen Leontes *ma*gatartásában mutatkozik meg, hanem kölcsönviszonyokban, kontrasztgazdag jelenetekben. Az előadásból azonban hiányzik a világos kontraszthatás, a szemléletesen több értelmű játék és szituáció-építkezés; Leontes bizonytalankodása pszichológiailag hihető, de drámailag jelentéktelen, Paulina alakjából (Gumik Ilona) tiszta szigorúság sugárzik, nem pedig szenvedély; a jelenetsor művészileg is a határozatlanság benyomását kelti, hol nevetséges, hol ijesztő, csak magas-rendű tragikomikum nem jön létre. Antigonus rovására nevetünk, Leontes viszont, amikor felkapja a pályást, megrémít. Úgy gondolom, hogy Leontes nem képes kezével illetni a gyermeket. Ő zsarnok, akinek minden eljárása *követett, a* közvetlenség szférájában éppen hogy tehetetlen, béna. Leontes problematikájához tartozik, hogy semmit sem csinál „saját kezűleg".

A törvényszéki tárgyalás minden szempontból az első rész csúcspontja. Az előadásban Leontes - a korábbi arany és bíbor öltözettel szemben - most feketében jelenik meg. A jelmezek kontrasztja olyan erős, hogy értelmezésre sarkall. Úgy tűnik, a király képmutató. Mintha azt a látszatot akarná kelteni alattvalói előtt, hogy Hermionét gyászolja, hogy önmagán is erőszakot tesz az igazságért. Gábor játéka azonban ellentmond ennek. Leontese nem tartja be a formákat, a védekezés ingerli, türelmetlen mimikája, gesztikulálása, fel-alá járkálása, fölényeskedése világossá teszi, hogy a tárgyalást üres formalitásnak tekinti, a nyilvánosságot semmibe veszi. Ez a leleplező játékmód egyrészt durva, másrészt magyarázó jellegű. A magyarázat túl könnyen érthető, Leontes elveszti drámai érdekességét, a jelenet hangsúlya Hermione roppant hosszú védekezésére kerül, a játék retorikába fullad. Csakhogy: Leontes szerint Hermione bűnössége teljesen nyilvánvaló és „az egész nemzetet megrázza", következésképpen nem kell komédiáznia. Királyi tisztét teljesíti, a bíbor és arany öltözék épp itt volna a leghelyénvalóbb, a fájdalom, amelyről beszél, magánérzelem, pontosabban: önsajnálat. S miért hozná ki a sodrából a magabiztos Leontest Her-

mione védekezése? Viszont van más valami, ami ingerelheti: az egész hallgatóságból árad felé, hogy mindenki az asszonynak hisz, senki sem ad igazat neki. Á konfliktus Leontes és a nyilvánosság között feszül, illetve feszülhetne, ha a nyilvánosság nem statisztériaként viselkedne. Ha Leontes nem azért dühöngene, mert Hermione - szerinte - hazudik, hanem azért, mert mindinkább érzi, hogy képtelen elérni a nyilvánosságot, képtelen demonstrálni igazságát, akkor megfelelő súlyt nyerhetne az első nyíltan zsarnoki tett: az önkényesen követelt halálbüntetés, majd a végletes kiszakadás: az istenkísértés. E kifejlés híján azután Apolló bosszúja és az össze-omlás is hatástalan marad, hiába az erős világítási effektus, a földre zuhanás.

Az előadás első részét furcsa jelenet zárja le: Antigonust, miután nagy viharban kitette a csecsemőt Bohémiában, üldözőbe veszi és széttépi egy medve. Zsámbéki mintha szégyellné, hogy a Mester ilyen ócska fogással élt, csak utalásszerűen rendezte meg a medve fel-tűnését és az üldözést. Pedig ez a durva tréfa úgy, ahogy van, a darab lényegéhez tartozik. Antigonus abban bízik, hogy majd a vadállatok felnevelik a gyermeket, hiszen „A farkasok, / Medvék - azt mondják - vadságuk levetve, / Végeztek már ilyen szolgálatot". Bohémiában az elsőként megjelenő szereplő a természet, a vihar, kisvártatva pedig jön a remények egyik letéteményese, a medve, és - széttépi Antigonust. A vihar meg végez Leontes valamennyi emberével. A természet durva tréfája ez, amely egyszerre intonálja az új - sok változatban felbukkanó - alaptémát, a természet hatalmát, és az új ábrázolási módot, a vígjátékot. A tapintatos előadás nem oldja meg, csak takargatja a problémát. Úgy vélem, hogy a megoldás útja éppenséggel a tapintatlanság, az ellentmondások groteszk kiélezése, a durva (de jó) tréfa vállalása és végigvitele.

*

A Bohémiában játszódó jelenetek között vannak a produkció legjobb részletei, de következetesen a cselekmény mellékágán, amelyre még visszatérek. Á főcselekmény az előadásnak ebben a szakaszában már szinte teljesen elveszíti drámaiságát, és a mese fővonalává egyszerűsödik. Igaz, mint a fordítás elemzésekor igyekeztem kimutatni, Perdita, Florizel, Polixenes és Camillo drámáját a magyar szöveg alig sejteti. Most tehát nem elemzem újra, hogy mi minden marad kifejtetlenül, csupán egy témára, a természet problémájára térek ki.

A bohémiai vihar előtt a természet motívuma csak Perdita alakjával kapcsolatban merült fel, mégpedig Paulina szövegében: „Már anyja méhében raboskodott / A csöppség, s a természet rendje és / Törvénye szerint szabadult. Azért / A király mérge s asszonyanyja vétke / Ha vétkes is - őt már nem ér-heti." Később: „Természet-anyánk, te szabtad ki *így* / Az apja mintájára - ó, ha van / Hatalmad lelkét is formálni: add, / Hogy féltékenység ne őrjítse meg ..." Az első rész végén a természet bosszút áll érte, a természet emberei pedig gondjaikba veszik. A természetproblematika legvilágosabb megfogalmazása, Perdita és Polixenes egy kulcsfontosságú szó-váltása azonban kimarad az előadásból. A virágjelenetben Perdita azt mondja, hogy nem tart szegfűt és tarkaviolát, mert színezésükben a művészet, a mesterség *((Irt)* is közreműködött, nemcsak „a nagy teremtő természet". Polixenes erre kioktatja: „Lehet. De ha javítunk a természeten: / Csak a természet törvénye szerint / Tehetjük. Á mesterkedés mögött / Az őstermészet áll. Lásd, szép leány, / A vad törzset nemes vesszővel oltjuk, / S a durva kéregből finom rügyet / Fakasztunk. Am a művészet is, / Amely a nyers természeten javítgat: / A természet szülötte." De Perdita továbbra is elzárkózik az elől, hogy tarkaviolával díszítse kertjét, s ekkor mondja, hogy nem szeretné, ha kedvese azért vágynék vele párosodni, mert ő festi magát. Shakespeare-nél az elmélkedések sohasem kitérők, hanem mindig a dráma lényegéhez tartoznak, és maguk is drámaiak. Esetünkben Perdita és Polixenes ösztönös küzdelméről van szó. Világosan érzékelhető a Perdita által képviselt természetesség korlátoltsága, hogy úgy mondjam : felső határa. Perdita nem érti meg Polixenes gondolatmenetét, illetve csak annyit ért belőle, amennyit közvetlenül a maga és Florizel viszonyára tud vonatkoztatni: Florizel az a nemes hajtás, amely megnemesíti őt, a vad törzset. Ezért válaszolja Polixenes fejtegetésére: „Így igaz." A természet és a művészet-mesterség problematikáját azonban egyáltalán nem fogja fel. Pedig Polixenes igen nemes gondolkodásról tett bizonyságot. Igen ám, de ő csak az elvet gondolja végig, azt már nem veszi észre, hogy fia és a pásztorlány viszonyára is vonatkozik; néhány perc, és tetteivel megcáfolja eszméit, „a szellemet mocsokban tékozolja"; a sötét erő lerázza magáról a kultúrát. Leontes és Polixenes analógiája riasztó. Igaz, Polixenesre is érvényes: „Annyit feledni nem tudsz, hogy ember ne maradj." Először megtagadja a fiát, halálra szánja a Juhászt, tüskével szántaná Perdita arcát, de nyomban visszakozik, fiát udvarába parancsolja, a Juhásznak megkegyelmez, Perditának megtiltja, hogy fogadja Florizelt.

Leontes és Polixenes zsarnoksága nem annyira következményei, mint inkább belső problematikája miatt súlyos. A lehetősége és a logikája miatt. Az analógia, az ismétlődés ezért különösen aggasztó. Ugyanakkor Polixenes helyzeti energiája nem fogható Leonteséhez. Közben ugyanis fordult a világ. A Leontesre mért csapás, „a megbékült és bűnbánó király" képe, a természeti igazság-szolgáltatás és Perdita megmenekülése, végül Camillo jótét alakja új kiindulási helyzetet teremt. De ami az új helyzetet visszavonhatatlan, hathatós drámai valósággá szilárdítja, az az újonnan fellépő alakoknak a szervestermészetes ősállapotokhoz való nagyobb közelsége, egy olyasfajta élet kibontakozása, amely hasonlóan érző, egyszerű, a természettel bensőséges kapcsolatban álló emberek közösségén alapul, amely a természet nagy ritmusához igazodik, és kizárja magából a nem természetes formák szétválasztó, bomlasztó és megmerevítő elemeit. Fontos, hogy az előadás megteremtse ezt a természeti, ezt a természetes világot. Csernák Árpád Mufurc kikezd-hetetlen naivitásával felidéz belőle valamit, Major Pál juhásza viszont a maga megnyomott szóvégeivel, népieskedő modorával jellegzetes műparaszt. A pásztorként fellépő Florizel (Farády István) a hősszerelmes paródiáig tökéletes sablonja, ifjú, sudár, szőke és lankadatlan hévvel skandálja a jambusokat. Maga Perdita - Sára Bernadette - kezdettől fogva idegen tünemény ebben a világban, nemes egyszerűsége szülői örökség (Camillo, az udvari ember előítéletének megfelelően), nem pedig természetes fejlődés eredménye. Holott - mint a fordítás elemzésekor igyekeztem a *szövegből* kifejteni - éppen ez a figura lényege. De az egyes alakok fajsúlytalanságánál nagyobb hiányosság a jelenetsor központi eseményének, az ünnepnek a jelentéktelensége. Mintha olyan nemzedék ünnepelne itt, amelyik az eleven közösségi hagyomány elenyészése után, már csak nép-

Paulina (Gurnik Ilona) életre kelti a halottnak hitt Hermionét (Szakács Eszter)
Leontes: Gábor Miklós

rajzi leírások alapján élesztgeti a régi szokásokat, de nem tudja felszítani a kedvet. Stilizált játék, színes kultúresemény zajlik - a dráma követelte népünnepély helyett. Van zene, van tánc, de csupán kolorit, nincsen dramaturgiája. Pedig nem véletlen, hogy a szöveg szerint Bohémiában hallunk először zenei hangot. Szicíliában csak „bús rege" hangzik fel, mert az illik télre, s még azt is félbeszakítják. A zene, pontosabban az ének csak Autolycusszal jelenik meg a darabban. Nem térek ki most az előadás első részének - szerintem felesleges - zenei hatásaira; a második rész zenei anyagából (a zene Jeney Zoltán munkája) az énekszámokat tartom dramaturgiailag megfelelőknek, az ünnep hangszeres zenéje csupán a kort, a hangulatot, azaz a manapság divatos consortok zenélésének műveltségi élményét idézi fel, nem e zenei világ eredeti és dramaturgiailag is szükséges *erejét.* Hasonlóképpen erőtlenek a táncok is. A zene és a tánc azért fontos ezen a természetünnepen, mert bennük, főként ritmusukban fejeződik ki az az eltiporhatatlan vitalitás, amely a jelenet legfontosabb funkciója. Mindannak, ami Polixenes közbelépéséig történik, olyan szolid alappá kell ülepednie, hogy el lehessen viselni a kegyetlen fordulatot, sőt lehetővé váljék a regenerálódás, a rekonstrukció.

A természetünnep azonban forró és sötét mélységeket is felkavar. Perdita, aki teljesen elfogulatlan a szerelem dolgaiban, hangsúlyozottan tiszta. Lénye ilyen szavakra kényszeríti Florizelt: „Tisztesség vágyamon a fék; s e vágy j A hűség próbáját megállja." Sőt amikor a kucséber érkezését jelentik, Perdita kiköti, „hogy csúnya szó nem lehet a nótában". Biztos, hogy nem szemérmeskedik. Nézetem szerint itt érzékelhető az általa képviselt természetesség alsó határa. Az ünnep során fel-feltör az érzéseknek-szenvedélyeknek az a zűrzavara, amely kiküszöbölhetetlen az emberi természetből, az életből, s amely Perditától mégis teljesen idegen. Ez a zűrzavar ott kavarog Mufurc, Mopsa és Dorcas viszonyában, kicsap Autolycus valamennyi balladájából, s végül kultikusan kitombolja magát a tizenkét faun táncában. Ez a fauntánc az előadásban csak ártatlan „bakugrándozás", Mufurc, Mopsa (Monyók Ildikó) és Dorcas (Albert Éva) viszonya azonban - noha nincs Perditára vonatkoztatva - a produkció igazán szép részlete. Zsámbéki ezt a hármast - különösen a dal-jelenetben - olyan problémaérzékenységgel, olyan sokrétűen, olyan kontrapunktikusan komponálta meg, hogy plasztikus, nem zsánerszerű, hanem mély és gazdag epizód kerekedett ki, amely az érzések szívszorító-mulatságos zűrzavara, a lebegő tisztázhatatlanság.

És még egyszer felrémlik a kiszakadás romboló hatalma. Florizel kétségbeesésében már-már odahagyja az emberek közös világát: „A szenvedély tanácsadóm: eszem / Hódoljon meg neki, vagy vesszen el! / Inkább az őrület, mint a lemondás!" Később: „meghajtjuk fejünk / A vakszerencsének, s mint kis legyek,
A szélviharban hányódunk". Ami a *Romeo és Júliában* még megdicsőülés volt, itt csak szörnyűség lenne. A *Téli regében* az egyik legnagyobb és legveszélyeztetettebb érték: az emberi konszenzus.

*

A második részbeli cselekmény mellékágának a főszereplője Autolycus. Ez az alak Zsámbéki és Hetényi Pál megformálásában - remekmű. Lényegesen más, mint az eredeti, jól láthatók azok a pontok, ahol a szövegértelmezés eltolódott (ebben a fordítás is segített), mégis, az új figura öntörvényű, végiggondolt, jelen-tős és - shakespeare-i. Az előadásban különböző hangütéssel vissza-visszatér egyik dalának két sora: „Hej, jól bírja, akinek jó vére van, / Haj, nem dől ki, csak aki keshedt." Kosztolányi hívebb fordításában: „Egész nap jár, aki vidám, / De aki bús, mindjárt kidől." A vidám és a bús szív, illetve a jó vérű és a keshedt ember - más-más személyiség- és életprobléma. Shakespeare Autolycusában az erkölcsi közömbösség derűs költészetté vált, az előadás Autolycusa züllött és frusztrált figura. Am ebben a fel-fogásban a szöveg minden íze új evidenciát nyer. Hetényi, amikor megjelenik, nem a tavasz dalát énekli, hanem valami nótát gajdol a tavasztól, bemutatkozó monológjának tartalma a világ és önmaga megvetése. Akasztófahumora nem annyira kétségbeesett, mint inkább száraz, nem vezeti le a keserűséget. Hetényi játéka kezdettől fogva érzékelteti, hogy Autolycus alapélménye nem a kivetettség, az akasztófa meg a deres, hanem a később meg is fogalmazott egyetemes züllés: „Az istenek alighanem elbóbiskoltak az idén, mer igencsak szabadjára vagyunk."

Mufurc rászedése, az agyafúrt és az együgyű clown hagyományos tréfája itt kegyetlen játék. Ahogy Autolycus rá-

érősen nekivetkőzik, ahogy beidegzetté vált ügyességgel kizsebeli Mufurcot, ahogy ahhoz sem veszi a fáradságot, hogy tartsa magát eredeti meséjéhez, ha-nem kényelmesen felöltözködik, már-már megfagyasztja a nevetést. Mert igaz, hogy Mufurc valószínűtlenül naiv, s még a leggátlásosabb tolvajt is felszabadítaná, Autolycus eljárása azonban arra vall, hogy a gátlástalanságnak legfeljebb csak külső korlátja *van* (az akasztófa meg a deres), de nincsen már belső mértéke.

A színpadi erőviszonyok következtében az ünnepjelenetnek is Hetényi a főszereplője. Kucséberszövege hatásos, de kedélytelen; Autolycus a romlott árut saját rontó erejével is felruházza. A balladák, a kacatok árusítása és a fosztogatás nála egy tőről fakad : embermegvetésből. Meg lehet tenni velük, hát nem tudja nem megtenni. A teljes belső mértékvesztés kifelé persze mértéktelen gyávasággal párosul. Hetényi már a Camillo előtti megalázkodással pontosan ábrázolja, hogy Autolycusból hiányzik a gaz-emberség lehetséges tartása, az a bizonyos hit, amely - a *Peer* Gynt Gomböntője szerint - még a bűnhöz is szükségelte-ti k.

Hetényi Autolycusa képes személyiségében, élethelyzeteiben, pályájában megjeleníteni azt a világállapotot, amelyre néhány szereplő céloz: „itt e gané világon" (Antigonus), „járatlan vagyok én a rosszban, s ez a mai világban elég a becsülethez" (Paulina). Az alakítás csúcsa: a jótett, a visszaút lehetetlensége. Először mulatságos változatban; ha volna is kedve jó útra térni, a sors nem engedi, szájába repül a sültgalamb. Másodszor azonban már keserű változatban. Autolycusnak a nemesurakkal, majd a nemességet kapott Juhásszal és Mufurccal való jelenete az egész előadás tetőpontja. Zsámbéki és Hetényi teljes bonyolultságában ábrázolják a „megbélyegzett embert". Az aggódó szeretet, az öröm, a parodizáló józanság, a reménykedés, a csalódottság, a szűkölő elesettség, a dac, az irigység, a gyáva és ugyanakkor gúnyos megalázkodás, a mélyponton is megvillanó (s csak annál szánandóbb) fölény stációit járja végig ez a két jelenet. Itt sikerült a szövegben közvetlenül adott jeleneteket virtuális szituációikra bontani, majd ezeket érzékletesen újra egyesíteni, szituációk hullámszövődését felidézni, életszerűen hiteles, egyszersmind metaforikus, költői, képszerű színjátékot teremteni, elérni a shakespeare-i dráma plasztikus gazdagságát. Az előadás Autolycus jeleneteivel magában hordja mércéjét.

*

S végül újra Szicíliában. Emlékezzünk Leontes fogadalmára: „Amíg / Csak ember-szív a gyászt kibírja, én / Naponta gyászolok." Magától értetődő volna, hogy most jelenjék meg feketében. De a király jelmeze drapp színű, nyilván nem cél nélkül. Gábor Miklós megformálásában Leontes érezhetően megfáradt, megöregedett, már kimerült a bűnbánat vehemenciája, a gyász megállapodott mint „tehetetlen renyheség". Paulina szigorúsága kell hozzá, hogy az eltompító fájdalom újra meg újra égessen. Az előadás azt a benyomást kelti, hogy Leontesben természeti, nem pedig erkölcsi folyamat ment végbe; felgyógyult ugyan, de meg nem újult. Mintha csak a nagyforma közhelye érvényesülne: az idő elvégzi a maga munkáját. Holott Leontes tényleg megélte a legszörnyűbbet: a kétségbeesést. Paulina tudta, hogy „Ezernyi térd / Tízezer éven át, mezítlen / S böjtölve kúszva tar sziklák fokán / Zimankós télben - nem lehet elég ilyen bűnért", és megtalálta a méltó büntetést: a kiszakadás bűnéért a büntető kiszakítást, a külön világ pusztításáért a kínzó önmagába zárást, a szörnyeteggé válásért a saját szörnyeknek vettetést. Paulina könyörtelenül végighajszolja Leontest a kétségbeesés poklán, megakadályozza az emberi világba való visszatérés minden kísérletét. (Következésképpen amikor Leontes Florizel asszonya iránt érdeklődik, és a Nemesúr rajongva beszél róla, csakis Paulina idézheti fel szemrehányóan Hermione képét, nem pedig Leontes, mint a hibás szövegkiadás nyomán az előadásban.) Az öntudatlan visszatérési kísérletek nem az eltompultság, hanem a regenerálódás jelei. De ahogy az első részben Paulina nem tudta megtörni Leontest, most Leontes hajol meg Paulina szenvedélye előtt.

Az előadásban nincsen emberi regenerálódás, és Zsámbéki levonja e tény konzekvenciáját: elidegeníti a csodát. Hermione háttal áll nekünk, csak tükörben láthatjuk szemből szoborként. Pontos és *művészi* kifejezése ez annak, hogy a rendező nem hisz a csodában. Később még sok minden megerősíti ezt: Leontes álmélkodása, szinte gyermekké válása, Hermione teljes némasága, és legfőképpen az atmoszféranélküliség. De hát miben is kellene hinni ? Abban, hogy Paulina tizenhat évig rejtegette Hermionét? Hogy megelevenedik a szobor? Hogy feltámad a halott? Vagy valami „és mégis" pozitivitásban, „végső soron" diadalmaskodó harmóniában? Aligha. A végső fordulat drámai valóság, és nem hitbéli kérdés. Igaza van Peter Brooknak: „Tulajdonképpen az életre kelő szobor maga a darab igazsága ...
e jelenetet nem akkor értjük meg, ha megvitatjuk, hanem akkor, ha eljátsszuk. Előadva mindig különös módon kielégítő - és ezzel igazán csodálatba ejt." Hermione szobra: természet s mesterség közös gyümölcse. Mint a szegfű és a tarkaviola, mint a nemesített sarj, mint minden - műalkotás. A mű elevensége azt jelenti, hogy konszenzus lehetőségét rejti. A *Téli rege* egyik *nagy* kérdése éppen a konszenzus. A szoborjelenetben a dráma visszakérdez önmagára, és metaforikus választ ad saját kérdésére. A játék valódiságának alapja a zárójelbe tett valóság. De a mű megelevenedik, mindenki láthatja, megszólal, mindenki értheti a szavát. A szereplők közös világban találkoznak. Ennek megrendezéséhez se több, se kevesebb hit nem kell, mint általában a rendezéshez: a színjáték közös világ, és legalább addig, amíg átadjuk magunkat neki, elérhetjük *egy*-mást. Mindebből persze semmi sem következik. De csodának ez is épp elég.

E számunk szerzői:

ALMÁSI MIKLÓS az irodalomtudományok doktora, a Színházi Intézet munkatársa

CSÍK ISTVÁN újságíró, a Kohó- és Gépipari Minisztérium tájékoztatási osztályának csoportvezetője

CZÉRE BÉLA irodalomtörténész, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

FODOR GÉZA az ELTE Esztétikai Tanszékének tudományos kutatója

FÖLDES ANNA újságíró, az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

HÁMORI ANDRÁS egyetemi hallgató

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

MIHÁLYI GÁBOR újságíró, az irodalomtudományok kandidátusa, a Nagyvilág rovatvezetője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet rovatvezető-helyettese

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS

Itthon és idegenben

Beszélgetés Marton Lászlóval

Azok a kritikák, amelyeket az Ön néhány hónappal ezelőtti, a helsinki Finn Nemzeti Színházban végzett vendégrendezői munkájáról alkalmam volt megismerni, szembetűnően elismerőbbek, elfogulatlanabbak, mint a Nők iskolájáról *annak idején napvilágot látott hazai bírálatok többsége. A finn kritikusok láthatóan abból indultak ki, hogyha egyszer megértették az Ön tragikus Molière-felfogá-sát, akkor elfogadják, belehelyezkednek, és azon belül értékelik a produkciót.*

- Igen, azt próbálták nyomon követni, hogy a rendezői felfogás logikus-e, és hogy ezt a logikus felfogást mennyiben sikerült keresztülvinnem. Hogy a színészek, a tervezők, a zeneszerző és a koreográfus a rendezői felfogást hogyan valósították meg.

- *A külföldi vendégrendezés szükségképpen sajátos nehézségekkel jár, bár bizonyára ez is gyakorlat dolga.*

- Németországban, a Pop-fesztivállal könnyebb helyzetben voltam, mert beszélek németül. Finnül ugyan nem tudok, mégsem akartam tolmáccsal dolgoz-ni. Arnolphe alakítójával megértettük egymást németül, a többiekkel pedig angolul. Néhányuknak, akik egyik nyelvet sem beszélték, a főszereplő tolmácsolt. Végül is a nyelvi akadályok a legkevésbé nyugtalanítóak. Amikor megkezdtem a munkát, nem emiatt voltam elfogódott, inkább azért, mert előttem világhírességek dolgoztak vendégként a helsinki Nemzeti Színházban. Szorongató érzés *Clifford Williams és Tovsztonogov* után rendezni egy színházban.

- *De az ilyen „társaságnak" előnyei is lehetnek. A színház a vendégrendezőtől nyilván határozottan azt a különlegeset, sajátosat várja, amiért meghívta.*

- Ebből a szempontból világos volt a helyzet, hogy úgy mondjam, „tiszta üzletet" kötöttünk. Ok azt kérték, hogy a lehetőségekhez képest pontosan a vígszínházi előadást állítsam színpadra náluk.

- *A z importált koncepció előtt feltehetően a színészek is könnyebben meghajolnak .. .*

- Meg kell mondanom, hogy az úgynevezett színészi ellenállás fogalma náluk ismeretlen. Mint ahogy azt sem vezették be, hogy a neves színészek nem játszanak kis szerepeket. Elképzelni is lehetetlen, hogy a színészek százmillió egyéb elfoglaltságához igazodjék a színházi próba. A próba - Finnországban is, csakúgy, mint Angliában, Németországban és mindenhol, ahol a színház fontos - szent és sérthetetlen. Nem egyezkednek a szinkronnal, televízióval, rá-dióval, filmmel. Finnországban ez azért is érdekes kérdés, mert ugyanakkor a színészek szerződésük szerint filmezhetnek és televíziózhatnak, de ha szerepelnek egy darabban, akkor a próbák időtartama alatt, vagyis délelőtt i i-től 3-ig, semmilyen egyéb munkát nem vállalhatnak. Akkor sem, ha egyébként éppen napokig nincs dolguk a próbákon. Ha mégis megszegnék ezt a szabályt, automatikusan felbomlik a szerződésük, így semmiféle különleges fegyelmiről vagy büntetésről nem tárgyalnak. S hozzá kell tenni, hogy a szerep visszaadása is elképzelhetetlen.

- *Egy ilyen színházban - ahol a fegyelem eszerint magától értetődik - ismerik-e a „rendezőcentrikus" vagy „színészcentrikus" színház körüli vitákat?*

– Ez az ellentét is csak nálunk divat az utóbbi években, európai színházakban egyszerűen nem téma. Finnországban nevetnének, ha szóba hoznánk. Ez a kérdés a polgári, sztárcentrikus színház maradványa. Náluk mindenki előtt világos, hogy ha egy produkciót létre akarnak hozni, ezt a gondolatot valakinek képviselnie kell, s nyilván nem képviselheti más, mint aki lenn ül a nézőtéren, és onnan látja a többieket.

- *A gondolatról, adott esetben az Ön gondolatáról mégiscsak meg kell győznie a színészt.*

- Természetesen. Bármiféle erőszakos hangot, tekintélyelvet, személyi hiúságot ellenzek a színházban, a meggyőzésben hiszek. Mindig annak van igaza, aki az alapgondolatot hitelesen képviseli.

– *A z itthoni előadás készületei során tapasztalt ellenállást a társulat részéről?*

– Ellenkezőleg. Darvas Iván nyilatkozott is a SZÍNHÁZ 197414. számában, és elmondta, hogy nem tud e darab semmiféle más értelmezésében hinni, mint amit közösen megvalósítottunk, és az egész társulat támogatta az elképzelésemet.

- *A finn színészek szintén meggyőződésből fogadták el az Ön koncepcióját?*

– Úgy érzem, igen. Persze, ez soha nem úgy történik, hogy az ember elmondja a koncepciót, attól mindenki hasra esik, és elkezd hinni. A dolog a részletek kimunkálásakor dől el. Ha az egyes jelenetek az én gondolatom érvényesítésétől meggyöngülnek, akkor a színészek nem fognak hinni bennem, ez természetes. De abban a pillanatban, amikor a színész a színpadon jól érzi magát, és a szituációt a gondolaton keresztül találja meg, akkor már végigköveti, mert észreveszi, hogy a darab részletei úgy nyílnak meg előtte, mint a fotocellás ajtók. Csak az első elemző próbára kértem tolmácsot Helsinkiben, és egy egész délelőtt folyamán magyaráztam a darabot az én szempontomból. Próbáltam a szövegen keresztül bizonyítani, az új fordításra támaszkodva, amit erre az előadásra készítettek egy általam küldött német nyelvű Molière-kiadás segítségével. Ez igen fontos volt számomra, mert néhány régi magyar fordítás pontatlanságát már tapasztaltam. Darvas Iván erről is részletesen beszélt a SZÍNHÁZ említett számában, nem szeretném ismételni. De az én elképzelésemet a *Nők iskolájáról* alapvetően meghatározza, hogy Arnolphe számára Agnes elvesztése a halál gondolatával egyenlő, hogy Agnes mindössze négyéves volt, amikor Arnolphe kinézte magának, s hogy maga Arnolphe negyvenkét éves. Mindez egyértelműen kitűnik a francia eredetiből, a magyarországi előadásokban mégis hagyományosan aggastyánnak játszották.

– *A z t akarja mondani, hogy a* Nők iskolája *finnországi tradíciója megegyezik a miénkkel ?*

– A kritikákból, amelyeket az én rendezésem kapott, úgy tűnik, hogy a játékhagyományok azonosak.

– *A pesti előadást bíráló írások egyik kulcspontja a pantomimbetétek elutasítása volt. A pantomimokat azért bízta a Dominó-együttesre, mert a színészek nem tudták volna kivitelezni a koreográfiát, vagy elvi okai voltak?*

– Sem itthon, sem Helsinkiben nem akartam a színészekkel táncoltatni ezeket a betéteket. Egyébként nem jelentett volna problémát, nem olyan nehezek ezek a táncok, éppen azért nem, mert *betétek.* Itthon azonban elkövettem azt a hibát, hogy nem jeleztem: én a balettet nem az előadás részének tartom, hanem ugyanolyan járuléknak, mint amilyen Molière idejében volt.

– *Vagyis közjátéknak ?*

– Úgy van, közjátéknak. Fantáziavariációknak a *Nők iskolája* témájára. Helsinkiben a színlapon már ez állt: *a Nők iskolája* két részben, három balettbetéttel. Ettől tehát nyilvánvaló lett, hogy annak

a bizonyos molière-i hagyománynak a felújításáról van szó.

- *Az egyik helsinki kritika határozottan dicséri azt a megoldást, hogy Arnolphe fel-akasztja magát. Nálunk ezt mint Molière-*től *idegen elemet, ugyancsak támadták. A ki-fogások lényege az volt, hogy a darab ál happy enddel végződik, s ha már egyszer van egy ál happy end, akkor fölösleges azt „felül-ütni" a konkrét halállal. Ráadásul ez a be-fejezés az eredeti szövegben sem szerepel, nem úgy, mint a többi, kétségtelen felfedezése.*

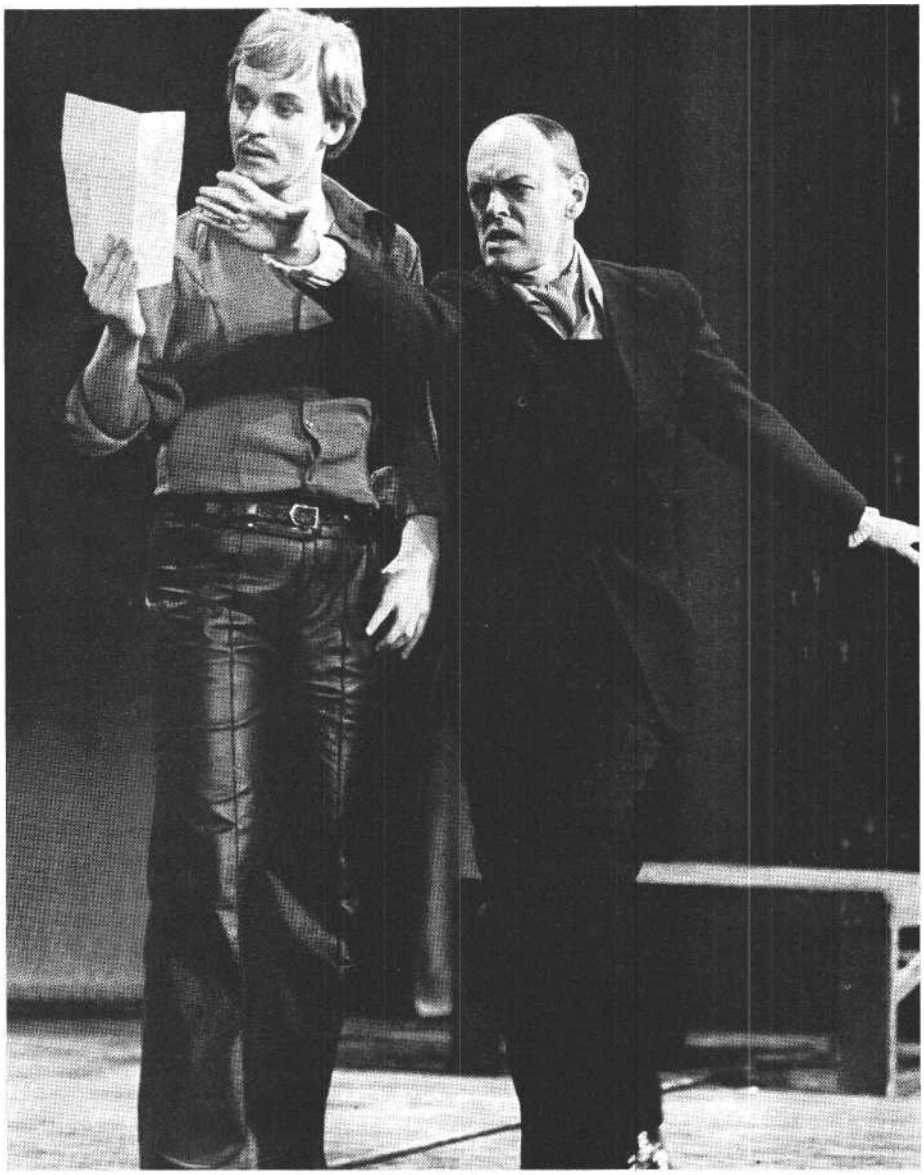
- Miután a helsinki kritikák megpró-bálták megérteni a gondolatmenetemet, a továbbiakban már azt vizsgálták, hogy valóban következik-e az a darabból. És úgy találták, hogy Arnolphe halálával is következetes voltam a magam alátá-masztható értelmezéséhez.

- *Gondolom, erre a helsinki vendégrendezésre is úgy került sor, hogy valaki a színház vezetői közül látta itt Pesten a vígszínházi előadást. Ez pedig többé-kevésbé szerencse dolga is. De lehetséges-e valamiféle szervezett „kiajánlása" ez idő szerint egy-egy érdekes rendezői produkciónak, hasonlóan a darabok-hoz, amelyeket a Szerzői jogvédő Hivatal rendszeresen közvetít külföldre?*

- Ilyen gyakorlatról nem tudok, még-is, *a Nők iskolája már* a második alkalom, *a Pop-fesztivál* weimari bemutatóját is számítva, hogy idegenben újra rendez-hettem itthoni előadásomat. Tulajdon-képpen a Vígszínház produkciói kerül-nek szellemi exportra, hiszen a Finn Nemzeti Színházban vagy a weimari Nemzeti Színházban a vígszínházi elő-adás látható, ami számomra is rendkívül furcsa, de ugyanakkor jóleső érzés, mert ez olyan, mint amikor egy magyar film vagy könyv jelenik meg külföldön.

- *Azt hiszem, elérkeztünk a „vígszínházi stílus" kérdéséhez, illetve oda, hogy létezik-e ezen belül valamiféle külön Marton László-színház, ahogyan nemrég egyik kritikusa ne-vezte a* Pop-fesztivállal *indult, a* Harminc-éves *vagyokkal és legutóbb Az* ifjú W. újabb *szenvedéseivel folytatódott bemutató-sort, amely fiatal közönséget vonzott a patinás intézménybe. Egyébként a* Nők iskoláját *nem szokás ebben a sorban említeni.*

-- Nem létezik külön Marton László-színház, a Vígszínház létezik, melynek négy rendezője van, és ezek mindegyike saját stílusában dolgozik, a színház belső törekvéseinek megfelelően. Egyébként a *Nők* iskolájának közönsége túlnyomó-részt szintén fiatal. S épp a napokban kaptam levelet Helsinkiből, amelyben örömmel tudósít a színház igazgatója, hogy várakozásunknak megfelelően ott



Jelenet a Nők iskolája helsinki előadásából. Marton László rendezésében

is az ifjabb korosztályok érdeklődnek az előadás iránt. Á finn Nemzetiben ugyanis épp olyan gond a közönség elöregedése, mint a mi színházunkban néhány évvel ezelőtt. Ám tudvalevő, hogy a Vígszín-ház ma az egyik leglátogatottabb színház Magyarországon s főként a fiatalság által.

- *A közönség „átrétegeződése" tehát meny-nyiben fűződik az Ön nevéhez?*

- Ez egy tudatos program eredménye, amelyet a Vígszínház vezetősége elha-tározott, és az természetesen egybevágott avval a törekvésemmel, hogy a saját nemzedékemhez próbáljak szólni. Azt hiszem, természetes, hogy az ember minden előadással, amit rendez, azokat a gondolatokat próbálja kifejezni, amelyek foglalkoztatják. S nyilvánvaló, hogy min-denki önmagáról és saját korosztálya dolgairól tud a legtöbbet. Ez alól én sem vagyok kivétel. Úgy érzem, a velem nagyjából egyidősek megértenek. Sok minden közös bennünk, a múltunk, a történelmi körülményeink, tehát tudunk egymással kommunikálni. Régóta keres-tem darabokat, amelyek erre alkalmasak, de nem találtam. Mint ahogy eb-ben a pillanatban sem találok. Nagyon szívesen mondanám, hogy már a jövő évadra is megvan az ilyen fajta darab, de nincs meg. *Az ifjú* W.-t különben már három évvel ezelőtt meg akartam rendezni, végül helyette került sor *a Nők iskolájára.*

- *Ebből az következik, hogy az „Ön arabjának" nem kell okvetlenül mai darabnak lennie ...*

– Természetesen nem, de azt is be kell látni, hogy a *Nők iskolája* mégsem szól a mai fiatalokhoz olyan közvetlenül, mint *a Pop-fesztivál* vagy *Az ifjú W.* Abból különben soha nem származik semmi jó, ha olyasmit kérnek számon egy darabon, amire az nem alkalmas. Utalok itt a Nagyvilág 1976. februári számában megjelent Koltai Tamás-cikkre, amely leszögezi, hogy a *Harmincéves vagyok* csak kokettál a fiatalság problémáival, míg *Az ifjú W.* végiggondolja. *A Harminc-éves* vagyokról többször nyilatkoztuk, hogy a felszabadulás 3o. évfordulójára készült. Arról szól, hogy az én nemzedékemben hogyan él a felszabadulás emléke. Ez volta célja, ezért jött létre. Ünnepi műsorként készítettük, hogy a felszabadulás 30. évfordulójáról megemlékezzünk, és nem azért, hogy a fiatalság problémáiról beszéljünk. Remélem, hogy amikor majd ezekkel a problémákkal foglalkozunk egy másik produkcióban, Koltai nem fogja tőlem számon kérni, miért nem valamelyik évfordulóról beszélek.

– *Visszatérve a Vígszínházra, úgy véli, sikerült kialakítania egy olyan sajátos „nemzedéki" játékstílust a színházon belül, amely nemcsak esetlegesen üzemel, hanem alapja lehet a folyamatos megújulásnak ?*

- *A Pop-fesztivál* jelentőségét abban látom, hogy egyfajta színházi törekvést próbáltunk megvalósítani, melynek az a lényege, hogy együttes, vagy ahogyan én nevezem: önzetlen színház jöjjön létre. Függetlenül színészi rangjától, mindenki beleadja teljes szívét-lelkét, amikor huszonötödmagával fenn van a színpadon. *A Harmincéves vagyok is* ebben az irányban próbál továbblépni. De mindez nem az én „külön színházam" a színházban, ha-nem igenis szorosan összefügg *a Holtak hallgatásában* realizálódó színházfelfogással, vagy például Horvai Csehov-előadásainak hangvételével, képi világával, tehát azzal az általános megújulással, ami színházunkra az elmúlt években jellemző. Nem vitás, hogy a magam részéről a mai „nyílt" és avantgarde színházak, az amatőregyüttesek bizonyos eredményeit használtam fel. Félreértés ne essék: nem amatőr színházat próbáltam csinálni, mert szerintem alapvetően más feladata van egy amatőr- és más egy professzionista színháznak.

– Az ifjú W. *előadásában is megnyilvánul ez a szándék a játéktér kialakításában, a „bemosakodás" aktusában, a lavór szerepeltetésében, ami a kegyetlen színház* egyik *szimbóluma, s amit On áttesz ebbe az egészen más jellegű játékba.*

- A Deutsches Theaterben naturalista módon kezelték a darabot, minden színt aprólékosan bedíszleteztek. Az én elgondolásom az volt, hogy a munkatársak rekonstruálják Edgár életét, ezért helyeztem a játékot az építkezés helyszínére, s így egységes keretbe. Ezért indítottam az egészet egy munkanap befejezésével, amikor a munkások tisztálkodása egyúttal valóban az előadáshoz való „bemosakodás", felkészülés is, tehát kettős jelentésű.

– *Nem gondolja, hogy ezáltal viszont több jelenetet kénytelen volt elnagyolni, hiszen a realista játékmódot eleve elvetette, vagyis egyfajta dramaturgiát egy egészen másfajta stílussal házasított össze?*

– Plenzdorf eredetileg forgatókönyvet írt, az került színpadra, s tudott, hogy az NDK-ban annak idején nagy vihart kavart. De nem lehet elfeledkezni arról, hogy hozzánk ez a darab négyéves késéssel érkezett, s ez egy ilyen típusú darab-nál rendkívül sokat számít, arról nem is beszélve, hogy szókimondás dolgában nem egy magyar dráma felülmúlta már *Az ifjú W.-t.*

– *De nem ennek a tizenéves nemzedéknek, illetve a tinédzserségből éppen kinövőben levő korosztálynak a vonatkozásában. Sok mindent elmondtunk társadalmi kérdésekről, de nem ebben a témában, s feltehető, hogy a kritika ezért is volt fokozottabban számonkérő Az* ifjú W. *előadásával szemben.*

- Igen jó volna, ha volna ilyen saját darabunk. Am ettől függetlenül Plenzdorf írása nem az a naturalista színmű, amiről beszélnek. Ebben az esetben egy filmforgatókönyv létezett, amit először a hallei színház vitt színpadra, és ugyanaz az előadás került a Deutsches Theaterbe Schönemann rendezésében, aki a maga módján közelítette meg a feladatot. Én csak a magam szemével tudom ezt a darabot látni.

– *A csoportjáték-technika alighanem az egyes daraboktól függetlenül is izgatja Önt, mint része annak az „önzetlen" színháznak, amire törekszik.*

– Igen, de ennek csak akkor van értelme, ha - mint konkrétan *Az ifjú W.* esetében is - a megoldás többre utal a puszta stílusnál. Egy épülő ország, egy épülő társadalom szembesítése saját tizennyolc éveseinek konfliktusaival. Tehát nem arról van szó, hogy valamelyik építkezésen, valamelyik brigádban, valamelyik fiú öngyilkos lett, mert erről nem érdemes színdarabot írni. Plenzdorf társadalmi drámát akart alkotni, s én ezt a szándékot próbáltam erősíteni. Olyan eszközökkel is, amelyek még talán szokatlanok a mi közönségünknek. Ugyanakkor azonban valóban hűnek kell lennem a darabhoz is, bár ezt nem minden kritika írta a javamra. Monológszerűen rendeztem - állította valaki, aki nyilván nem figyelte meg, hogy a darab szövegének nyolcvanöt százaléka monológ, s így, mi tagadás, a darab monológszerű, a főhős többnyire a közönséghez beszél - a szerző elképzelése szerint. Ezt az el-képzelést jogomban áll nem szeretni, de akkor mint rendező miért választom a darabot?

– *Jó, hogy a darabválasztást említi. Hol vannak, s vannak-e egyáltalán fiatal írók, akik a színháznak, esetleg éppen Önnek dolgoznak?*

- Bereményi Géza velünk dolgozott a *Harmincéves vagyokon,* és most önálló darabot ír nekünk. Kapcsolatban vagyunk Dobai Péterrel, de még ő sem készült el a munkával. S én vettem fel például annak idején a sajnálatosan megszakadt összeköttetést Vámos Miklóssal. Egy-egy megjelenő kötet után Radnóti Zsuzsa megkeresi az írót, akiben drámaírói lehetőséget érzünk, s felkérjük az együttműködésre. Az illető aztán vagy megírja a darabot, vagy nem, s ha megírta, a da-rab vagy jó, vagy rossz, gyakorta tovább dolgozunk rajta, de hát ez rendkívül lassú folyamat, jó esetben is pár év kell hozzá, s előfordul, hogy végül minden igyekezet ellenére sem születik bemutatható mű. Persze, naponta érkeznek postán darabok, sajnos, ezek nem értékesek. Mégis ma Magyarország világszerte arról ismert, hogy vannak drámaírói. Legalább hat vagy hét jelentős, élő drámaíró nevét felsorolhatnánk, persze az idősebb nemzedékből. Gondoljunk csak vissza a tíz évvel ezelőtti helyzetre, amikor színházainkban a hazai darabok - tisztelet a kivételnek - többnyire muszájfeladatnak számítottak, mindenki örült, ha húsz előadást megértek. Azóta nemzetközi sikerek indultak magyar színpadokról, nem egy a Vígszínházból.

– *Ezek után nyugodtan megkérdezhetem, hogy jól érzi-e magát a Vígszínházban, optimálisnak érzi-e lehetőségeit, azt csinálja-e, amihez kedve van?*

- Szabadnak érzem magam a színházban. Még soha nem mondták semmilyen őrültnek tűnő tervemre, hogy felejtsem el. *A Harmincéves vagyok* ebben a pillanat-

ban már realitás, de amikor előálltunk azzal, hogy egy interjúanyagból szeretnénk musicalt készíteni a felszabadulás évfordulójára, és a bemutatót nyolc hó-nap múlva szeretném tartani, akkor mintha csak a világ legtermészetesebb dolgáról volna szó, azt mondták nekem, csináld meg, egyetlen kikötés, hogy a szövegkönyvet ekkor és ekkor tedd az asztalra. És ettől kezdve minden segítséget megkaptunk, anyagi értelemben is, mert nagyon költséges előkészületeket igényelt ez a produkció. És senki sem vehette biztosra, hogy egyáltalán valami elfogadható születik. Annak idején *a Pop-fesztivál is* ugyanilyen őrültségnek tűnhetett, rettentő drága mikrofonokat vásároltunk, azért, hogy egy Déry-regényt előadhassunk. Mindez összefügg a Vígszínház nagy fordulatával, amelyet talán négy vagy őt éve hajtott végre, nem tudnám pontosan megmondani. A színház leszámolt a kommersszel, és társadalmi kötelezettségeinek mind a mai napig a lehető legtisztességesebben tesz eleget. Én is ezért dolgozom, és az én törekvéseimet is ezért segíti a színház.

– *Ön már a főiskolán is tanít. Hogyan került erre sor?*

– Negyedéves növendék voltam, amikor magánszorgalomból kezdtem bejárogatni színészosztályokba, és valahogy ottragadtam, dolgozgattam velük. Később fizetés nélküli tanársegédként tanultam tanítani. Nyolc év után lettem adjunktus. Tulajdonképpen mindig Várkonyi mellett dolgoztam, újabban már egyedül is tanítok, zenés mesterséget.

– *Véleménye szerint milyen színvonalon áll ma a főiskolai színészképzés ?*

– Először is meg kell kérdezni magunktól, milyen egy ideális „színészfőiskola" ? Olyan, amelynek a felvétel pillanatától a legfontosabb pedagógiai és pszichológiai feladata a tehetséges személyiség lehetőségeinek a felismerése, ezeknek a lehetőségeknek a teljes kibontása, tudatosítása, és egyúttal annak a technikának a megtanítása, hogyan kell ezt a személyiséget kifejezni. Személyiség és technika egyidejű és együttes képzése nélkül nem születhetnek jelentős színészegyéniségek. Ebben az irányban gyökeres változások történtek az elmúlt években a mi főiskolánkon. Sajnos erről a köz-vélemény nagyon keveset tud, mert erről a mostani helyzetről komoly, elemző értékelés még nem jelent meg, miközben külföldi főiskolák tanárai otthon lelkesen beszélnek arról, hogy mit láttak az itteni órákon.

– *Távol áll tőlem, hogy ezt kétségbe vonjam. De meglehet, hogy akik a főiskolát bírálják, nem a tanórákon, hanem a szín-padon látottak alapján ítélnek.*

- Nem nagyon tudok olyan egyetem-ről vagy főiskoláról, amelynek befejezése után az illető tökéletes befejezett mestere szakmájának. Talán a végzett medikusnak nincs jó néhány évre szüksége az orvosi pályán, vagy a kezdő mérnöknek a műszakin, hogy hivatásának minden titkát elsajátítsa? És még egy álláspont, amellyel vitatkoznék; azzal, amely általánosít, és feltételezi, hogy általában létezik „jó beszéd" és „jó mozgás". Az én véleményem szerint az ideális színész nem azonos egy „táncos rádióbemondóval". Azaz, ha valaki tökéletesen beszél és mozog, az még nem jelenti feltétlenül azt, hogy az illetőben színészi tehetség is van. Ugyanakkor elképzelhető és igen gyakori, hogy egy rendkívül tehetséges színész, meglevő fiziológiai adottságai miatt soha nem fogja a mesterség technikáját tökéletesen elsajátítani. Ennek ellenére a személyiségükben rejlő plusz miatt kitűnő színészek. Vagy egy másik példa. Könnyen leírják valakiről egy adott produkcióban, hogy nem tud mozogni. Holott talán nem a mozgásával, hanem a színpadi közérzetével van baj. A mozgás ugyanis elsősorban ennek a függvénye. A közérzetért pedig nem biztos, hogy a színész a felelős, noha kétségtelenül őt látjuk, amint nem tud balról jobbra átmenni a színpadon.

- *Maradjunk hát a közérzetnél. Nem a színész, hanem az Ön rendezői közérzeténél; és megkérdezem: mostanában, amikor jó néhány vidéki színház élére Önnel egyidős, sőt fiatalabb rendezők kerültek, nem bánja-e már, hogy annak idején Pestet választotta?*

– Határozott nemmel felelek. Még sokáig csak rendezni akarok, nem főrendezni vagy igazgatni.

Felállít magának valamiféle ütemtervet? Mi az, amit a közeljövőben szeretne rendez-ni; mi az, amit még korainak tart.

- Évek óta foglalkoztat a *Csongor és Tünde.* Konkrét elképzelésem, szereposztásom van róla. Mégis félek, hogy nem tudom megcsinálni. Amikor az ember valamit igazán szeretne, amikor a lelke van rajta, akkor a legkönnyebb melléfogni. Vannak írói világok, amelyeket ebben a pillanatban messze érzek magamtól, és nem érdekelnek, de azt hiszem, ez változik majd a korral. A másik lényeges dolog, hogy én még tanulni is akarok. Bár gondolom, hogy a produktivitás és a tanulás a mi szakmánkban mindig összefügg, én mégis kezdő rendezőnek tartom magam. Ez valójában pszichikai kérdés, nem szerénykedés. Néha megdöbbenek azon, hogy valaki kilép a főiskoláról és kijelenti, hogy holnap megrendezem *a Hamletet, az Othellőt,* a *Romeo és Júliát, a Három nővért. És* irigylem is tőle ezt a merészséget. Bennem minden darab első rendelkezőpróbája előtt felötlik, hogy talán le se tudom rendelkezni. Hogy el se tudom majd dadogni a színészeknek, hogy mit szeretnék. Ezt éreztem Helsinkiben és Weimarban is, pedig már rendeztem a darabokat. Örök kétely él bennem, hogy el fogják-e hinni nekem, ez így lesz jó, ennek így kell történnie? S a bemutató után : igazán végiggondoltam-e, igazán százszor kontrolláltam-e magamban, amit csináltam? Hátha nem voltam elég alapos és valahol elvétettem. Persze, lehet, hogy mindenki így van ezzel, csak nem vallja be.

HOZZÁSZOLÁS

„A Harmincéves *vagyokról többször nyilatkoztuk, hogy a felszabadulás 30. évfordulójára készült ... Ünnepi műsorként készítettük, hogy a felszabadulás 3 o. évfordulójáról megemlékezzünk, és nem azért, hogy a fiatalság problémáiról beszéljünk" - mond-ja Marton László, meglepő" indulattal védve ellenem egy szűkebb és szegényebb rendezői elgondolást, mint amit az előadás mutat. Sajnálom, hogy leértékeli a saját produkcióját. Ha a* Harmincéves vagyok *nem lett volna más,* csak *ünnepi műsor, ez alaposan leszállítaná színházi értékét, és aligha szerepelne még ma is a Vígszínház műsorán. Ebből következően megígérhetem Martonnak, hogy az évfordulókat sohasem fogom számon kérni tőle, mivel úgy vélem, nem tartoznak a színház tárgykörébe.* (K. T.)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS

Lengyel „ősbemutatók" Budapesten

A varsói Nemzeti Színház vendégjátéka

Stanislaw Wyspianski *Menyegzője* nemcsak a lengyel drámairodalomnak, de alighanem a kelet-európai drámatörténetnek is alapvető műve. Tadeusz Różewicz *Kartotékja* nemcsak fejezetet nyitott a mei lengyel színjátszásban, hanem olyan különösen lengyel és olyan különösen nemzedéki dráma, hogy épp e különössége által van mondanivalója Lengyel-ország határain túl is. *A* Menyegzőnek nincs magyar fordítása (legjobb tudomásom szerint az Európa Könyvkiadót közel két évtizede foglalkoztatja ez a gond, de máig nem sikerült vállalkozó kedvű költő-műfordítót találnia), az átlagos magyar színházi néző vagy olvasó nem is igen hallott a darabról, amíg Andrzej Wajda Menyegőjét, mely a Wyspiański-darabból készült, két esztendővel ezelőtt nem mutatták be a mozik. A *Kartotékot* Kerényi Grácia lefordította (kitűnően), meg is jelent a Modern Könyvtár Różewicz-drámákat tartalmazó kötetében, el is fogyott a könyvesboltok pultjairól, anélkül, hogy valamiféle szín-házi természetű visszhangja lett volna.

A varsói Nemzeti Színház - hivatásához méltóan - e két darabbal vendég-szerepelt márciusban Budapesten: magyar közönség előtt először játszva el a klasszikus és a mai lengyel drámairoda-lom e két, mondhatni, kulcsfontosságú művét. Ha úgy tetszik tehát, kétszeres ősbemutató tanúi voltunk a Vígszínház, illetve a Huszonötödik Színház helyiségében. (A filológiai pontosság kedvé-ért megjegyzendő, hogy egyik műkedvelő színjátszó együttesünk pár esztendővel ezelőtt műsorra tűzte *a Kartoték* erősen átdolgozott változatát.)

A varsóiak vendégjátékának tétje nem volt lebecsülendő: egyrészt, mert a közönség jószerivel csupán a szuggesztív Wajda-filmből ismerte *a Menyegőt,* szinkrontolmácsolás nem volt, tehát óhatatlanul összevetettük a filmmel a színházi előadást (s a századfordulón írt dráma néhol fárasztóan terjengősnek tűnik Wajda feszes filmdramaturgiájához képest), másrészt viszont a *Kartoték* olyas-féle játékstílusból adott ízelítőt, ami nálunk ismeretlen, sőt bizonyos idegenkedést válthatott volna ki. *A Kartoték* ősbemutatója igazi hódítás lett (pótelőadásokat kellett beiktatni, s még így is sokan kiszorultak a teremből); *a Menyegző* nem aratott ilyen egyértelmű sikert. Mennyire múlt ez a Wyspianski-dráma szövegének, irodalomtörténeti összefüggéseinek, a lengyel történelemben betöltött szerepének nem-ismerésén, s mennyire magán az Adam Hanuszkiewicz rendezte előadáson? Ezt érdemes közelebbről is szemügyre vennünk.

Kis lengyel drámatörténet

Ki ne emlékezne a *Hamu és gyémánt* Monopol szállóbeli bankettjének hajnali záróakkordjára, ahogy a régi Lengyelország szinte panoptikumszerűen felvonultatott figurái a polonézt járják? De sokan látták Mrožek *Tangóját* is Varsóban, nálunk is több elragadtatott beszámoló meg-jelent róla, bizonyítva, hogy a *Tangó* magyar nézői sem vonhatták ki magukat a dráma végén felharsanó *La Cumparsita* hatása alól, mely kegyetlen, diadalmas harsogásával még a ruhatárban, a szín-ház lépcsőjén is üldözte a nézőt. *A Hamu és gyémánt* is, a *Tangó* is - sok más alkotás mellett - Wyspiańskihoz nyúl vissza, rá hivatkozik és vele felesel: *a Menyegző* szalmacsutaktáncát idézi fel..

Mi ez a szalmacsutaktánc?

Van valami jellemző abban a jelenségben, hogy itt most kis lengyel drámatörténeti kitérőt kell tennünk. A lengyel irodalomnak (s mondhatnánk, a színháznak különösen) megvannak a maga mítoszai, a maga mitológiája, az új lengyel irodalom legjelentősebb alkotásait pedig többek közt épp e hagyomány demitizálása, megkérdőjelezése élteti; a magyar olvasó (néző) azonban ez utóbbi alkotásokat ismeri, a klasszikusokat aligha, hisz többnyire le sincsenek fordítva. Ha a mű „jótáll" magáért, úgy ez a probléma jószerivel fel sem vetődik (Bikácsy Gergely most megjelent Wajda-monográfiájában olvassuk, hogy maga a rendező lepődött meg a legjobban, amikor azt tapasztalta, hogy az „urak polonézét" a *Hamu és gyémántban a* külföldi nézők a *Menyegző* ismerete nélkül is tökéletesen megértik); ha viszont a nézőtéren hiányérzet marad, mint *a Menyegző* mostani budapesti „ősbemutatóján", úgy ennek eredetét keresve elkerülhetetlenül vissza kell pillantanunk a lengyel drámatörténet néhány lényeges pontjára.

Mickiewicz Ősökjében, amikor az individualista-álmodozó Gusztáv börtöncellája mélyén Konráddá változik, promé theuszi lázadásával a lengyel messianizmus jelképévé lesz. Azé a messianizmusé, melyet ugyancsak *az Ősökben* Péter pap látomása jelez a legtisztábban: ő ugyanis Lengyelországot a megfeszített Krisztussal azonosítja. Akárcsak maga a költő Mickiewicz emigrációs lázálmában, úgy vélve, hogy a lengyelség az újszövetségi idők választott népe, s a lengyelnép szenvedése - Krisztus kereszthalálához hasonlóan - megváltja majd a világot. De a radikálisabb szellemiségű Slowacki is, aki keményen bírálta Mickiewiczet e miszticizmusért, *az Ősök* hatására, féligmeddig válaszképpen írt darabjában, a Kordianban forradalmár-költő hősét a Mont Blancra vezeti fel, hogy ott megküzdve az Istennel, megváltsa a lengyel nemzetet és az egész emberiséget. „Lengyelország a nemzetek Winkelriedje!" - hirdeti Slowacki, a svájci mondabeli hősre utalva; s ha ez profánabbul hangzik is a mickiewiczi víziónál, nem kevésbé messianisztikus.

Van azonban egy fordulat a *Kordian*ban, ami *a Menyegző* szempontjából igen lényeges. Az önmagát népek megváltójának érző Kordian a dráma végén elhatározza, hogy a koronázáskor megöli a cárt. A döntő pillanatban azonban érőt vesz rajta a „kor betegsége", gyenge idegei felmondják a szolgálatot, s a tett elkövetése előtt elájul. Ez a dráma végi groteszk addagio *a* Menyegzőt juttatja eszünkbe: ez már a szalmacsutaktánc előképe. *A Kordian* zárójelenetéből bontakozik ki a Wyspiański-dráma alaptémája: a „chochol", a szalmacsutak azért surran be a lakodalmas éjszakára, hogy leleplezze a „kor betegségét": a cselekvésképtelenséget.

A XIX. század második felében, a nemzeti felkelések leverése után a mickiewiczi messianizmusnak is a nemzeti öntudatot élesztő, ébren tartó szerepe volt. Mintegy másfél évszázadon át a lengyel állam nem létezett, három birodalom, a porosz, a cári orosz és a Habsburg-dinasztia osztozott az országon; a színházak viszont kisebb-nagyobb megszakításokkal *lengyelül* játszottak a háromfelé tagolt, idegen uralom alatt sínylődő országban. Thália hajlékai ekképp valóban a nemzeti lét szentélyei lettek, s a szent deszkákról elhangzó messianisztikus ideák elválaszthatatlanul összefonódtak a függetlenségről szőtt álmokkal. Olyannyira, hogy idővel e nemzeti mitológia a cselekvésképtelen álomszövés fedőneve lett; erre utalt már Slowacki is a *Kordianban,* s erről beszél, könyörtelen

görbe tükröt tartva a XIX. század elé, Wyspiański.

„Lengyelhon hol van?" hangzik el többször is a kérdés a *Menyegző*ben. Wyspiański fájdalmas érzékenységgel keresi a feleletet a kérdésre, a falusi menyegző éjszakai kavalkádjában. A kérdés nyilvánvalóan több, mélyebb az el-vesztett nemzeti függetlenségre való utalásnál: Wyspiański életképessége felől faggatja korát, a századforduló társadalmát, elsősorban azt a polgári-értelmiségi réteget, melyhez maga is tartozott, s amely képtelen volt a paraszti felkelés vezetésére. Pedig a parasztságban, a „tiszta forrásban" van Wyspiański egyedüli reménye, de úgy látja, az értelmiség dekadens befolyása alatt a népet is a tettekre való alkalmatlanság jellemzi.

A krakkói költő parasztlányt vesz feleségül. E falusi menyegzőn azonban egyhamar kiderül az is, hogy a parasztokkal való hangos barátkozás nem más, mint a városi urak divatos hóbortja: ez a dráma alaptémája. Wyspiański azonban az intelligencia népbarátságának üressé géhen, e látványos testvérieskedésben a korabeli társadalmi konfliktus mögé a nemzeti önvizsgálat történelmi vízióinak mélyebb köreit rajzolja. *A Menyegző a* kelet-európai népek önmaguk keresésének, a forradalmaknak előestéjén született. Wyspiański, mondhatnánk, e vonatkozásban a lengyel irodalom Adyja, a nemzeti tunyaság ostorozója. Drámát írt, a dráma pedig a szintézis műfaja. És a *Menyegző* borgőzős látomásaiban, melyek a mezőről beinvitált szalmacsutak hívó szavára jelennek meg, ott sűrűsödik a múlt. Nemcsak a lengyel történelem, hanem áttételesebben mindaz, ami történelmileg közös a kelet-európai népek letűnt évszázadaiban. Ez a szalmacsutaktánc lényege: hogy a szörnyű jelenés ráébressze a nézőt a történelmi sorskérdések megoldatlanságára. A szalmacsutak andalító hegedűszólója, melynek hatására a lakodalmas urak lassú táncot lejtenek, miközben kinn a mezőn az éjszakai jelenések hatására hadba szólított parasztok hiába várják, hogy Wernvhora jelt adó kürtje megszólaljon, mai szóval élve *demagógiának* bélyegzi a mickiewiczi fogantatású nemzeti messianizmust.

Az már a történelem (és a színháztörténet) iróniája, hogy néhány évtized múltán Wyspiański is bekerült Mickiewicz, Slowacki (és Cyprian Norwid) mellé a nemzeti öntudat költőinek pantheonjába, s a Menyegzőnek számos olyan előadása volt, mely épp a Wyspiański-mű lényegéhez lett hűtlen: ahhoz az iróniához, mellyel a drámaköltő mintegy idézőjelbe teszi és megkérdőjelezi a romantikát. Fél évszázad távolából a romantika paródiája is romantikusnak tűnhet; a nemzeti klasszikus dráma, amilyen a *Menyeg„ő* is, hagyományos előadásmód következtében könnyen távol marad a mától.

Néhány szó Andrzej Wajda filmjéről

Andrzej Wajda, aki egyik nyilatkozatában kijelentette, hogy „a *Menyegzőt* én személy szerint mindazok fölé helyezem, amit irodalmunk valaha is létre-hozott", sokat tett a Wyspiański-dráma újrafelfedezéséért, divatos szóval élve, leporolásáért. Már 1963-ban megrendezte a drámát Krakkóban (melyet e sorok írójának, sajnos, nem állt módjában látni), majd tíz esztendő múlva filmet készített belőle.

A Menyegző második felvonásában a mulatozó társaság tagjai álomképet lát-nak : kit-kit az az árny kísért meg, mellyel gondolatban foglalkozik, köztük azok a történelmi alakok is, akiknek utódjaként tartják magukat számon a vendégek. Wajda filmjében a valóság és az álomjelenés látszólag még szétbogozhatatlanabb, összefonódottabb, mint a színpadi műben. A kamera, úgy tűnik, rapszodikusan csapong a menyegzői éjszaka forgatagában, csak arcélek villannak elénk, nem is hősök, csak szimbólumok, nem is drámai alakok; ennek a filmnek nem emberek, hanem eszmék a hősei. A menyegzői tánc és az eszmék csapongásának e kavalkádjában az előtűnő lidércek is kollektív álommá lényegülnek. A házigazdának éji látomásában Wernyhora titokzatos jelenésként ad parancsot, ám a szegényparaszt a házigazda által az éjszakába indított pávatollas küldöncöt érzi látomásnak. S e küldönc lidérces vágtáját a határoknál orosz és osztrák katonák fegyverropogása kíséri, bár a golyók nem érik. Wajda szándéka félreérthetetlen : itt arról a valóságról, arról a „valóságos" életvitelről van szó, mely csak a múlt illuzórikus mítoszait látja, s érzéketlen a történelmi realitás iránt. Ez a „valóság" - sugallja a film -- irrealitás, öncsalás, menekülés a jelenből. Wajdánál ez hát a *Menyegző* utolsó képének, az andalító, mégis föl-zaklató muzsika mellett, a kijózanító hajnalban megmerevedő, élettelenné dermedő csoportkép igazi jelentése: önmaguk lidérces szellemképévé lényegíti a *Menyegző* tehetetlenségükben fuldokló-haldokló figuráit.

Mondhatnánk, hogy Wajda *Menyegzőj*e még kegyetlenebb, könyörtelenebb alkotás, mint Wyspiańskié. Valójában arról van szó, hogy a rendező *a film nyelvén* mai szemmel olvassa újra a *Menyegzőt*: ebben a mai olvasatban benne van mindaz a történelmi tapasztalat, amire az emberiség Wyspiański, azaz a századforduló óta szert tett. Vagyis Wajda nem azért lép ki a Wyspiański-dráma enteriőrjéből, a lakodalmas falusi házból, nem azért fokozza fel (szövi tovább) az álomjelenések sorát, mert erre a film technikailag szinte korlátlan lehetőséget biztosít; hanem épp ellenkezőleg: a film eszközeit annak szolgálatába állítja, amit kiolvas a klasszikus darabból.

Amivel Hanuszkiewicz adós maradt

Adam Hanuszkiewicz, a varsói Nemzeti Színház igazgatója sem először nyúlt a Menyegzőhöz. Már 1963-ban megrendezte Wyspiański darabját a varsói Teatr Powszechny színpadán, s 1969-ben nem sokkal azután, hogy átvette a Nemzeti Színház vezetését - lényegében változatlanul -, áthozta ezt az előadást előző színházából. A most Budapesten bemutatott HanuszkIewicz-rendezés 1974 őszén készült, vagyis Andrzej Wajda *Menyegző*-filmje után. Nem tudom, mennyire volt tudatos Hanuszkiewicz részéről, hogy Wajda filmbeli vívmányait színpadilag kamatoztassa, s mennyire „tudatalatti" a hatás; számomra a Wyspiański-mű budapesti „ősbemutatójának" problematikussága innen ered. Vagy legalábbis ez az a pont, ahonnan világosan látható: mivel maradt adós Hanuszkiewicz *Menyegzője.*

Wyspiański drámája, mint említettem, szigorúan enteriőrben történik: a lakodalmas falusi ház falai között. Ha úgy tetszik, épp erről szól a darab: ahogy a „chochol", a szalmacsutak - a mulatozók borgőzös hívó szavára -- besurran éjfélkor e négy fal közé, mintegy a lengyel történelem színpadjává válik a lakodalmas ház. Vagyis úgy omlanak le ennek a már amúgy is jelképes falusi laknak a falai, hogy valójában minden a helyén marad, akár a kor naturalista színműveiben. Wyspiański színpadi szimbolizmusa a legigazibb költészet ismertetőjegyeivel rendelkezik: egy percre sem szakad el a földtől, amelyből vétetett, ám a jelképesség által felfedezi a színpad új dimenzióját. Azt a „kiterjedést", amit a naturalista színház „newtoni fizikája" önnön természetéből eredően meg sem sejthetett. Így

Wyspianski: Menyegző (Varsói Nemzeti Színház) Andrzej Lapicki **(Vőlegény) és Magda Umer (Rachel)**

válik a drámaköltő a mickiewiczi nagy romantika méltó folytatójává és ellenfelévé, ezért lesz a darabbeli szalmacsutak, mely e Krakkó környéki lakodalmon egyszer besurrant éjfélkor a parasztokkal fennhangon barátkozó városi „urak" mulatságára, a század lengyel irodalmában mindig a nemzeti önvizsgálat eszközévé: Witkiewicznél, Jasieńskinál, Gombrowicznál is, vagyis azokban a színpadi művekben, melyek már Wyspiańskit fricskázzák, parodizálják, pontosabban azt az ál-Wyspiańskit, aki ha-marosan felkerült a piedesztálra (még a Pilsudzki-féle Lengyelországban) az ál-Mickiewicz mellé; mindez ott rejlett Wajda filmjében is, amikor szélsőségessé fokozza, mondhatnánk, „sarkítja" a lidérces éj látomásait.

Hanuszkiewicz viszont épp e többlettel marad adós, holott az enteriőr elvetésében követi Wajdát. Természetesen napjainkban számos olyan darabot, mely a századforduló táján szigorúan enteriőrre íródott, így adnak elő. Mégis Hanuszkiewicz mintha a film nagy lehetőségeivel akarna versenyezni : a monumentális látvány vonzza. Adam Kiliannal *festői* színpadot terveztetett, melyen a naturális vagy naturálisan ható díszlet- és térelemek mögött az ég és a táj más elemei a szó szoros értelmében festve van-nak. Már a megszakítás nélkül előadott első két felvonás sem hagyományos „enteriőr, inkább annak valamiféle „stilizált" mása; a harmadik felvonás viszont, akárcsak a filmen, kint játszódik a mezőn. Csakhogy a Wyspiańskit által elképzelt falak ilyetén „leomlasztása" több tervezői stíluszavarnál: a dráma lényegét mossa el. Azt a folyamatot, melynek során a falusi lakodalmas *ház történelmi színpaddá* lényegül. Erre a Hanuszkiewicz rendezte előadásban sor sem kerülhet.

Nyilván az az elgondolás húzódik emögött, hogy a *Menyegző* színpada a mai lengyel néző számára eleve történelmi színpad. Ez elvileg igaz lehet; ám épp a drámai történés tűnik el e koncepció következtében Wyspiański drámájából. S ami helyette marad - a rendezés szándéka ellenére -: túlságosan kisszerű. Hanuszkiewicz a látványosságrá összpontosítja figyelmét: nagyvonalú bemutatót rendez lengyel népviseletből, működteti a színpadi masinériát, drámailag kevéssé indokolt, ám hatásos mutatványt látunk a forgószínpad segédletével. A leginkább azonban a finálében lepleződik le a rendezői elképzelés tévútja.

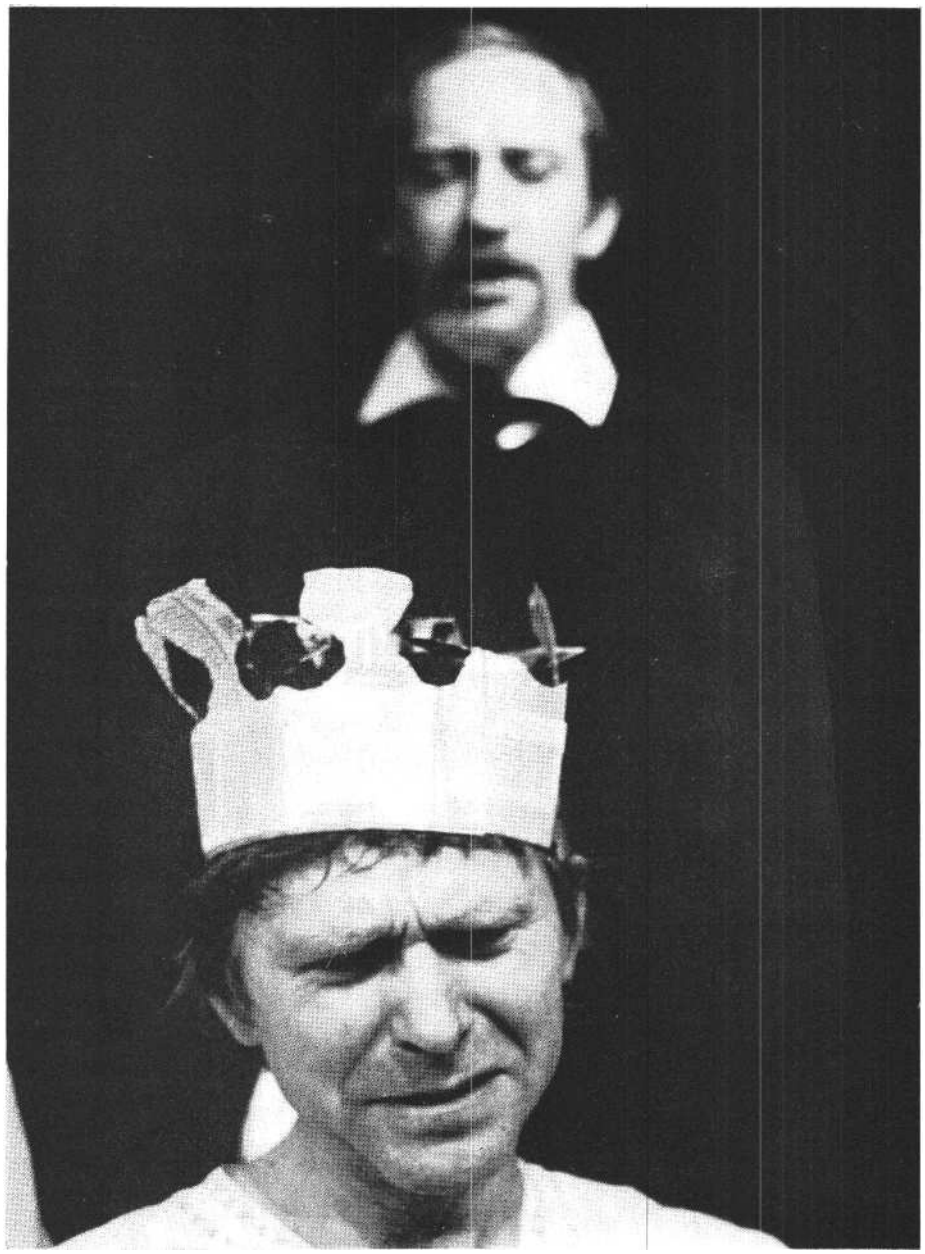
Ebből az előadásból tökéletesen eltűnt az a dráma végi groteszk addagio, ami-ért Wyspiański a művet megírta. Amire Wajda *a Hamu* és gyémántban, Mrožek a Tangóban hivatkozik. Eltűnt „az anya-föld fájdalommal és gyönyörűséggel el-ringató dallama", ahogy Wyspiański írja instrukcióként; eljárják ugyan itt is ezt a táncot, de Hanuszkiewicz monumentális vízióval közömbösíti a hatást: elárasztja füsttel a színházat, mint a divatnak hódoló avantgarde együttesek szokták, s a gomolyagban, nem tudni, miért, újra előtűnnek az éjszakai jelenés alakjai.

A színészi játékstílus - noha néhány ragyogó színészt látunk a színpadon (igazi meglepetés Andrzej Lapicki Vőlegénye) - nemcsak hogy nem mondható avantgardenak, hanem egyenest patetikus. Valamikor Wyspiański énekbeszéde a romantikusok már-már kabarészerű paródiájaként hatott. A mai lengyel drámában ezt az ironikus-szatirikus hangot Różewicz üti meg, aki ebben (is) Wyspiański méltó örököse (és természetesen ellenfele, mint Wyspiański volt Mickiewicznek). A meglepő, hogy a varsói Nemzeti Színház tanúságot tett róla, hogy kitűnően ismeri Różewicz nyelvét is, de ezt a tudásukat mintha egyszerűen elfelejtették volna arra az estére, amikor a Menyegzőt játszották. Anakronizmus len-ne azt számon kérni, miért nem Różewicz modorában játszották *a Menyegzőt;* ám a kérdés mégis felmerül ekképpen: az a társulat, mely rendelkezik a modern ki-fejezési eszközök széles skálájával (s ezt bizonyították *a Kartoték* előadásán), mi-ért szólaltat meg egy nemzeti klasszikust olyan - nevezzük nevén: avítt - hang-nemben, mellyel eleve közömbösíti a mű mai hatását?

Różewicz Konrádja

Van Wyspiańskinak egy másik darabja, mely gondolati magvát tekintve nagyon is rokonságban áll *a Menyegzővel, a Felszabadulás:* ez a dráma azzal kezdődik, hogy díszletezők ácsolnak a színpadon, megérkezik a rendező is, majd beállít Konrád - Mickiewicz Konrádja az Ősökből -, s kijelenti, hogy unja a romantikus színházat, le szeretne végre lépni a színpadról. Lengyel színházi esszéisták gyakran hivatkoznak e Wyspiański-drámára, megjegyezve, hogy Konrád máig nem hagyta el a színpadot. S valóban: alakja darabról darabra vándorol. Różewicz a *Kartoték* főhősét egy-szerűen csak a Hősnek nevezi, s gondosan ügyel rá, hogy a különböző szereplők (sőt néha ugyanazok az alakok is más-más helyzetben) másképp szólítsák : Henryknek, Wiktornak, Zbyszeknek, Piotrusnak. Csak Konrádnak nem, pedig ő maga Konrád. Nem történt más, csupán Różewicz kicserélte a maszkokat. Wyspiański a *Felszabadulásban* a bíboros-prímást, az ezernyolcszázhatvanhármas felkelőt, a múzsát, az udvari bolondokat, az eriniszeket sorakoztatta fel Konrád körül; Różewicznek elég a kövér meg a jól fésült úr, a kövér és a sovány asszony, a német lány, az újságíró. Wyspiański az Akropoliszban életre keltette a Wawel gobelinjeit és szobrait, Różewicz kitesz egy ágyat a Marszalkowska sarkára: s ez a Hős lakása. Wyspiański haragudott Mickiewiczre, mert költészetében holttá vált a nemzet, Różewicz viszont kineveti Wyspiańskit: „negyedik prófétának" tartja.

A legmeglepőbb Różewicz *Kartoték*-jában, hogy számtalan, jól felfedezhető idegen gondolatot, stílust, trükköt találunk a darabban, s a mű mégis sajátosan różewiczi és sajátosan lengyel. A jól fésült úr, azaz a farkcsóváló Bobik és a kövér, aki egy pár zokniért eladja, nyilván Pozzo és Lucky a *Godot-ból a* különböző idők egymásmellettisége, a szereplők, akik jönnek-mennek, s ettől állandóan jelen vannak, Thornton Wilder *Hosszú karácsonyi ebédjét* idézik, az értelmetlen makogás Ionescót, az érettségi és a tanár Gombrowiczot stb. „Różewicz különös munkát végzett - írja róla Jan Kott -, mindent átvett és mindent teljesen megváltoztatott; az egyetemességet partikularizmussá, a kegyetlenséget szentimentalizmussá, a korszerűséget, a félkorszerűséget, a negyed-korszerűséget hagyományos lengyel drámává."



Wojciech Siemíon a Kartoték előadásában

Różewicz valóban hagyományos nemzeti drámát írt: Konrádról és a társadalomról. Olyan nemzeti drámát, mely mellett a háromfelvonásos darabok hímzett terítőnek tűnnek. A lelemény talán valóban nem több, mint lengyel méltatói mondják: Różewicz megtalálta korunk *természetes színházát.* Minden kornak megvan a maga természetes írásmódja, s Różewicz bebízonyítja hogy ezzel a nagyon mai írásmóddal nemzeti drámát is lehet írni. De ez az este nemcsak Różewicz bizonysága volt, hanem a lengyel színjátszásé is. A Huszonötödik Színház termében előadott *Kartoték* társulata ki-tűnően ismeri a różewiczi színház ABC-jét. A Hőst alakító Wojciech Siemiont azért is ki kell emelnünk, mert ez volt igazi bemutatkozása a magyar közönség előtt. *A Legenda a nyúlpaprikásról* című magyar film főszerepét is ő játszotta a közelmúltban, s csak most láttuk, mi mindent tud, ha valóban lehetősége van a kibontakozásra. Siemion Hőse kedves, rokonszenves, csupa báj és kellem. Naiv és magasztos,, de mindenekelőtt lírai. Ahogy Różewicz megálmodta.

Tadeusz Minc, aki hazájában több Różewicz-darab rendezésével is rangot szerzett magának, ezzel a kitűnő *Kartot*ék-előadással még egy elgondolkoztató titkot tartogatott számunkra: nem árt, ha a színház *figyel az* irodalom rendhagyó-nak, furcsának, akár ellenszenvesnek, antiteátrálisnak ható kezdeményezéseire. A lengyel színjátszás visszavonhatatlanul sokat köszönhet Różewicz „antiszínházának". Már ezért a tanulságért is érdemes volt végre a *Kartotékot* nálunk is bemutatni.

másfél flekk

JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ

A windsori víg asszonyok

„Ez a bő humorú komédia természetszerűleg nagy népszerűségnek' örvendett a színházjáró közönség körében, de sajnálatosan, Samuel Phelps halála óta nem termett színész, aki méltóan adná Falstaff pompás, de igen bonyolult jellemét." Csortos Gyula 1929-es és Bessenyei 1959-es alakítása ismeretében - ha csak hallomásból és a krónikákból is - feltétlenül túlhaladottnak kell tekinteni Flowernak ezt a nyolcvan évvel ez-előtti sopánkodását. (De már pár évvel a fent idézett kritika után is túlhaladott volt, hiszen Beerbohm-Tree vagy Cawendish Morton századforduló táji Falstaff-alakítása is színháztörténeti jelentőségű.) És most, a József Attila Színház előadásán mégis megrendültem. Arról volt szó ugyanis Flowernél, hogy *méltóan* adni a hájas „hetvenkedő Herkules" jellemét. Méltóan egy királyok-barátja kocsmatöltelékhez. Méltóan egy filozófuslumphoz, méltóan Sir John Falstaffhoz, aki csapszéki tréfáinak mind-egyikével egy-egy jókora göröngyöt hajít a feudalizmus sírgödrébe, és aki - bár maga is pórul jár, tüszög és elcsépeltetik -, komoly fricskákat osztogat az urizáló gazdagpolgárság orrhegyére.

Pedig sokat vesztett bővérűségéből ez a pohos kocsma-Hektor a *IV. Henrik* óta. (Ebben a darabban kedvelte meg Erzsébet királynő, és állítólag az ő kívánságára készült el a lovag szerelem-és pénzhajhász változata.) *A windsori víg* asszonyokban már nem az eredeti duhaj van jelen, kicsit mintha éreztetné: tudja, ennél lejjebb már nem csúszhat. *De van múltja ! - ez* adja figurája igazi vis comicáját. Ezért véltem szükségesnek rehabilitálni súlyos személyiségét! A József Attila Színház Seregi László rendezte elő-adásán Sir John végleg elveszti lába alól a talajt. A színház mindenképp figyelem-re méltó Shakespeare-ciklusának ezt a darabját is igyekezett beilleszteni abba az „ismeretterjesztő" koncepcióba, ami pl. *A makrancos hölgy* esetében eredményre vezetett. Ott (és részben a *Sok hűhó semmiért* előadásában is) sikerült úgy korszerűsíteni a drámát, hogy annak hatóereje ne csökkenjen, sőt lehetőség szerint fokozódjon. *A windsori víg asszonyokban* viszont „csakazértis" modernítésnek esett áldozatul a lovag. A színpadon többé nem az a szeretetreméltó mázsás anakronizmus van jelen, aki önmaga állandó kifigurázásával válik progreszszívvé. Szilágyi Tibor alakításából hiányzik az az udvari múltja és *belső* ereje adta fölény, amely testi erején kívül duhajkodó társai fölé emeli. Eltűnik a személyében rejlő jellemkomikum eredeti forrása; ez az oka annak, hogy a közönség csak a helyzetkomikumra épülő jeleneteket „veszi", Falstaff évszázadok óta kacagtató elmélkedései alatt néma a néző-tér. Így tehát nem több, mint egy az ivók kedélyes vizitálói közül, nem a Testes Léhűtő Arisztokraták panoptikumának kiállítási darabja - egyszerűen csak kövér és részeges.

Sir John Falstaff méltó életbentartására két mód is kínálkozott volna: megtalálni a korabeli figurában az örök emberit, vagy a korabeli korhelynek adni általánosabb, emberi jelentőséget.

H. A.

Szilágyi Tibor Falstaffja
(Iklády László felvétele)

DÉRYNÉ SZÍNHÁZ

Stuart Mária

„Az ország legnagyobb színházában" Csongrádi Mária rendező Schiller drámáját kamaradarabként valósította meg: Stuart Máriára és Angliai Erzsébetre összpontosított minden figyelmet. A többi szereplő közötti viszonyokat pontosan - de csak a leglényegesebb jellemzőre csupaszítva - értelmezte és mutatta meg. Az előadás ritmusa jó, a rendező megtalálta azt a gesztusnyelvet, ami a csöpp színpadon egyszerre célszerű és történelmi levegőt áraszt. A színpad közepén elhelyezett fekete dobogó nemcsak díszletelem (Piros Sándor m. v. munkája), hanem a térbeli hangsúlyok rafináltan játszatott szervezőpontja is.

Várnagy Katalin (Mária) és Feleki Sári (Erzsébet) (MTI fotó- Horváth Éva)

A nézők szimpátiája, miként Schilleré is, Máriáé. Várnagy Katalin játssza, néha túlságosan visszafogottan, a szerep és megjelenése dekorativitására hagyatkozva, érzékeltetve, hogy a történelem Erzsébetet igazolta. Feleki Sári alakításából az előadás nagy részében inkább ingadozó, bizonytalankodó embert, a nőt ismerjük meg. Ám az utolsó jelenetben, amikor a körülmények már-már legyűrik, de úrrá lesz gyengeségén: valóban mindenre elszánt királynőként ül a trónjára.

Nemcsak koncepcionális oka van annak, hogy Csongrádi Mária a két főszereplőre koncentráló kamaradarabot rendezett *a Stuart* Máriából. Az is, hogy az ilyen igényű darab minden szerepét az adott körülmények között nem lehet optimálisan kiosztani. Elvben egy akkora társulatban, mint a Déryné Színház, minden szerepre található megfelelő színész, mégis, amikor a társulatok hosszú hónapokon át játsszák az ország eltérő zugaiban a különböző darabokat, akkor a színészegyeztetés szinte megoldhatatlan.

Ez a probléma messze túlmutat a tisz-

teletet érdemlő és számos művészi eredményt hordozó *Stuart* Mária-előadáson, és tükrözi a Déryné Színház szerepének mai értékelése körüli ellentmondásosságot. Többek között azt, hogy az állandó vagy tájoló színházzal nem rendelkező helységek színházi ellátásához rendelkezésre álló anyagi, technikai, szellemi tőke - a különböző társulatok alkalmi látogatásainak, rövidebb-hosszabb ideig tartó turnéinak elszaporodásával - mindjobban szétforgácsolódik. Holott talán a falvakat rendszeresen járó Déryné Színház adottságait és körülményeit kellene következetesen továbbfejleszteni, hogy a jelenleginél magasabb szín-vonalon legyen képes betölteni az ország legnagyobb színháza címmel járó hivatását.

N. I.

SZOLNOK

Karnyóné, Magyar Elektra

Az előadás első meglepetése, hogy fordított sorrendben játsszák a darabokat. Nem mintha kötelesség volna, inkább csak szokás *az Elektrával* kezdeni és a Karnyónéval folytatni e két régi magyar klasszikust egy produkcióba ölelő es-tét. Keletkezésük időrendje kívánja így,

Tímár Éva **(Elektra)** és Rácz **Tibor (Oresztes) (Nagy Zsolt felv.)**

s tán a hagyomány is, hogy a tragédia feszültségét szatírjáték, komédia enyhítse. Horváth Jenő rendező szakított ezzel a hagyománnyal - *a* Karnyónénak így amolyan előjátékszerep jut. Bevezető a tragédiához.

Ez az előjáték sikerült kevésbé. Ped'g az alapelgondolás megnyerő. Csokonai stílusparódiáját, amelyet nyelvi humora és tündéri bohózatossága miatt ma hajlamosak vagyunk holmi XVIII. század végi előabszurdnak tekinteni, a rendező a realista vígjátékhoz közelítette. Ez az elképzelés jól működtethető mindaddig, amíg a darab képtelen ötletei el nem szabadulnak, és végképp elvagdosva a földközelhez béklyózó köteleket, az egész mű lebegni nem kezd a népi szürrealizmus szárnyán. Itt már az előadás, szak-mai nyelven szólva, „leül". Úgy lóg ki belőle a darab utolsó harmadának játé-kos humora, mint az aprólékos gonddal megépített díszletből a Karnyóné szobáját helyettesítő, égig nyúló lajtorja. A játékosságnak is így kellene kinyújtóznia a realizmusból.

A Magyar Elektra annál következetesebb gondolatot sugároz. Székely László díszlete monumentálisan egyszerű. A rusztikus falépcső a jelzett deszkaépülettel és a szintén jelzésszerűen beépített fehér homlokzattal egyszerre utal a dráma antik eredetére és a korareneszánsz magyar változat parlagi-nemesi világára. Bornemisza Péter archaikus darabossággal előregördülő gyönyörű mondatai keményen, kopogó ritmusban és az élőbeszéd természetességével hangzanak a szereplők szájából. Horváth Jenő mellőzi az érzelmi lávafolyamokat és az öblös indulatokat. Szakít azzal a fölgerjedt előadásmóddal, amely pedig a dráma egyik legmélyebb sajátjának látszott. És csodálatosképpen így is Bornemiszát kapjuk, egy szikárabb, inkább az idegeken, mint a szenvedélyeken lejátszódó változatban.

A kívülről jött idegen, Oresztes tárgyilagossága az előadás végén szembekerül Elektra húsz éve dajkált bosszúszomjával. Megérzünk valamit a szabadító és a megtorló közötti tragikus ellen-tétből, amelyet a téma földolgozói Aiszkhülosztól Gyurkóig koruk gondolkodásához igazítottak.

K. T.

A három nővér: Jancsó Sarolta, Meszléry Judit, Gyöngyössy Katalin (Jármay György felv.)

MISKOLC

Három nővér

Két perccel az első mondat elhangzása előtt kezdődik az Illés István rendezte *Három* nővér-előadás. A nyitott színpadon elviselhetetlen csöndben *létezik a* három Prozorov lány. Olga (Gyöngyössy Katalin) iskolai dolgozatok fölé kényszeríti magát, Mása (Meszléry Judit) egy ezerszer olvasott könyv mögé rejtőzik, Irina (Jancsó Sarolta) az ablaknál áll, „gondolataiba süppedve". Hétköznapian, látszólagos teljes nyugalomban gyűlik a kétségbeesés. Olga görcsösen markolja a tollat, Mása vadul tépi az oldalakat. A három lány két perc alatt eljátssza a négyfelvonásos drámát.

Ekkor még övék az egész (amúgy is hatalmas) színpad, övék az egész Prozorov ház, az összes remény, vágy és elvágyakozás. Amint megkezdődik az előadás, szűkülni kezd körülöttük a tér. Mind kevesebb helyük marad az életre, Natasa jelenetről jelenetre szorítja ki őket apjuk házából. Előbb összeköltözteti Olgát ás Irinát, leüldözi őket az emeletről, Olgát és a dadát szolgálati lakásba űzi -I mindaddig, míg a negyedik felvonásra már csak a ház előtt jut nekik hely. A színpad egyre zsugorodik, a Fehér Miklós játékterét kezdetben távolban határoló deszkázat az előadás vé-

gére szinte a rivaldáig kúszik előre. Mire Tuzenbach halálhíre megérkezik, a három nővér egymás testközelébe szorul, és egy súgólyuknyi területen találkozik újra. Ott, egymásba akaszkodva, egy-mást erősítve hihető bizakodásuk, hogy „szenvedésük az utánuk következőkben változik örömmé", hogy megtudják, miért szenvednek. Igy, *ismét együtt,* valóban élni fognak!

Átgondolt, komoly rendezés lehetne tehát az előadás, ha Illés jobban odafigyelt volna azokra a gondolatokra, amelyeket Csehovnál a sorokalatti rejt. *Rejti,* a szó eredeti értelmében. A színpadra állító feladata tehát előásni és felszínre emelni. Nincs szükség ehhez látványos kitörésekre. Tovsztonogov írja: „A szenvedést nem feltárni, maximálisan leplezni kell!" - és ez a „csehovi szabályok" legfontosabbika. Erre mindössze Meszléry Judit vállalkozott, Másája szinte végigdermed egy felvonást, hófehér mozdulatlansága az előadás emlékezetes pontja marad. H. A.

KECSKEMÉT

Figaro házassága

Beaumarchais komédiája, a *Figaro házassága,* mely Lukács György szerint a társadalmi hatást kiváltó művek iskolapéldája, Kecskeméten még csak nyomokban sem mutat semmiféle politikai tartalmat. Nem az aktualizálást kérjük számon, illetve nem olyan előadást, mely „mai", harcos Figarót ábrázol „mai" Almavivákkal szemben. Szó sincs róla. Azt a Figarót szerettük volna látni, aki-ről Napóleon azt mondta, hogy maga az akcióba lépő forradalom. Azt a Figarót, aki a harmadik rend jogait védi az arisztokráciával szemben; azt a tanulságot, melyet „aktualizálás" nélkül nyújt Almaviva és Figaro konfliktusa.

Fodor Géza kitűnő elemzésében *(Zene és dráma,* Magvető Kiadó, 1974) kimutatja a *Figaro* házasságának három alap-rétegét. Az első: a játék burka, „közép-pontjában egy átöltözésekben és kicselezésekben gazdag intrika áll", amelynek irányítója Zsuzsi. „A voltaképpeni tartalom a játékos, még a commedia dell' artétól örökölt és formálissá vált apparátus mögött húzódik meg": Figaro és a gróf közötti konfliktusban. Mind-kettejük Zsuzsit kívánja, és a párharc még a hagyományos vígjátéki keretek között is maradhatna, de Beaumarchais egy harmadik síkot is feltár. A mű középpontjába a társadalmilag konkrét és kiélezett úr-szolga ellentét kerül: „A *Figaro házassága* dramaturgiájának tehát az az érdekessége, hogy a mű élesen politikus, anélkül, hogy közvetlenül politikai tárgyat ábrázolna."

Mindezek helyett Bozóky István kecskeméti rendezése csak a szerelmi bonyodalmat eleveníti meg. Azaz, csak a felszíni réteget. S hiába hangzik el a harmadik felvonás ötödik jelenetében a gróf és Figaro párbeszéde a politikáról, vagy az ötödik felvonásban Figaro nagy monológja a kiváltságokról s arról a felismerésről, hogy az ármánnyal szembe nem a szerelmet, hanem a cselt kell szegezni : olyan környezetben, szituációban és olyan hangsúlyokkal történik ezek felidézése az előadásban, hogy elvész az eredeti értelmük. Az előbbi jelenetben a bírói pulpitusra könynyedén ülve-támaszkodva csevegik el a súlyos mondanivalójú párbeszédet, míg a monológ kékes félhomályban, álmosító környezetben, sem ritmikailag, sem szituációban nem kellően előkészítve, monoton előadásban hangzik el, s hangsúlyt csak a Figaro magánéletét taglaló mondatok kapnak.

Figarót és Zsuzsit pályájuk kezdetén álló színészekkel játszatja a rendező, míg Almavivát és a grófnőt Trokán Péterrel, illetve Szakács Eszterrel. Híd-végi Miklós Figarója kedves, csinos arcú, szeleburdi kamasz, Soproni Ági Zsuzsija pedig cserfes, csinoska fruska, de semmiképpen nem a mozgatói a cselekménynek. Nincsenek azonos súlycsoportban a gróffal és grófnéval. Így hiába érezteti Trokán a felsülések ellenére is elegáns fölénnyel a gróf abszolút hatalmát, hiába válik Szakács Eszter alakításában modern asszonnyá a grófnő, nincs ellenpont, a konfliktusok nem jönnek létre, a dráma elmarad. N I

Hídvégi Miklós (Figaro) és Soproni Ági (Zsuzsi) (Székely Dénes felv.)

ÓDRY SZÍNPAD

Kabaré

Harold Prince musicaljét a magyar közönség a belőle készült, nagy sikerű filmből ismerte meg; a főiskola végzős színésznövendékei most az eredeti zenés játékot, a zöldséges kiskereskedő Schultz úr és Schneider kisasszony szomorú szerelmi románcát is előadták. *A Kabaré* e Szinetár Miklós rendezte magyarországi bemutatója lendületességével, frisseségével kiemelkedik a közelmúlt főiskolai vizsgaelőadásai közül (nyáron a Városmajori Színpadon a szélesebb közönség is megismerkedhet vele) : kár, hogy épp a mélyebb történelmi irónia hiányzik belőle. Inkább a külsődleges ironizálás eszközeivel találkozunk, s a társulat zsengébb talentumú tagjai nemegyszer színpadi karikatúrát formálnak a karakterekből.

Dunai Tamás azonban Schultz úr szerepében ízig-vérig tehetséges alakítást nyújt. Pontosan érzi a kor levegőjét, mely a harmincas évek Németországának nyomasztó világát ironikus költői játék formájában idézi fel. Ennek az alakításnak elsősorban mégsem történelmi, hanem emberi hitele van: groteszk lírája, bensőségessége érinti meg a nézőt. Cseke Péter kedves konferansziéját kell még kiemelnünk az együttesből.

A főiskolás *Kabaré* fiatalos kelleme, üde természetessége ellenére épp a friss diplomával rendelkező együttes láttán elfog a szomorúság: e sok tekintetben oly vonzó társaság ugyan honnan ismeri az olcsó poénok vígjátékosdíját? Mintha a színpadi humor poéziséről mit sem tudnának, csak a kabaréviccekről, s így saját tehetségük igazi értékeit vesztege-tik el. *A Kabaré* cselekményének hely-színe valóban az egyik berlini kabaré, maga a musical mégsem kabarédarab.

P. A.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THÉATRALE

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

Résumé

Béla Czére :

« Ce beau soleil radieux » de Magda Szabó

Magda Szabó fait partie de l'élite des prosateurs hongrois d'aujourd'hui mais jusqu'ici le visage esthétique et philosophique de son théâtre n'a pas été aussi clair que celui de ses romans. Sa nouvelle pièce, *Ce beau soleil radieux* . . . créée au Théâtre National offre enfin un tableau synthétique de tous les éléments intellectuels, stylistiques et théâtraux qui, pendant une quinzaine d'années, ont marqué d'une manière plus fragmentaire ses pièces précédentes dont le critique donne maintenant une brève analyse.

János Sziládi :

La naissance d'un pouvoir

C'est au Théâtre Madách qu'on joue, dans la mise en scène de György Lengyel, *Isabelle d'Espagne* d'Endre Illés – la première pièce historique dans le théâtre important de l'auteur. Illés n'a pas été séduit par la vogue des jeux pseudo-historiques; tout en s'adressant au public contemporain, c'est en premier lieu l'histoire qui retient son intérêt.

Anna Földes :

Personnages de nos jours en costumes historiques

Plusieurs théâtres ont créé récemment des nouvelles pièces hongroises qui, par une coïncidence frappante, puisent leur sujet presque sans exception dans l'histoire. Anna Földes cherche à expliquer ce phénomène en examinant, à propos de trois créations, la vision historique de trois auteurs: Gyula Hernádi, István Kocsis et György Száraz.

Tamás Koltai :

Un clown sous la couronne

Dans la mise en scène de Tamás Major au Théâtre National, *Richard II* de Shakespeare n'a rien d'un drame historique. C'est la décomposition d'une collectivité en tant que résultat de l'activité d'un chef inepte qui intéresse le metteur en scène, et le style du spectacle naît de la découverte du comédien et du clown masqués par le manteau d'hermine.

Miklós Almási :

Intrigues amoureuses

Quand, au début des années soixante, on a créé en Hongrie *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller, on ne pouvait pas encore savoir qu'il s'agit là d'un des classiques les plus importants de la dramaturgie moderne. La mise en scène actuelle de Gábor Berényi au Théâtre József Attila découvre les couches plus ordinaires, plus généralement humaines de l'oeuvre ce qui, selon le critique, en démontre la durabilité sous un aspect nouveau.

István Csík :

Visages et masques

Au nouveau programme du Théâtre de Marionnettes Dezső Szilágyi et Kató Szőnyi ont composé quatre « ballets pour marionnettes » sur des oeuvres symphoniques de György Ligeti, Maurice Ravel, Serge Prokofiev et Igor Stravinsky. Les quatre « grotesques musicaux » constituent un nouveau succès important dans la recherche que poursuit déjà depuis plusieurs années cet ensemble remarquable.

Gábor Mihályi :

Lettre au sujet du langage théâtral

La presse théâtrale discute beaucoup du travail de notre jeune génération de metteurs en scène. A propos du *Conte d'hiver* joué à Kecskemét, notre critique adresse une lettre ouverte au metteur en scène Gábor Zsámbéki, en posant la question: en quoi ce « jeune théâtre » est-il véritablement nouveau?

Géza Fodor :

« Un conte d'hiver » à Kecskemét

Philologue, esthète, poète, metteur en scène – tout le monde a une conception particulière de « son » Shakespeare et, bien entendu, chacun croit exclusivement à la sienne. Pourtant, dans la mise en scène de Gábor Zsámbéki subsistent pas mal de points d'interrogation qui font aboutir notre critique à la conclusion suivante: pour arriver à une interprétation moderne et valable de Shakespeare, il faut aspirer à une synthèse des différentes recherches shakespeariennes dont on doit absolument tenir compte.

Tamás Mészáros :

Chez nous et en étranger

Il y a deux ans que László Marton a réalisé au Théâtre de Comédie une mise en scène violemment discutée de l'*Ecole des femmes* de Molière. En 1975 le jeune metteur en scène a été invité par le Théâtre National de Helsinki où la même conception a été appréciée d'une façon unanime. En répondant aux questions de notre collaborateur, László Marton rappelle aussi quelques problèmes de métier et quelques points d'intérêt particulier de cette expérience.

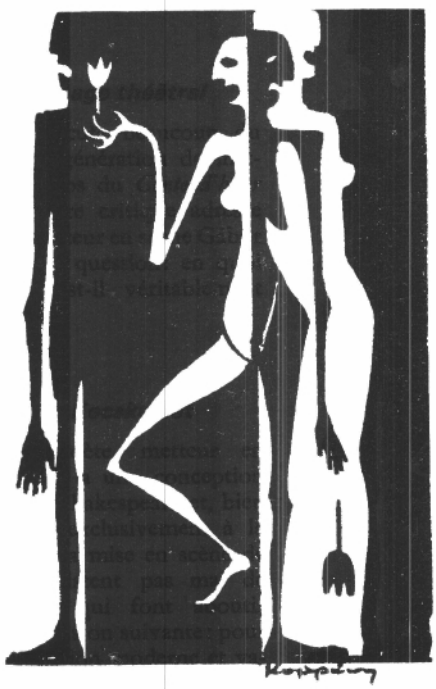
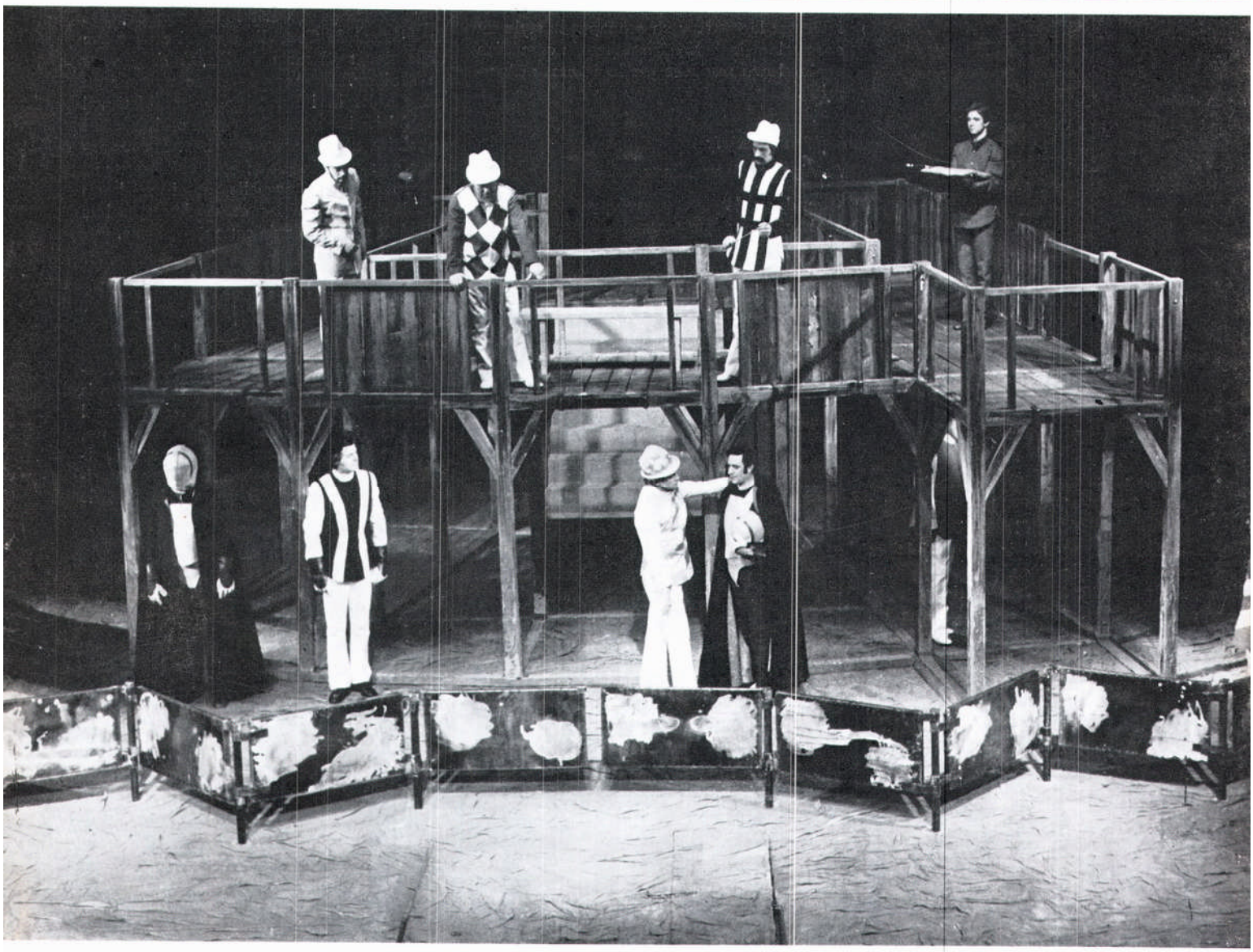
András Pályi :

« Créations » polonaises à Budapest

Les Noces de Wyspianski et *Le Fichier* de Różewicz sont deux pièces de clef de la dramaturgie polonaise que le public hongrois n'a pas encore vues; c'est le Théâtre National de Varsovie qui, lors de sa tournée récente, a fait connaître ces oeuvres dans notre capitale. A propos de cet événement notre critique cherche à établir un certain lien de parenté entre les deux auteurs.

Une page et demie

Notre nouvelle rubrique rassemble des notes, des commentaires, de brèves critiques réagissant aux différentes manifestations de la vie du théâtre en Hongrie.



Ára: 12 Ft