# SZÍNHÁZ

Iszlai Zoltán: Raszkolnyikov, a terrorista • Almási Miklós: A tudatdrámától a társadalmi lelkiismeretig • Böszörményi Katalin: A Bűn és bűnhődés képi világa • Földes Anna: A Tóték útja a Tháliától a Tháliáig • Hegedűs Géza: Az egyik európai • Székely György: „Egy ideig olyan boldog voltam"

1978
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XI. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1978. ÁPRILIS

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 Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám : 25.797

78.0219 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető : Soproni Béla vezérigazgató

Címoldalon:
Kútvölgyi Erzsébet **(Szonya)** és Kern András (Raszkolnyikov) a Vígszínház Bűn és bűnhődés-előadásában

Hátsó borítón :

**David Borovszkij színpadképe a Dosztojevszkij-bemutatóhoz (Iklády László felvételei)**

# TARTALOM

## játékszín

**ISZLAI ZOLTÁN**
Raszkolnyikov, a terrorista (1 )

**ALMÁSI MIKLÓS**
A tudatdrámától a társadalmi lelkiismeretig (8)

**BÖSZÖRMÉNYI KATALIN**
A Bűn és bűnhődés képi világa (13)

**FÖLDES ANNA**
A Tóték útja a Tháliától a Tháliáig (15)

**SZÉKELY GYÖRGY**
…Egy ideig olyan boldog voltam" (24)

**NÁNAY ISTVÁN**
Rendezői látomás - színházi valóság (28)

**HEGEDŰS GÉZA**
Az egyik európai (33)

## arcok és maszkok

**RÓNA KATALIN**
A pokoljárók (40)

## fórum

**SZILÁDI JÁNOS**
A láthatatlan művész (41)

## világszínház

**ENYEDI SÁNDOR**
Színház vidéki kisvárosban (45)

## szemle

**BERKES ERZSÉBET**
Kováts Miklós: Magyar színjátszás és drámairodalom Csehszlovákiában 1918-1938 (48)

# Dosztojevszkij a Vígszínházban

A Bűn és bűnhődés *Jurij Petrovics Ljubimov rendezte előadása az évad kiemelkedő eseménye. Az alább következő tanulmányok különböző nézőpontokból vizsgálják a bemutatót. Iszlai Zoltán elsősorban irodalmi-dramaturgiai elemzést végez, Almási Miklós az előadást méltatja. Böszörményi Katalin a produkció képi világára koncentrál.*

*A cikkekben mutatkozó „átfedések", az egyes mozzanatok egymásnak részben ellent-mondó értékelése serkentik az előadásról folyó hasznos vitát.*

ISZLAI ZOLTÁN

## Raszkolnyikov, a terrorista

Dosztojevszkijhez közelítve nem árt az óvatosság. Thomas Mann tudta ezt. Ezért írta *Dosztojevszkij módjával* című cikkében, hogy Marcel Proust „lélektani leletei ... merő játékosságnak tetszenek Dosztojevszkij sápadt kinyilatkoztatásaihoz képest". *A Bűn és bűnhődés* próbái alatt jurij Petrovics Ljubimov is hasonlóképpen intette elővigyázatra magyar színészeit: „Ez egy különleges szerző. Külön helye van a világban. Kafka - kisfiú hozzá képest."

Ha ehhez hozzátesszük, hogy a Taganka Jurij Petrovicsa, a hatvanesztendős Ljubimov napjainkban a világ legjobb rendezői közé számít, képzelhetjük, milyen fölfokozott igényekkel készítette elő annak a szerzőnek vitathatatlanul legnagyobb regényét színpadra, akiről úgy véli, hogy őt a világirodalomban, bárkivel összehasonlítani egyszerűen értelmetlen.

A Dosztojevszkij-interpretációknak - valamennyinek - elsősorban nem az a fő problémája, hogy miképpen lehet *közvetíteni* egy-egy művét. Hanem az, hogy a közvetítésre hivatottak mennyire képesek fölemelkedni *hozzá*. Mennyire bizonyulnak méltónak zsenijéhez. Egyszóval: Dosztojevszkijt jelenítenek-e meg vagy valami mást, ami színre-szóra hasonló, ám minél hasonlóbb, annál kevésbé azonos vele. A nagyság teljességigényt hív elő, teljes odaadást és áhítatot követel.

Ezután jön természetszerűleg az összes többi követelmény az előadóművészekkel, közelebbről: a Dosztojevszkijt játszó színházzal mint célra szervezett organizmussal szemben. Ezután következik tehát az együttes érzelmi, szellemi, fizikai képességeinek és készenlétének próbája. Következik a társulat játékerejének és fegyelmezettségének *sine qua nonja,* de az egyes színészeknek - pontosabban minden egyes színésznek az ismételt pályavizsgája is.

Végül, de nem utolsósorban afféle hídteherpróba-vizsgálatnak vettetik alá az adott színház tűrő- és teljesítőképessége. A vizsgálat végeredményének a közönség reagálásából kell kiderülnie.

A Vígszínház - Ljubimov vezetésével - január 25-én vizsgázott fölemelkedni tudásból; *a Bűn és bűnhődés* premierjén. Hogy miként, arra egyelőre Raszkolnyikov szavával válaszolunk: „majd aztán". Előbb írjunk le egy az ügy jelentőségéhez képest röpke irodalom- és eszmetörténeti vargabetűt.

### A regény

1865-ben Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij *a Szegény emberek, A hasonmás, a Sztyepancsikovo falu és lakosai,* a *Megalázottak és megszomorítottak,* valamint és főként a Fel*jegyzések a Holtak házából* írója wiesbadeni tartózkodási helyéről levelet intéz Katkovhoz, a mérsékelten liberális Russzkij Vesztnyik szerkesztőjéhez: „Reménykedhetek-e abban, hogy az Ön lapjában elhelyezhetem regénye-

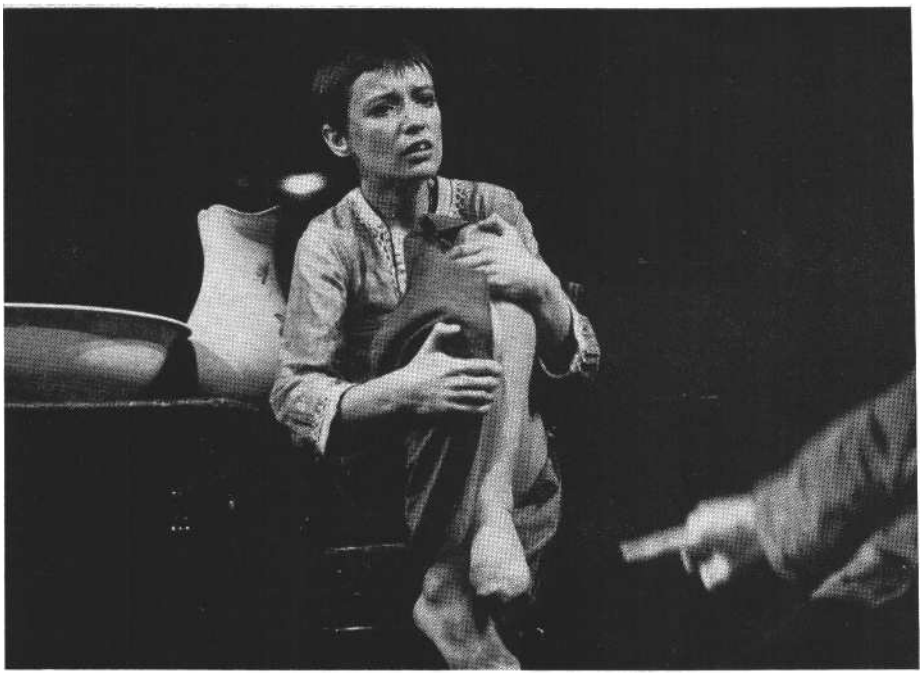
. A regény pszichológiai szám-adás egyetlen bűntettről. Cselekménye mai, a jelen évből való. Egy kispolgári származású fiatalember, akit kizártak az egyetemről s aki nagy nyomorban él .. . különös, »befejezetlen«, de a levegőben levő eszmék hatása alá kerül. Elhatározza, hogy egy csapásra kitör utálatos, szorult helyzetéből. Elvégzi, hogy megöl egy öregasszonyt, egy címzetes tanácsos özvegyét, aki uzsorakölcsönöket ad ... azzal *a* szándékkal, hogy boldoggá teszi vidéken élő anyját, és megmenti a nővérét - ki társalkodónő egy földbirtokosnál - a földbirtokoscsalád fejének erkölcsi élvhajhász követelőzésétől, ami a leányt bukással fenyegeti, aztán befejezi tanulmányait, elutazik külföldre, s ettől kezdve egész életén át becsületes, valamint szilárd és hajthatatlan lesz az »emberiség iránti humánus kötelessége« teljesítésében. Miáltal természetesen »jóváteszi bűnét« is, ha egyáltalán bűnnek lehet nevezni ezt az eljárást a süket, ostoba, gonosz és beteg vénasszonnyal szemben, aki maga sem tudja, minek él a földön, s lehet, hogy pár hónap múlva magától elpusztulna úgyis."

„Annak ellenére, hogy az ilyen bűncselekményeket iszonyú nehéz végrehajtani, azaz csaknem mindig napfényre kerülnek a bizonyítékok, és borzasztó sok múlik a véletlenen, amely majdnem mindig fenyegeti a bűnöst, véletlenségből nemcsak gyorsan, de sikerrel is végre tudja hajtani vállalkozását."

„Csak egy hónap múlva jut cl a végső katasztrófáig ... kibontakozik bűne teljes pszichológiai folyamata. A gyilkosban föltámadnak a megoldhatatlan kérdések, szívét váratlan és előre nem sejtett érzelmek gyötrik. Az isteni igazság s a földi törvény végül érvényesül, és úgy alakul, hogy kénytelen saját magát följelenteni. Rákényszerül, hogy inkább elpusztul a fegyházban, de ismét visszatalál az emberekhez, mert az emberiséggel való szakítás és a különállás érzése, melyre a bűntett elkövetésének pillanatában azonnal rádöbben, a végsőkig kínozza. Az emberi természet és igazságosság törvénye megköveteli a magáét. A bűnös úgy dönt, hogy aláveti magát *a* gyötrelmeknek, hogy jóvátegye, amit elkövetett ..."

A - némileg rövidített - idézet hosszú. De nemigen mellőzhető. Hiszen Dosztojevszkijé, s a maga nyilvánvaló hevenyészettségében is az *első s* valószínűleg máig a legközvetlenebb és átfogó értelmezése, jelentésösszefoglalása e korszakos műnek, amiről egyik első kora-beli kritikusa, Sztrahov, meghökkenve írta: „a gyengébb idegzetűek kénytelenek abbahagyni az olvasását". Legföljebb azoknak nem tudott a bűnös időtlen-örök modelljéről filozofikusan mélyebbet mondani, akik bizonyos Shakespeare-től betéve tudták a Macbethet: „Csak a természeted aggaszt; túl sok benne a jóság teje, semhogy egyenes célra törj. Lennél hatalmas, becsvágyad sem hiányzik, de hiányzik a kellő gonoszság."

Ugyanez a Sztrahov a (Turgenyev: *Apák és* fiúkjában is megörökített) nihilizmus tragédiájának vélte a *Bűn és bűnhődést*. Erről *az* értelmezésről egyébként tudjuk, hogy Dosztojevszkij szóban egyetértett vele. **A** többi értelmezéskísérleteket és magyarázatokat - számuk földeríthetetlen már nem erősíti meg az írói jóváhagyás. Nagy részük éppúgy lehet belemagyarázás és hamis interpretáció, vagy elfogult, torz részigazságok kiemelése e műből, ,mint ahogy felfoghatók



**Dosztojevszkij-Karjakin-Ljubimov: Bűn és bűnhődés (Vígszínház). Kútvölgyi Erzsébet Szonya szerepében**

e végtelenül gazdag tartalmú és sokjelentésű alkotás újabb és újabb „elsajátítási" kísérleteként.

Bakcsi György 1970-ben megjelent magyar Dosztojevszkij-monográfiája közel negyven oldalon foglalja össze (váz-latosan) az értékeléseket. Itt csak a legjellemzőbbeket érdemes áttekinteni, hogy plasztikusabban láthassuk viszonyukat a budapesti színházi bemutató létrehozói-nak generális elképzeléséhez.

A hatvanas évek közepétől szlavofil irányzatot követő Sztrahov mellett az orosz forradalmi demokraták második nemzedékéhez tartozó Piszarev véleménye érdemes figyelmünkre. A regény szociografikus vonásait, a nagyvárosi élet sivárságának megjelenítését becsülte nagyra. Karikaturisztikus törekvést egy másik forradalmi demokrata, Jeliszejev fedezett föl benne. Vlagyimir Szolovjov, a teológus és filozófus, ugyancsak személyes barátja és veszélyes kisajátítója az írónak. Három beszédével megnyitja a tendenciózus Dosztojevszkij-megfejtések sorát. Kiemeli eszkatologikus, istenkereső motívumait. Prófétává degradálja illetve emberteleníti Dosztojevszkijt. Az író másik híres követője, Merezskovszkij - kit első irodalmi kísérleteivel és apjával együtt Dosztojevszkij kizavart házából - a „misztikus orosz lélek" legendakörébe illesztette be a Raszkolnyikov-regényt. A miszticizmust és a népies szektásságot a nihilista „forradalom" elítélésével együtt varrja az író nyakába később a prózaíró Andrej Belij. Didaktikus irányban fejlesztette - helyesebben egyirányúsította - tovább a dosztojevszkiji komplexitást a kiváló Leonyid Andrejev. Gorkij művei alapján „gonosz zseninek" tartja elődjét. (Jóllehet ábrázolóképességét csak Shakespeare-hez mérhetőnek állítja, és - 1913-ban - leírja, hogy „torz érzésvilágát ellenségesnek érzem, de ha őt magát egészben veszem, akkor természetesen ő a legnagyobb az összes nagy orosz szenvedő közül... És őszintébb is, mint Lev Tolsztoj".)

A szovjet korszak első évtizedének végén keletkezett - Lunacsarszkij, Grosszman és mások tanulmányai, életrajzai mellett - Bahtyin minden mai értékelésnél megkerülhetetlen, termékeny interpretációja a kiemelkedő Dosztojevszkij-művek úgynevezett „interszubjektív polifóniájáról". Ami (leegyszerűsítve) egyebek közt azt jelenti, hogy Dosztojevszkijnél az ábrázolás tárgyává lett eszme jelenik meg regényként. Méghozzá rendkívül drámai formában. Hiszen az eszméket jellemekként megtestesítő (és azokat nem szócsövekként hangoztató vagy külsődlegesen képviselő) személyiségek között állandó kommunikáció jön létre. Csakis ebben az örökös eszme-csere-áramlásban létezik a (kategorikus gondolkodásmóddal nehézkesen befogható) dosztojevszkiji lényeg, amely az 1972-es legjobb magyar monográfia szerzője, Fehér Ferenc szerint nem más, mint „a polgári individuum válságtüneteinek reprezentációja", „a korai érettség pusztító betegségeinek végső érvé-nyű összefoglalása .

Kevésbé teoretikusan és kizárólag a *Bűn és bűnhődésre* vonatkoztatva a meghatározás körülbelül annyit tesz, hogy az ember (a polgári individuum) örökké vergődik a szabadság s a boldogság ellentétében. Ha egyenként, a közösségtől szabadon, korlátok nélkül keresi boldogságát (és boldogulását) akkor a bűn magányába (s a magány bűnébe) sodródik. Feloldania e válságot, vagyis a képzelhető valódi boldogság forrását megtalálnia csupán a részvételben lehetséges. Azaz - miként Török Endre is kifejti XIX. századi orosz irodalomtörténetében - osztoznia kell a közös emberi sorson. Vállalva embertársai megpróbáltatásait, alá kell vetnie magát a szenvedés kötelmének és közösségének. Az erkölcsi posztulátum-rendszer, ami egyúttal társadalmi követelések - mai szóval: elvárások - szövevénye is a közösségben élő egyénnel szemben, ennyire tisztán és kristályosan egyetlen más későbbi (1866 utáni) Dosztojevszkij-műben sem jelentkezik. (Bár például *a* Karamazovokban még egyetemesebbé bonyolódik.)

A viszonylagos áttekinthetőség (elég csalóka) látszata és színfalhasogatásra is szólító drámai nagyjelenet-technikája okozhatta, hogy az „orosz Homérosz" e munkáját alkalmazták a legtöbbször és a legszívesebben színpadra, s hogy az átdolgozók nemegyszer megkísérelték átömleszteni szinte a teljes epikai tartalmat a dramatizálásokba. Más kérdés (és nem lenne érdektelen végigvizsgálni), hogy a koncepciózus, tehát számba jövő dramatizálók - az értelmezőkhöz-magyarázókhoz hasonlóan - óhatatlanul projekciót is alkalmaztak (nyersebben: elkövettek) a műnél. Ha nem is mindig vittek bele kívülről valami rokoneszmét vagy kivált tendenciát, nem tudtak és nem is tudhattak szabadulni az időszerű mondanivaló kiemelésétől, a jó szándékú aktualizálástól. Hiszen a Dosztojevszkij utáni iroda-lom- és eszmetörténetnek- korszakok, filozófiai áramlatok, világszemléleti divatok és meggyőződések, valamint országok szerint - megvan és meglesz a Raszkolnyikov-problémáról, a macbethi lázadó-őstípusról a maga képe. Ljubimovnak (és a szerzőtársként szereplő J. F. Karja-kin filozófiatörténésznek) is megvolt. Ennek realizálását láttuk a mostani, víg-színházi előadásban, mely a nálunk szín-re került változatok közül a sorban a hatodik.

**Magyarországi dramatizálások**

Az elsőt Vajda László és Moly Tamás készítette, a Népszínház-Vígoperában rendező Hevesi Sándor felkérésére. 1907. október huszonnegyedikén volt a bemutató - Csortos Gyulával a főszerepben. Másodikra a francia Gaston Baty világsikerrel kipróbált háromfelvonásosa ért el (1933-ben) a Magyar Színházba. Heltai Jenő fordítását Bródy Pál rendezte; Rasz-

kolnyikov Baló Elemér, Marmeladov Kabos Gyula, Porfirij Törzs Jenő volt. (Ennek az előadásnak egyik kritikusa írta le, nyilván a „nagyérdemű" felvilágosítása érdekében a következő - Karinthy Frigyes *Szinopszisába* illő - kivonatot: „Raszkolnyikov előre megfontolt szándékkal megöl egy uzsorás öregasszonyt, s utóbb jelentkezik, hogy ő a gyilkos.")

Ezt a változatot 1962 októberében még egyszer bemutatták nálunk, az akkori Jókai Színházban. Szép sikerrel ment, de (ez is korjellemző reflex) riadt igazgatói mentegetőzés kíséretében. („Egyébként azt, hogy színházunk eredeti jellegét, célkitűzését nem adja fel, mi sem bizonyítja jobban annál, hogy Dosztojevszkij bemutatója után mai témájú új magyar darabok egész sorát kívánjuk színre hozni".) *Az* Arisztokratákkal párhuzamosan játszott darabot Egri István rendezte. Raszkolnyikovot Keres Emil, Porfirijt Rozsos István, Marmeladovot Kovács Károly alakította, utóbbi: revelációszerűen. E felújításról írta kritikájában Almási Miklós: „Dosztojevszkij újra kortársunk lett." Igaz, hogy Pécsett már az előző év decemberében bemutatták az akkor a Szovjetunióban „standard", háromfelvonásos Radzinszkij-feldolgozást, Turián György rendezésében, Fülöp Zsigmonddal és Tánczos Tiborral a férfi főszerepekben, a bemutatónak azonban csak „helyi" visszhangja maradt.

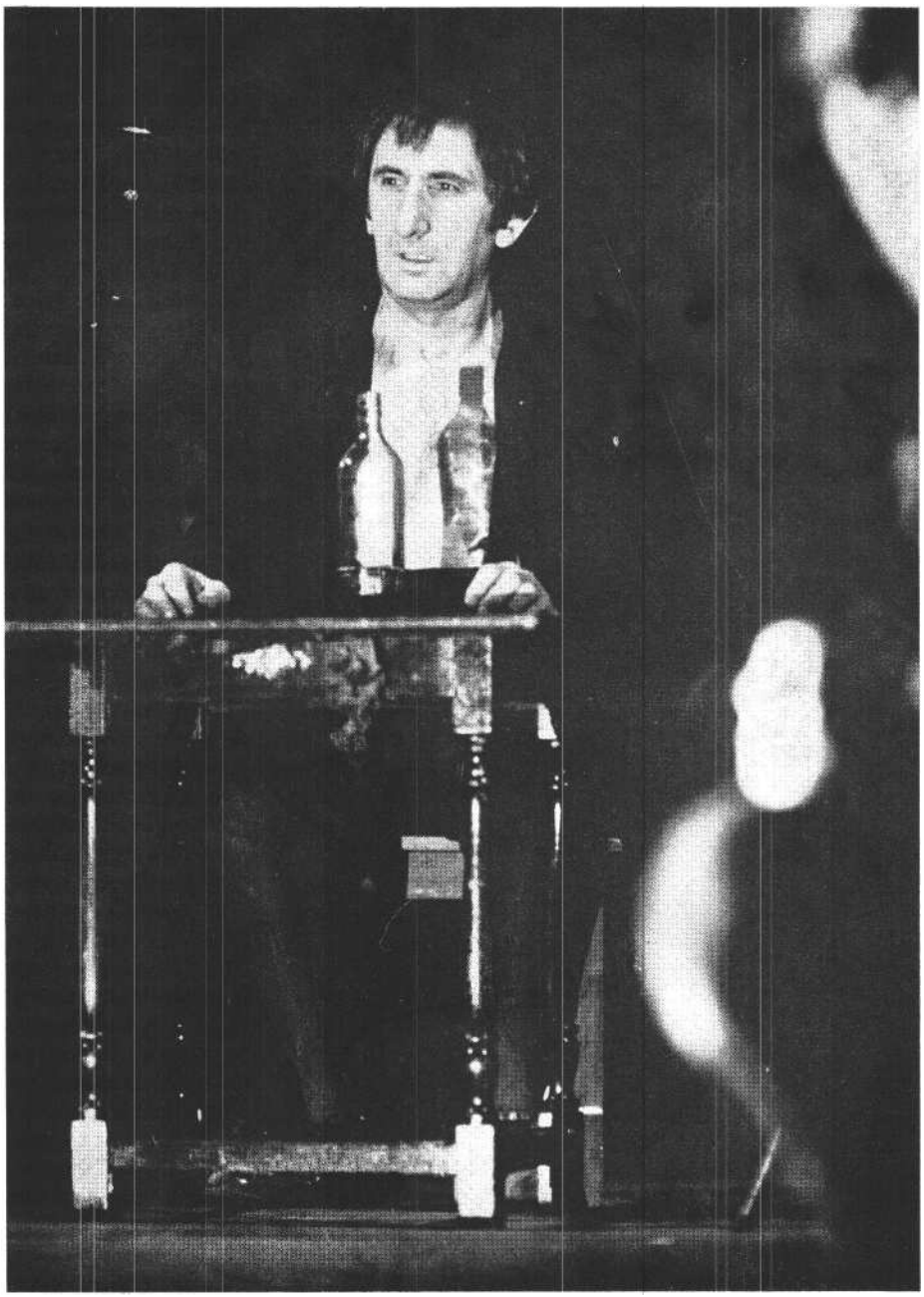
A harmadik külföldi dramatizáló, akinek munkája nálunk közönség elé jutott a Művész Színházban, Rodney Ackland. Őt - úgy tetszik - mindenekelőtt a vizsgálóbíró, Porfirij figurája izgatta. Talán nem is véletlenül. Hiszen két évvel az emberiség legnagyobb bűne, a második világháború után, 1947-ben vagyunk. És jó néhány országban javában folyik részint az őszinte, részint az önigazoló lelkiismeret-vizsgálat. A magyar sajtó az elő-adást vegyesen dicséri. De Dosztojevszkij védelmében - ahogy Örkény István akkor csípősen megjegyezte - „a kritika csaknem egyhangúan sivalkodik". Ackland föltehetően mégiscsak elvetette kissé a sulykot a bátor eltérésben a regény lényegétől. Érdekes végül, hogy a televíziónak készült - feszes és drámai - dialógusváltozatban Gyurkó László is Porfirijt teszi meg abszolút főszereplőnek. (Ő azonban már a címadással *(A bűnös)* hangsúlyozza, hogy a hatalmas, polifon prózaműnek csak egyetlen szólamát játssza végig: a vizsgálat lélektanát. (A tévé 1972 márciusában adta a feszes szerkezetű játékot. Haumann Péter remekelt a humánum igazságát reprezentáló, de saját defektusokkal is ellátott vizsgálóbíró szerepében; az átdolgozás tavaly nyomtatásban is megjelent Gyurkó László *Utak* című kötetében).

**Egy mai Raszkolnyikov**

Jurij Petrovics Ljubimov, a szovjet színház nagy egyénisége vadonatúj drámai *szövegg$_e$l* érkezett 1977 augusztusában Budapestre, hogy a (hat hónappal későbbi) bemutatót előkészítse. (Ügy is, mint egy Dosztojevszkij-sorozat első darabját.)

Ljubimov, amint ezt az *Avrora* című folyóiratba 1974 októberében írt tanulmánya *(A harmónia algebrája)* bizonyítja, mióta a Vahtangov Színház egykori Scsukin-stúdiósaival megalapította a saját színházát, rendezői fejlődésének és fölfogásának beérett szakaszába lépve találkozott az új *Bűn és bűnhődés* előadóival. Kiteljesítve önnön színházi műhelyének indító „Brecht-vonalát" *(A szecsuáni jólélek, Tíz nap, amely megrengette a*

**Marmeladov: Garas Dezső**



*világot, Anya),* rengeteg tapasztalatot merítve kortársi és klasszikus-oratorikus líraszínházának előadásaiból *(Elesettek és élők,* a Jeszenyin-, a Majakovszkij-, a Puskin- és Voznyeszenszkij-összeállítások) a nagy hatású prózaművek adaptációiból *( A hajnalok itt csendesek, Mit tegyünk ?, A Mester és Margarita), s* felvértezve világirodalmi és nemzeti klasszikusok sajátos szcenírozásának izgalmas eredményeivel (Shakespeare, Molière, Osztrovszkij) nemcsak adott színházának és társulatának, de a maga drámai anyagközelítésének is kialakította határozott alapelveit. Kis túlzással azt mondhatnánk: maximált, öntörvényű eljárásait.

Ezek az alapelvek meghatározzák a rendezés számára kiválasztandó „irodalmi anyag" jellegét. A rendező olyan emberi egzisztenciánkat érintő műveket választ, amelyek mondanivalója az adott időszakban - személyes véleménye szerint - rendkívül fontos. Ezért érdemesek a bemutatásra, magyarán: példázatosak.

Megkerülhetetlen axióma az is Ljubimovnál, hogy a művek témája valamilyen, megközelítésben foglalkoztassa és nyugtalanítsa a mai nézőket. „A színháznak ugyanis nincs meg az a lehetősége, hogy türelemmel kivárja a kortársak megértését, mint ahogy erre egy író vagy képzőművész alkotásának ideje lehet." A színháznak ezen felül alkalmazkodnia kell a korszerű hatáskeltés kialakult szokásrendjéhez is.

Az így kiszemelt és a nézőkre orientált darab, pontosabban: alapszöveg ezért kényszeríti a rendezőt, hogy „magára vállalja az író kötelezettségét is, hogy megkeresse a nem-színházi anyag szcenikus megszervezésének módszereit", és megvalósítsa a rendezői színház alapelvét a dramatizálás praxisában.

A legfontosabb alapelv persze az így előkészített „anyag" konkrét megrendezése, ahol ismét maradéktalanul érvényesül a rendező teljes egészében előre elképzelt s a díszlettervezővel, komponistával, mozdulatkoreográfussal gondosan egyeztetett előadásterve. Végül a színész - egyéni adottságait az előadásterv keretein belül a legmesszebbmenőkig érvényesítve - a rendező által kitűzött feladatokat amennyire képességeitől telik, teljes erőbedobással megvalósítja. („Végtelenül boldog vagyok - fűzi ehhez hozzá Ljubimov -, ha egy színész az előadásról való felfogását beleviszi a szerepbe, ezt rendkívül szívesen is veszem. De az, hogy a színész az én elképzelésemet a darabról kifordítsa vagy felborítsa, nem megy. A színház kollektív művészet. De naiv dolog azt hinni, hogy a színész és a rendező az előadás létrehozásának folyamatában egyenjogú. Ezek különböző hivatások. A rendező fogalmazza meg az előadást, ő az alkotó.")

A rendezői elvek ilyen következetes kifejtését természetesen igen sok rendező elmondja. De csak kevesen érvényesítik konzekvensen a gyakorlatban. A saját színházi műhelyét ilyen elvek szerint működtető Ljubimov pontról pontra megvalósítja. Például így:

Fölfedezte (mindenekelőtt), hogy a közismert Dosztojevszkij-műből közvetlenül napjainkhoz szóló, fölerősíthető mondanivaló-t lehet kiolvasni. Ezért mai példázattá lehet „kihegyezni" vagy átformálni. Van ugyanis a mai fiatal nemzedékben egyfajta hajlandóság Raszkolnyikov felmentésére. Pedig - ez a hős „olyan extrém tendenciát képvisel, amely káros és a fejlődést akadályozza. Ahányszor csak a kezembe veszek egy újságot, mindenütt Raszkolnyikovokkal találkozom" - jelezte ellenbizonyító szándékát Ljubimov egy tévéinterjúban. A színpadra készített dráma társszerzőjének, J. P. Kulikov irodalomszociológusnak emlékeztető feljegyzései is rímelnek az interjú mondataira. „Az előadás nem a monomániáról szól, hanem egy ember kettéhasadásáról. Arról, hogy ez az ember önmagát áldozza-e föl a többiekért, vagy másokat önmagáért . . . , a kettéhasadás nem azt jelenti, hogy valaki egy helyes cél érdekében néha helytelen eszközöket is alkalmaz, hanem azt, hogy az eszközök megváltoztatásával megváltoznak a célok is. Ez az, amit az emberek önmaguk előtt félnek beismerni."

Egy szélsőségesen individualista (ultrabaloldali? terrorista?) bűnöző bűnhődésének folyamatát kell hát látnunk a színpadon Elbert János magyar fordításában. Bűnözőét, akit nemigen sajnálunk, mert tette haladásellenes. Mivel eszközei rosszak, célja - *eszme* - sem lehet jó. Tettén kívül kiindulópontját is egyértelműen el kell ítélnünk. Nem ismerhetjük el emberinek azt a jogát, hogy „kísérletet végez önmagán", kipróbálja, hogy képes-e a nagy határátlépésre, a gyilkosságra. „A dolog lényege: senki nem kísérletezhet önmagán úgy, hogy közben másokkal ne kísérletezzen", mondja az emlékeztető feljegyzés, egyfajta didaktikus tanulságot előlegezve.

A színdarabkoncepció kétségtelenül a regényből való. De szűkítettebb, egy-úttal célratörőbb és konkretizáltabb az ilyen éles logikával átfoghatatlan, sokjelentésű Dosztojevszkij-műnél, melynek rétegezettségét a színpadi, lírai-polifon előadás van hivatva pótolni és reprezentálni. Egy-két félmondat kivételével minden lényeges replika és számos jelenet sorrendje Dosztojevszkijé. Meddő próbálkozás volna mégis a színpadi szöveg funkcionális összehasonlítása a regénnyel, bár annyi bizonyos, hogy aki ebbe az előadásba „beül", jól teszi, ha a regényt előtte fölleleveníti.

Érdemes felfigyelni arra is, hogy a gyilkosságot megelőző fejezetek és a gyilkosság a koncepció jegyében (s nem holmi időkímélési, húzási okokból) maradtak ki a darabból. Dosztojevszkij az első hét fejezetben még a bűntelen, a szánható, a világ bántásaitól szenvedő, hamletien töprengő Raszkolnyikovot ábrázolja. Nekünk nézőknek rögtön *a gyilkost* kell megismernünk, hogy - az első fejezetekből utólag átemelt-magyarázó körülmények ellenére belássuk tette lelki és társadalmi összetevőinek lehetetlenségét, majd elemző úton végigkövethessük összetörését és bűne nyilvános beismerését. Ezáltal feldúlt, de nem együttérző tanúi lehetünk visszatérésének a - bűneiket vállaló és meg nem ideologizáló - bűnösök (szenvedők) közé.

**Az előadás „menetrendje"**

*A Bűn és bűnhődés* ljubimovi változatának (vulgárisan vázlatos) „szövegmenetrendje" a tétel kimondásával kezdődik. Porfirij vizsgálóbíró néma feltűnése, majd a teljes szereplőgárda felsorakozása után a Raszkolnyikovot alakító szereplő felolvassa a mai fiatalok említett félreértését mutató iskolai dolgozat egy mondatát. (Erre zuhan le a színpadra először a bűntett színhelyét jelképező díszletelem.) Ezután, már Raszkolnyikovként, *monológba* kezd. Lenézően beszél az egyetemes boldogság elérhetetlenségéről. Elmélkedik a vakmerő egyén jogairól a hatalomhoz, majd Nasztaszjával, a szállásadónővel ismerkedünk, akivel Raszkolnyikov tárgyal ugyan, de akit alig vesz emberszámba.

A következő kocsmajelenetben a rendőrnyomozó, Zamjatov és Raszkolnyikov találkozik. A főhős kihívóan tereli a gyilkosságra a szót. (Elmondja, miként csinálná ő.) Most a részeg Marmeladov lép fel. Elbeszéli Szonya lánya sorsát, monológban bánja bűneit, reménykedik az isteni bocsánatban, ami nélkül nem volna érdemes élnie. Raszkolnyikov sem az isteni jóságban, sem az emberi méltó-

ságban nem hisz. Megkapja azonban anyja levelét az anyát játszó színésznő mondja el a (regénybeli) levél rövidített változatát. Értesül húga házassági tervéről a gazdag, öntelt Luzsinnal. Rájön, hogy Dunya a prostituált Szonya Marmeladováéhoz hasonló áldozatot akar hozni - őérte.

Ekkor esik át az első lázálmon: a gyilkosságot jelképező, úgynevezett „bűnbölcső" újból leereszkedik, s Nasztaszja a levesestányérból vért önt a betegen hallucináló főhős felemelt lepedőjére.

Ezután tűnik fel Mikolka, a mázoló, s a gyilkosság után elejtett smukkot a kocsmában elzálogosítja. Razumihin is fontosat közöl első belépésekor barátjával, a lázas Raszkolnyikovval: gyereket találtak az uzsorásnő mellett kényszerűségből megölt Lizaveta hasában. Hamarosan színre kerül Dunya kényszervőlegénye, Luzsin is, de előbb Mikolka sikertelen önakasztási kísérletét akadályozza meg (intermezzóban) Porfirij és Zamjatov.

Luzsin kifejti véleményét az értelmes önzésről. Raszkolnyikov (itt a regénynek megfelelő szituációban) gúnyosan figyelmezteti: az elmélet igazolja az önző célból elkövetett gyilkosságot is. Később a főhős kimegy a pétervári éjszakába, a prostituáltak közé. Itt éri a második lázálom. A bűnbölcső harmadszor is köréje zuhan, aztán monológot mond az életszeretetről és az emberi aljasságról.

Marmeladov halálával lép előtérbe annak tüdőbajos felesége, Katyerina Ivanovna sorsa, aki a hiábavaló papi vigasztalásra szaggató köhögéssel és véres zsebkendőjének felmutatásával válaszol. Raszkolnyikov pénzt ad Szonya családjának a temetésre, megkéri Szonya kistestvérét, hogy imádkozzon érte („minden eshetőségre").

Szobájában a családját találja. Megemlíti nekik, hogy beteg és hogy Luzsint kiakolbólította. Végül Razumihin kíséretére bízza őket, ez pedig egy vidám jelenetben hazakíséri a Raszkolnyikov-hölgyeket szállásukra. Közben Mikolka vallatása folyik. A mázoló elismeri, hogy az ékszert lopta.

Anyjáék újabb látogatásakor Dunya és Raszkolnyikov vitatkoznak. (Az édesanyát koporsóra emlékezteti fia szobája.) Szonya is megérkezik, a nők tartózkodóan megismerkednek, Szonya invitál apja halotti torára.

Razumihin kíséretével - Raszkolnyikov első látogatása jön Porfirijnél. A fenyegetően leereszkedő bűnbölcső alatt megvitatják a felsőbbrendű ember szabadságáról *szóló* cikket, és Razumihin - mai nézők felé irányított pozitív - nagy< monológját mondja a sematizáló társadalmi elméletek ellen az eleven élet védelmében. Végül *szóba* kerül a bűn kiindulása, a napóleoni gondolat is, mely átvezet a harmadik álomvízióba, a gyilkosság visszajátszásához.

Szvidrigajlov (légyfogó mozgásokkal) belép az alvó Raszkolnyikov szobájába. Beszélgetést folytatnak kettejük azonos jellemvonásairól, Szvidrigajlov Dunyához való viszonyáról, Dunya váratlan örökségéről és egy közelgő, titokzatos utazásról. Majd gunyoros szakítási jelenet következik Luzsinnal. Ennek végén bízza rá családját Raszkolnyikov Razumihinre (először ismerve el *leplezetten* a gyilkosságot).

Raszkolnyikov Szonyához megy. Próbálja megingatni a lányt istenhitében. Aztán kénytelen letérdelni az emberiségét képviselő szenvedése előtt. Olvastat-ja vele a Bibliából a Lázár föltámadását, majd - hiába - szeretne közös vonást találni kettőjük „határátlépése" között. A „dolog" - a gyilkosság - másnapi bevallásának ígéretével (a leereszkedő vasfüggöny előtt) végződik az első felvonás.

Ugyanitt indul a második. Porfirij és Raszkolnyikov másodszor találkozik. A hosszú jelenet csúcspontjai: a vizsgálóbíró hasonlata a lepkéről, mely nem tudja elkerülni sorsát, Raszkolnyikov kitörése és követelőzése, hogy ne játsszanak vele bújócskát, s végül a váratlan fordulat: Mikolka vallja, hogy ő a gyilkos. Ez arra készteti Raszkolnyikovot, hogy újból fölvegye „a harcot".

A következő rész a Marmeladov család széthullásának előzményeit ábrázolja. Luzsin és a haladó, hasznos eszmékért ostobán lelkesülő Lebezjatnyikov párosa után Marmeladov tragikomikus halottbúcsúztatója jön, Szonya megvádoltatásával és Luzsin provokációjának nyilvános lelepleződésével.

Most ismeri be Raszkolnyikov Szonyának a gyilkosságot. Itt próbálja megindokolni bűnét az emberek leköpni való tetű voltával; ez azonban a lányt felháborítja, és követeli a főhőstől bűne beismerését, amit ő mindig visszautasít, a kereszt vigaszával együtt.

Katyerina Ivanovna megőrülésének, halálának hosszú jelenetét követően a vizsgálóbíró jön el Raszkolnyikovhoz, harmadik, utolsó találkozásukra. Kifejti, hogy általában megkapó, de veszélyes az ifjúság láza, lelkesedése. A szenvedést vállaló Mikolka is önveszélyesen rajong. Az igazi bűnösnek - Raszkolnyikovnak - viszont emberi kötelessége az élet megvetése helyett a bűnhődés keresése. S ha netán öngyilkosságba menekülne, akkor is be kell vallania a bűnt az ártatlan élet, a másik fiatalember védelmére.

Az újból fellépő Szvidrigajlov cinikus mesélgetései felháborítják Raszkolnyikovot. De az kigúnyolja és szemétnek nevezi, amiért nem mer vagy a bűnével együtt élni, vagy az öngyilkosságot vállalni. Szvidrigajlov nagyjelenetét látjuk ezután Dunyával. Eldördül az első revolverlövés; a lány elájul és megmenekül, majd Szvidrigajlov erotikus álomvíziója következik, és a közönségtől való búcsúzása után, a második revolverlövéssel, öngyilkossága.

Raszkolnyikov - igaz, még minden meggyőződés nélkül feljelenti magát. Kisvártatva meg is hallja - hangszórón át - az ítéletét. Most már csak Lebezjatnyikov fontoskodó-dicsőítő rikkancskodása és nézőtéri szaladgálása van hátra, valamint a némajáték-epilógus. A börtöntársak fenyegetése és Szonya állhatatossága megtöri Raszkolnyikovot. A záró-képben leborul az ártatlanságot és büntet-lenséget szimbolizáló gyermek előtt. (Hogy a nyitó- és zárókép álom-e vagy másfajta képzeletmegjelenítés, azt Ljubimov nem jelzi; nyilván nem is akarta határozottan eldönteni.)

### Ljubimov színpada

A regény ismerői ebből a felsorolásból rekapitulálhatják: Ljubimov nem forgatta fel különösebben a regényrendet. Nem változtatta meg radikálisan a szereplők szövegbeli megnyilatkozásaiból kitűnő jellemrajzát sem. Kivéve Raszkolnyikoviét, akinek jellemcsonkítását az aktualizálás érdekében végrehajtotta. Marmeladov, katyerina Ivanovna, Razumihin eredeti karaktere azonban szabadon kibontakozhatott az előadásban. A Raszkolnyikov család egymásra utaló jellemviszonylatainak sokoldalú bemutatására viszont nem maradt részint játékidő, részint elvi lehetőség. Hiszen a fiú egy-értelmű bűnöző mivolta nehezen adott volna módot a rokonszenves családi vonások kölcsönös kidomborítására. Raszkolnyikov megátalkodottságához képest változott az epikai Szonya jelleme is. A Marmeladov lány (különösen a párosjelenetekben) szinte második Porfirijként oktatja ki Raszkolnyikovot, akinek érve-lése mindvégig megtörik Szonya rejtetten és öntudatosan agresszív, csöppet

**Raszkolnyikov és Porfirij vizsgálóbíró: Kern András és Tordy Géza**

sem szelíd, ostorozó hitű szilárdságán. Porfirij esendő okosságának és megértő humanitásának dialektikáját nagyjából átmenti ökonomikusra nyesett színpadi szövege. A harmadik találkozás végén elejtett hangsúlyos félmondata: („Mikolkát nem hagyom") azonban szájbarágó és direkt. A (Raszkolnyikovhoz hasonlóan) hazug eszméket terjesztő, egoista, illetve öncsaló Luzsin és Lebezjatnyikov erősen karikírozott figurákká váltak. Ostobaságuk nem annyira szövegükből (ennek csak szócsövei), mint inkább színpadi megjelenésük külsőségeiből derül ki. Ettől lesznek rikítóak és harsányak. Szvidrigajlov pedig bőbeszédűségben szenved.

A színpadi hatáskeltés szövegén kívüli eszközeit minden bizonnyal ebben az előadásában használja a legbőségesebben, legsokkolóbban Ljubimov. Nem véletlen, hogy a már említett tévéinterjúban a főszereplő Kern András „a fényekről, hangokról, hangsúlyokról, mozgásokról" adott rendezői instrukciók után sorol-ja a rendezőnek a világnézetekről, gondolkodásról, irodalomról a próbák kezdetén elmondott megjegyzéseit.

A díszlet (David Borovszkij munkája), bár használható és főként sokatmondó; ha különleges is, önmagában nem túlzottan látványos. Talán még hangulatilag sem tesz hozzá feltűnően sokat az előadáshoz, mint ahogy jánoskúti Márta jelmezei is célszerűen jelentéktelenek. Sokkal fontosabb, hogy ritkán láthattunk Magyarországon ennél többet *játszó* díszletet; szerepe bizonyos szempontból túltesz még a ljubimovi *Hamlet* híres „allzweck-függönyén" is. A színpad fölött Damoklész-kardként lebegő, úgynevezett bűnbölcső ugyanis itt nem olyan sokjelentésű szimbólum, minta függöny. Nagyon is egyértelmű (és egyúttal brutális-naturálisan konkrét): az elkövetett bűnt jelképezi, amely testi-lelki agyonnyomással fenyegeti a bűnöst. A bűnsajka hangeffektusokkal és álomzenékkel egyeztetett mozgása külön tanulmányt érdemelne.* (Mint ahogy nem lenne tanulság nélkül általában sem Ljubimov díszletdinamikájának részletes elemzése; több rendezését alapul véve.)

Fontos járuléka az előadásnak a szinte állandóan kísérő, jelző-értelmező zene. (Ediszon Gyenyiszov szerezte.) Csaknem valamennyi szereplőnek és minden fontos témának van visszatérő zenei motívuma, frázisa, vezérszólama. Hol különkülön hangzanak fel, hol pedig egymásba úsznak, ölelkeznek, néhol szinte szimfonikus bonyolultsággal zeneileg is lejátsszák a jelenet drámáját, nemcsak egyszerűen aláfestik vagy sugallják ennek hangulatát. Különösen emlékezetes a szenvedés és bűnbánat „goszpogyi pomiluj" pravoszláv egyházzenei férfikórusa és a mozarti ihletésű „üdvmotívum", a szenvedéstől-megtisztultság leánykórus-egzaltációja, amely elválaszthatatlan Szonya személyétől. Pregnáns belépőzeneket kapott még Szvidrigajlov, Marmeladov és Luzsin (az utóbbi afféle ironizált- fellinis, sztravinszkijes - bohóczene). Ütőhangszerek (triangulum, xilofon, órakongás) jelzik a gyerekszereplők, és - meglepő módon - Porfirij fellépéseit. Jórészt Porfirij jelenlétével kapcsolódik össze a vallatás zörejzenéje, amely leginkább rugóra járó fogaskerékszerkezet csigázásképzetet keltő hangjára emlékeztet. Végül Raszkolnyikov előző életét, Péter-várt és Razumihint egy hol felgyorsuló, hol lelassuló ritmusú hegedűdallam képviseli (a „goszpogyi pomiluj"-on, a bűnakkordon és az üdvkóruson kívül *ezt a* „valse triste"-et viszik haza a nézők a döbbenetesen ható előadásból).

Hátravan még a ljubimovi hatáskeltés legfontosabb - mert leginkább saját nyelvként beszélt - eszköze, a színpadi és nézőtéri fénysokkolás, fénydiagnosztika és fényterápia; az eizensteini filmiskolától átvett effektusforma színpadra alkalmazott művészete. A fényhatás maximumából a közönséget azonnal az elején részelteti Ljubimov. Repülőtéri erősségű reflektorral „ébreszt fel" bennünket a szereplők bevonulásakor, jelezve azt, hogy jó lesz összeszednünk magunkat, mert nem langyos színházi este következik, jelezve azt is, hogy alkalomadtán könnyen a darab szereplői lehetünk. A nagy fényszórót később már csak módjával - de az utolsó némajáték előtt ismét koncentráló fegyelmező eszköznek - használja, egyrészt, hogy figyelmünk végső megfeszítésére ösztönözzön vele, másrészt, hogy rádöbbentsen: a színpad szigorúan felvigyázott börtönné változott.

Ismeri természetesen a rendező - ahogy erre Molnár Gál Péter a Népszabadság 1978. II. 2-i számában rámutatott - a szokványos, „atmoszférikus" fényhasználatot is. A díszleteket többnyire csak tompított reflektorfényekkel világítja be. A „bűnbölcsőt" - kórházi-hullaházi kék tónusokkal „szivárgó világítással" juttatja, amikor kell, a látómezőnkbe.

Ijesztően változatos játékokat tud produkálni ezenfelül unos-untalan felhasznált minifényszóróival, „fénygéppisztolyaival". A *Bűn és bűnhődésben* vizsgálati sugárnyalábként, stroboszkopikus hangulatszaggatókként és nézőrettentőként is működnek. A szereplők (mindegy, hogy melyik szereplő) kezében, az általános, ma is problematikus világszemléleti-lelkiismereti kérdések felvetésekor valósággal provokálnak. Ha ezek az aktualizálható szövegrészek eléggé hosszúak, a rendező nem habozik a nézőtéri világítást is ránk gyújtani. Hadd essünk ki a szín-pad nyújtotta elálmélkodásból vagy andalodásból. Hadd nyugtalankodj un k gondolkodásra kényszerítettségünk kutyakötelessége miatt. A nagymonológok csaknem mindegyikét világos nézőtér előtt mondják cl a színészek.

A fénymasinéria különösen az első felvonásban bizonyul abszolút precíz-

**A Bűn és bűnhődés képi világáról Böszörményi Katalin tanulmányát közöljük. (A Szerk.)*

nek; a második (rendezői szemszögből egyébként is kuszább, eleresztettebb, túlbeszélt) felvonásban helyenként már csak rutinszerűen és nem mindig „pászentosan" gyulladnak ki, váltanak intenzitást a fényforrások. A darab háromszori megtekintése után az is bizonyossá válik, hogy az első rész lenyűgözően konzekvens és drámai szereplőmozgatása hirtelen töredezett lesz a második részben. Itt üt vissza az a koncepció, hogy Raszkolnyikov csak a veszedelmes terrorista, nem pedig - stagnálásaival együtt is - valahonnét valahová fejlődő jellem. A második részben ezért tűnik időnként teljesen el, amit természetesen azzal is magyarázhatunk (ha drámailag nem is meggyőző a magyarázat), hogy romboló szelleme mintegy átköltözik Szvidrigajlovba, aki helyette játssza végig a társadalmon kívülre került individuum sorsának a másik lehetséges (önirtó) pályalefutását.

**Színészi játék**

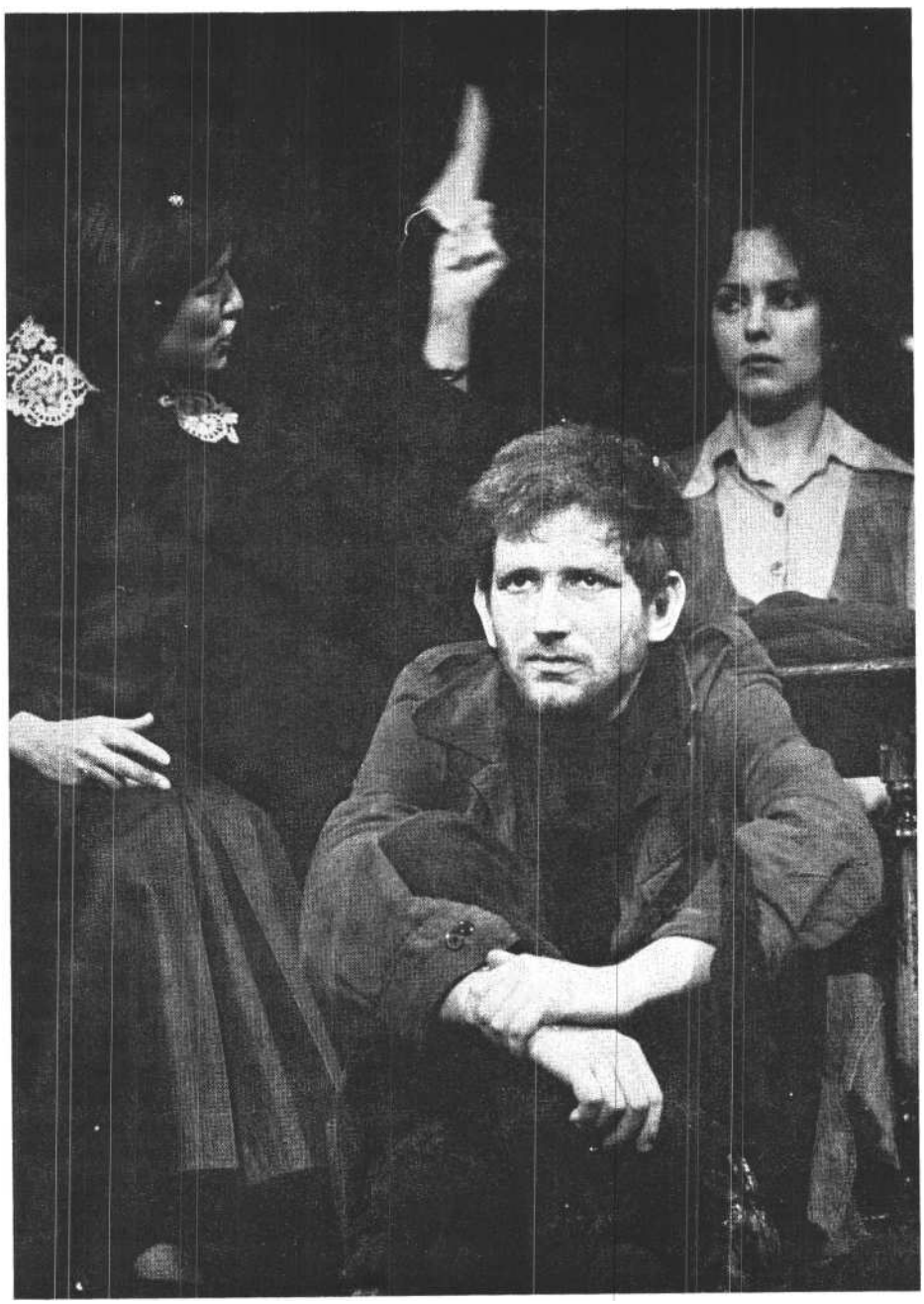
Az együttes színészi játéka erőtlenebb, mint akár az elmondandó drámai szöveg, akár a hatalmas igényű előadási keret (vagyis t látványokban érvényre jutó ljubimovi Dosztojevszkij-értelmezés és darabvíz ó).

Ennek több oka van. Érdemes őket két másik Ljubimov-tanulmány, *A hivatás és a professzionisták védelmében* illetve *A főrendezők szava* fényében kissé közelebbről megvizsgálni:

„Milyen színészről ábrándozom? - kérdi Jurij Petrovics Ljubimov még 1965-ben. - Olyanról, aki nálunk, a színházunkban nevelkedett. Helyesebben arról álmodom, hogy színházunk alkalmasnak bizonyul a komoly, a valódi színésznevelésre. Szeretném, ha ez a színész nem azt gondolná, hogy a színházi művészet olyasmi, mint az élet, hanem megértené, hogy ez ahhoz képest valami másodlagos. Éppen ezért értelmet is kell neki adni, ki kell találni, meg kell alkotni azt. *Az a kívánságom, hogy a színész legyen képes az általánosításra ... hogy érzékenyen fog ja fel a publikum ritmusát, hogy kapcsolatba tudjon vele lépni, hogy élesen, intenzíven tudjon dialogizálni, hogy cirkuszművészként uralkodjék, teste és - nem is tudom, hogy miként - a beszéde felett."* (Kiemelés: I. Z.)

1973-ban pedig így nyilatkozik hajthatatlan művészi szenvedéllyel: „Az összehasonlítás a balettel vagy az interpretáló művészettel nemigen ragadja cl azokat a színészeinket, akik messze távol vannak egy táncos vagy muzsikus igazi professzionalizmusától. A nyomorúság itt csak az, hogy területünkön könnyen takargat-ni lehet az alacsony szakmai színvonalat. Ha egy énekes nem énekli ki a magas cét, ha a balerina nem csinálja meg a harminckét *fouette-et,* ebből tüstént nyilván-valóvá lesz, hogy technikája megkopott, és kvalifikációja csökkent. A színész viszont megengedheti magának (aki pedig képletesen szólva nincs abban a helyzetben, hogy harminckét fordulatot tegyen, illetve kivágja a megfelelő hangmagasságot), hogy gyakran vég nélküli beszélgetéseket folytasson arról, hogy ilyesmikre egyáltalán nincs szüksége; mindez tulajdonképpen a rendező kitalációja csupán." Ha mindehhez még hozzávesszük a rendezői autarkiával kapcsolatos korábbi idézetet - és ismét figyelmeztetünk arra, hogy Ljubimov soha nem beszél a „levegőbe" -, elképzelhető,

**Az Anya** és a testvérek: Földi **Teri, Egri Márta és** Kern **András (Ikládv** László felvételei)



micsoda kérlelhetetlen igényességgel kellett megszerveznie az előadását a nem saját nevelésű, nem megszokott, hanem új, számára jórészt ismeretlen színészek közreműködésével. Konfliktusok bőven adódtak. (Erről megindult a nyilvános célozgatás - holott ez puszta színházi belügy.) Az ellenben közügy, hogy az előadás tanulságosan tükrözte az együttes és a rendező művészi igényességének fokozati különbségeit.

Meglátszott ez azon is, hogy - néhány kivétellel - az együttes általában nem tudta hozni végig, a lehető teljességben a drámai szöveget. Meggyőződés nélküli fellépések, hamis hangsúlyok, monotónia, játszási üresjárat, statikus álldogálás, indokolatlan lassítás, felszínes kapkodás és „letudó" összecsapottság nemegyszer teret nyert az előadásban. Tetten lehetett érni a közös hiányosságokat abban a tekintetben is, hogy együttesként képtelenek voltak fölébe nőni - szenvedéllyel, meggyőződéssel, figurateremtéssel, átéléssel és főként vivőerővel - a hajszálpontosan működő színpadi masinériának, amely így könyörtelenül elnyomta őket.

Végül - szépítés nélkül szükséges kimondani - hiányoztak az előadásból az ügyhöz méltó (Dosztojevszkijhez s a rendezői elképzelésbe illő) lenyűgözően nagy vagy legalábbis igen emlékezetes alakítások.

Kern András - külsőleg - tökéletesen megfelelt Ljubimov elképzelésének (aki kerülte Raszkolnyikov közkeletű „sápadt angyal"-képzetét). *Értette is,* hogy mit kell eljátszania. Az első előadásokon azonban egyfelől csüggedten (és csüggesztően) indiszponált volt. Másfelől --úgy tetszik - nem érett meg erre az iszonyatos próbatételre. Beszédtechnikája és fakó hangszíne egyelőre különben sem segítik megfelelően, hogy széles érzelmi regiszteren adjon elő gyorsan váltakozó pszichológiai viselkedésmintákat *és az* ezeket kommentáló vagy minősítő teorémákat, elméletrendszereket.

Hanggal, lendülettel Kútvölgyi Erzsébet (Szonya) képviselte a legjobban azt az energikus, impulzív stílust, amit az egész együttesnél hiányoltunk. Más (és messze vezető) kérdés azonban, hogy ez a (ljubimovi beállítású) Szonya merőben idegen habitusú mind az égi, mind a földi szeretet szellemétől. Nem belső meggyőződésével, hitével, hanem vénlányos szidalmazásával próbált a „fád" Raszkolnyikovba lelket verni, talán ezért is nem alakult ki a két főszereplő között megfelelően szoros és a nézőket is megrendítő belső kontaktus.

Marmeladov - rendkívül hangsúlyos epizódját Benkő Gyulától a próbák alatt vette át (vendégként) Garas Dezső. Korrekt volt, semmi több. Darvas Iván ki-váló Szvidrigajlovja nem jutott el a premierig. Itt Mádi Szabó Gáboré lett a szerep (s ő példát adott a „profiság" hasznosságáról). Ruttkai Éva (illetve a negyedik előadáson helyébe lépett Andai Györgyi) mint Katyerina Ivanovna alatta maradt a várakozásnak. Néhány gesztus erejéig illúziót keltő volt Halász Judit „oroszos" alázatú Nasztaszjája. Meg-tette a magáét (a próbákon szintén kivált Tábori Nóra helyett) Földi Teri mint Raszkolnyikov szép, fiatalos anyja. (Bár szépségére Ljubimov más képletű Raszkolnyikovjánál ismét csak nemigen volt szükség.)

Porfirij a mindentudó művésszé növő Tordy *Géza jó* alakítása. Tőle a szerep nem kívánt eléggé sokszínű alakítást, noha nyilvánvalóan ezt is tudta volna produkálni. Razumihint a Vígszínházban sorozatosan *(Valencia bolondjai, Kakukkfészek)* figyelemre méltó művészjátékot nyújtó Szombathy Gyula alakította, rokonszenvesen. (Furcsa, önkényes, de érdekes kérdés: vajon milyen lett volna ő mint Raszkolnyikov?) Lukács Sándor kitűnő, nem harsány karikatúrát adott Luzsin sok beszédű figurájával (amihez egyébként megjelenése túlzottan jó, egy Luzsin *semmiképpen* sem lehet ilyen *intellektuális* külsejű). Schubert Éva Lippewechsel Amáliája (vagy kétszer szólal meg) egész egyszerűen remek. Amit korántsem lehet jó szívvel elmondani Balázs Péter külsődleges Lebezjatnyikovjáról, Gálffi László gyermetegen lézengő Zamjotovjáról és Farkas Antal immár évtizedek óta változatlan drámai buffójáról. Mikolka Sörös Sándor, Dunya Egri Márta volt.

A vígszínházi Ljubimov-előadás közönségsikere a hiányosságok ellenére be van biztosítva. Szakmai tanulságai azonban - ismét csak - egész színházi életünket kellene hogy érintsék a színész-felvételtől a műhelymunkáig.

És végül: Ljubimov a Tagankán próbálja - egyszerre két Raszkolnyikovval - ugyanezt a darabot. Reméljük, a moszkvai bemutató után nem nagyon sokára Budapesten is láthatjuk. És megláthatjuk, *ott* milyen lett ugyanez.

ALMÁSI MIKLÓS

## A tudatdrámától a társadalmi lelki ismeretig

### Ljubimov Bűn és bűnhődés-rendezése

Még moszkvai műhelyében, a Tagankán levő dolgozószobájában hallottam Ljubimovtól, hogy „ahogy az meg van írva Fjodor Mihajlovicsnál". Így, familiárisan, belülről csendülő felhangokkal. A szinte tegező megszólítást ízlelgetve-irigyelve, egyszerre megértettem a különbséget. Azt a különbséget, ahogy mi olvassuk a *Bűn és bűnhődést,* és ahogy az orosz iroda-lom mai örököseinek nem olvasmánya, hanem anyanyelve, húsa-vére, lelki rokona a szöveg, a hős, az író. Most is ezt csodálom, ebben az „olvasatban", azaz az előadásban: Ljubimov az orosz író és rendező szemével emeli ki a műből azt, ami számára ma fontos - s jóval közelebb tud lépni Dosztojevszkij világához, mint a korábbi színi feldolgozások bár-melyike. Amit eddig láttam ezekből, jobbára nyugat-európai értelmezések voltak, melyben Raszkolnyikov öntépő, szkizofrén és filozófiai szóáradata vagy kuriózum vagy magasabb rendű krimi volt. Most a mű sokrétegűsége, polifóniája szólal meg, a dráma mint reflexió - mint a többiekről *visszaverődő* hatások, karakterképek ütközése Rogyion Romanovics Raszkolnyikov tudatában. Mint tudatdráma. Ettől új és újító jellegű hazai színpadon Ljubimov rendezése.

### A külső burok: a tér

Barnára rozsdásodott vastag vaslemezből három alagút. Nem is alagút, inkább a pétervári - sokak által megírt - kapualjak asszociációja ez. Ezekben a kapualjakban, mint a penész és a félhomály terem a szenvedés, a bűn és lidérces gondolat. Mert itt mindig félhomály van, nedves, éjszakába hajló, de mégis nappali-délutáni téli sötétség. David Borovszkij ebből a miliőből építi világát: az események nem egy zárt szobában történnek. Hősei folyton rohannak valahová, s ha bent vannak is (kedvesüknél, barátaiknál), voltaképp mégis „kívül", útközben, nyugtalanul. Ami történik, az ebben a kint-bent atmoszférában. Mert ezek a vasból levő alagutak olykor szobává, máskor sikátorrá vagy alacsony mennyezetű, rosszul világított nyomorúságos odúvá alakulnak - de *soha sincsenek*

*lezárva.* Mert hősei számára minden csak átmeneti: a pillanat is, a tér is, a lelkiállapot is. S mégis, ez a nyomasztó erejű egérlyuk vagy kapualj mint vaspánt fogja át az ott lakók életét, lelkét, agyát. Míg szét nem pattan.

A játék tere persze nemcsak díszletből áll. Ljubimov abból indul ki, hogy Dosztojevszkij hősei nemcsak képletesen élnek „kint-bent", hanem valóságosan is. Számukra teret saját gondolataik árnyképei, tudatuk által megjelenített kiegészítő figurák, elképzelt és valóságossal átszíneződő partnerek alkotják. Raszkolnyikov drámája a tudatban játszódik, s ezt csak kiegészíti a vizsgálóbíró nyomozása: az önigazolás és menekülés a hős alteregója, képzeletbeli másik énje előtt, attól való látszólagos távolodásban bontakozik ki, amit a többiek véleménye, ítélete, valamint az önmagát mások szemével is látó, már-már szkizofrén tudat, a Rogyion meghasonlott lelkén visszaverődő önkeresés és próbatétel egészít ki. Ezért szerkesztett Borovszkij olyan alagutakat, melyek vasból vannak. Ha belebotlik valaki, ha nekiesik, vagy kétségbeesésében, részegségében belerúg, ráüt, vagy ha nekilöknek valakit - fémesen visszhangzik: jelezve, hogy ez nem valóságos kapualj, csak tudat beli duplikátum, ami majdnem olyan, mintha igazi lenne. Olykor az is. A játék tere a kettő *között* lebeg.

Tudatdráma - de a feszültség, a tragikus vívódás abból pattan ki, *hogy* Raszkolnyikov gondolatai más emberek sorsába ütköznek. Elsősorban Szonyáéba, de Dunya, Mikolka vagy Luzsin és Szvidrigajlov is ott állnak a gondolatok vitájában mint visszaverő felületek, tükrök, esendő lelkek. A belső tér, ahol ez a vita folyik - akár magával, akár másokkal folytatja , így egészül ki a külsővel. A külső tér a többiek élete, karaktere, lelkében megkövült, társadalmilag adott erőtér. Pontosabban: a külső tér így épül be Rogyion tudatának meghasonlásába, mindig ellenpontozva saját megszállott reflexióit. Mint tárgyi közeg: a félhomály, az alacsony, dohszagú, nyomor lakta egérlyukak - és mint az itt tenyészők, tengődők, lázongók ellenállása, vitája, leszerelő vagy lázító reflexiója.

Ez a tér tehát csak félig valóságos, jobbára csak asszociációs közeg. S még-is, minden térbeli adottság kézzelfogható, tárgyi, emberi adottság is. Itt ez az asztal és a szék, amit mindig felborítanak, kicsit talán modorosan is (mindenki vall ebben a székben, nemcsak a vádlott és a vizsgálóbíró), a kötél Porfirij kezében, az ajtó mögött álló besúgó, a hallgatózó és zsaroló Szvidrigajlov: valóságos téralkotó elemek. De csak beindítják a tudat drámáját, apropók egy újabb sík drámai-színpadi kibontakozásához. Itt vannak aztán az ágyak, melyeknek különös koreográfiáját nem lehet nem észrevenni: mindegyik alagúthól - melyek ilyenkor lakáslyukak - ágyak gördülnek ki és be; vagy Raszkolnyikov hever rajta, lázálmaiba burkolózva miközben minden-kit leráz magáról, mert nem ér rá; vagy Szonya, az utcalány üldögél rajta szűzi merevséggel, vagy Marmeladov haldoklik benne, vagy egy harmadik bolthajtás alatt Szvidrigajlov fojtogatja rajta Dunyát.

Ágyak - mintha ezeknek az embereknek életük minden fontos eseménye az ágyban történne. De ezek az ágyak nem puhák inkább boncolóasztalhoz hasonlatosak. Mikor betolják őket a jelenetváltozáskor, mintha hordágyat gördítenének, melyen valami rémség fog mindjárt megtörténni. Ezeken az ágyakon nappali álmokat látnak a figurák, akár úgy, hogy vízióikba süppednek, akár úgy, hogy saját életüket figyelik, szinte külső szemlélődővé idegenedve saját sorsukkal szemben. Krimibe nem illenek ezek az ágyak, tárgyi háttérként is szürreálisnak tűnnek Rogyion és sorsa vitájához. Ljubimovnál mégis pontos funkciója van ennek a koreográfiának: a tudatdráma közelebbi színhelye ez, mondhatnám: a pszichoanalitikus díványa jut eszembe - pedig nem az. Inkább a gondolat és gond által leütött emberek, a sors által megbénítottak életformája.

A teret fény tagolja. A fény, ami itt majd mindig bántó. Mert mint mondottam, az alaptónust a pétervári félhomály, az iszapszerű, ködös szürkeség határozza meg. A fény a kihallgatás kelléke: szembesüt, zavar, megnehezíti a koncentrációt - a nézőét. A rendőrségi vallatólámpa csak távoli utalásként van jelen: hiszen itt - szemben a korábbi feldolgozásokkal nem folyik rendőri kihallgatás. Itt Rogyion jobbára önmagát vallatja-rendőri segédlettel. Magát kényszeríti vallomásra, önmagát menti fel, talál ki újabb és újabb ellenérveket. Ő a rendőr, a gyanúsított, a legfőbb ítélkező, a cinikus kívülálló és a bűnös. Egyszerre. A fény, ami bántóan vallat, belőle indul ki és őt találja el. De hogy ne csak az ő kínlódása legyen, hogy a gondolati dráma a kort, a jelent - tehát a nézőteret is befogja, ezért fáj a nézőnek is ez az éles fényeffektus.

Főként a kinyitott hátsó színpadba beállított nagy reflektor, mely a nézőtérre irányítva, majdnem a néző szemmagasságában gyullad ki, főként ez a fénynyaláb üti arcul a nézőt. De ilyen bántó gesztussal szólalnak meg a kézi fejgépek is, melyek főként Rogyiont veszik körül, sugárkeresztbe foglalva agyát-koponyáját. Talán ezeket a hordozható s megint koreográfiába állított kézigépeket éreztem kicsit túlzottnak vagy inkább feleslegesnek. A tűzhányószerű, mélyből rám ordító hatalmas reflektor hatása lassan megvilágosodik: ettől válik a kapualj, a pétervári homály a tudatdráma színhelyévé: alagúttá. Alagút lesz Rogyion lakása is, melyben végigvonul életének antinómiája, alagút, melynek egyelőre nincs is vége, hiszen nyolcévi kényszermunka vár rá. A tér itt nyílik ki a szín-pad mélységében -, s zárul is egyben: alagúttá, melynek tengelyében a néző ül.

Ebben az alagútban „történik" Raszkolnyikov önigazolási kísérlete.

### A belső rétegek: emberek és alteregóik

Ljubimov legmélyebb, leginkább Dosztojevszkijhez méltó színpadi gondolata: a színen mozgó emberek nem azonosak önmagukkal. Amit mi, nézők látunk, ahogy a színen viselkednek, az külső, bábszerű adottságuk. Maszk a világ felé. Emögött újra meg újra felsejlik a titok, az a „másik" ember, aki a maszk mögött él, valóságosként, igazabbként, mint a maszk-ember. De ez a másik - ez az alteregó - soha nem szólal meg. Nincs színpadi élete, saját szövege, cselekménye. Ezt csak lel kell találnunk. Itt van mindjárt a „krimi" mozgatója, Porfirij, akit Tordy Géza az előadás egyik légsokszínűbb teljesítményében szinte végig megfejthetetlen egyéniségű figuraként ábrázol. Ennek a Porfirijnak nincs látható életháttere: nem tudom, milyen lehet otthon, semmittevése közben, s azt sem tudom sokáig, milyen mint rendőr valójában, annyi kelepce, manipulatív fogás között kígyózik előttünk. De annál jobban látom technikáját, a sarokbaszorítás manipulációját. Azért látom, mert Tordy - Ljubimov alakteremtő megfogalmazását követve -- nemcsak megjeleníti ezt a manipulációt, hanem *reflektíven* le is leplezi. Csinálja és kommentálja. Kiteríti kártyáit, és közben gúnyolódik önmagán, a szavai között észreveszi Rogyion remegő kezét, tudja, hogy Mikolka, az álbűnöző hazudik; ravasz és művelt. De mind-ez csak „külső" maszk - bár sok van

**Szombathy Gyula (Razumihin) és Halász Judit (Nasztaszja)**

belőle, sok arc és sok reflexió. Hogy mögötte *valaki* más rejlik, arra csak következtetünk: akkor, mikor mellbevágó komolysággal említi fel éppen Mikolkát. Ő, Porfirij, ezt az álbűnözőt mindenképp megvédi, mert az önkéntes szenvedők, a másokért kálváriát vállalók szívén fekszenek. S itt kattan a néző agyában az asszociációs sor: megvan Porfirij *igazi* énje - csakhogy ez nagyon hasonlít Rogyion igazi énjéhez. Raszkolnyikovot is egyetlen emberi igazság és gesztus szereli le, a jósággal szemben döbben rá saját, monomániás elveinek tarthatatlanságára. Szonyával szemben éppúgy védtelen, mint ahogy Porfirij is Mikolkával szemben villantja elő - egy pillanatra - igazi énjét.

Tordynak tehát nem kell a vizsgálóbíró igazi énjét feltárnia - csak mindent, amiből kelepcéit, cirádás fenyegetéseit, elemzéseit felépíti. S ezt minden alkalommal másképp csinálja: először szertartásosan az asztal körül, mintha Haumanntól vett volna kölcsön - idézetként - néhány groteszk mozdulatot, aztán a csinovnyik korlátoltságában elmélyülve, tudatosan aláhúzva, ismét idézőjelbe téve, hogy itt most színjátékot lát Rogyion, s végül teljes súlyával, okosságával és hatalmával jelenti be letartóztatási szándékát. Ő maga - nincs jelen. Csak tudunk róla.

De ha nem őt, Porfirij *igazi* lényét jeleníti meg a sok maszk mögött, akkor mitől olyan jó ez a szerep és a színészi teljesítmény? Attól, hogy egy eddig nem látott megoldás született: Tordy-Porfirij Rogyion-Kern Andrásból játszik el egy kicsit. Tordy talányossága, egyéniségének rejtett magja - Kern bizonytalan önkeresésének és önigazolási kísérleteinek másik oldala. Ők ketten - összetartoznak. Rejtett lényegüket egymásnak adják kölcsön - ezért maradhat színpadilag rejtett: nem kell róla szólni, nem kell eljátszani, hiszen a másik kelti életre. Voltaképp minden szereplő egy kicsit Raszkolnyikov egyéniségét, vágyait, meg nem valósult ideálját vagy elérendő lelki tisztaságát, rettegéseit jeleníti meg. Ezért lehet a *Bűn és bűnhődés* - tudatdráma. De ezért is jelenhetnek meg a szereplők maszkjaikban, külsőleges mivoltukban - mert Raszkolnyikov önlelepleződésében végül is megkapjuk a többi figura szellemi-emberi lényegének, titkának (ha úgy tetszik: rejtett, benne élő alteregójának) kulcsát. Ez a figurákat egymásra vonatkoztató, egymásból kibontakoztató módszer Dosztojevszkij találmánya, de csak Ljubimov olvasatában lett ebből a regénymódszerből játszható drámai építkezés. Ljubimov a dramatizálásban - melyben J. F. Karjakin mellett maga is részt vett - minden Dosztojevszkij-figura dialogikus jelenség: a többiekben, azokból visszaverődött fényekben, reflexiókban él. Mihail Bahtyin, aki Dosztojevszkij írásmódjának ezt az esztétikai újítását, a huszadik századi regényírást megalapozó felfedezését először írta le, a következőket értette a „dialogikus" alakábrázolás fogalmán: Dosztojevszkij nem azt írja le, mi történt, mit csináltak hősei, tehát ki az ember, és milyen a világ. Hanem azt, hogy hősei milyen véleményt alkotnak arról, ami történt, és a történtek kapcsán hogyan látják másképp magukat. Sőt az események mintegy újrafogalmazzák a figurák egyéniségét is. Mert a figurák önmagukat a másik szemével is látják, a partnerek életébe beleágyazva, az onnan visszaverődő képben ismerik fel magukat, alkotnak újabb gondolati klisét magukról. Ljubimov ezt a belülről-kívülről ábrázolási módszert emelte ki a dramatizálás alapelvévé. Rogyion saját monomániáját, az önkipróbálást játssza ugyan végig - de minden egyes partnerével találkozva újrafogalmazza saját magát, a borzalmas tettet, ehhez való saját viszonyát. Másokban is él tehát. Ezért lehet Tordy Géza-Porfirij kicsit Rogyion-Kern *alteregója, s* nem egyszerűen egy hivatalnok, aki külsőlegesen belenyúl a másik életébe. Azt mondja ki, arra kényszeríti, amit ő maga, Rogyion Romanovics a lelke mélyén, saját titkos indulataiban szeretett volna. S fordítva: Porfirijban az a láthatatlan mag dolgozik, ami Rogyiont vezeti. A vizsgálóbíró ezért tudhatja, mit gondol Raszkolnyikov, és Rogyion is ezért sejti, mit fog lépni vallatója. Ezen a színpadon így a látható figurák igazi lényegét - egy másik figura villantja fel, mert egymásban is élnek, egymás lényegét hordozzák.

Az alteregók világa ez.

**Kern-Raszkolnyikov**

Pazar dosztojevszkiji figura: mintha csak a sál és pulóver tartaná össze. Kívülről. Belülről viszont egyelőre csak a szellemi-emberi mag hiányjelét látjuk. Raszkolnyikovot önmaga másából ismerjük meg: csak a tétel megszemélyesítőjét, az önmagát kipróbáló Napóleon-mániákust látjuk. A felsőbbrendű, *hatalomra termett-született* ember megszállott-ját: *aki lenni szeretne, s* amiért megpróbálta letenni az alkalmassági vizsgát, a gyilkosságot. De ez a választott egyéniség, ez a maszk nem működik tökéletesen. Lát-szik, hogy egy vágyálom tézise, óhajtott személyiségjegy. Kern ezért legelsőbben azt érzékelteti, miképp tör át a csinált-hordott szerepen egyre többször a másik, általa sem tudott, nem ismert vagy tudatosan elfojtott - énje. Az az ember, aki nem tudja elviselni a bűnt, a gyilkosságot. A morális lény tehát. Kern csak a „repedéseket" mutatja fel, ahol felcsillanhat ez a másik énje, ahol nem „zár" pontosan a felvett-óhajtott szerep. E repedéseket - és hogy mi rejlik mögötte - abból sejteni csupán, hogy Kern állandóan önmagát akarja meggyőzni. Nem direktben, monologikusan vagy utalásokban erre rámutatva. De úgy magyaráz Porfirijnek, anyjának, főképp Szonyának, mintha valami közelében álló, számunkra láthatatlan ellenfélnek akarna válaszolni. Vagy saját bizalmasának, aki mindenbe be van avatva, és minden lépése láttán szkeptikusan csóválná a fejét. Kernt bosszantja, hogy ez a „valaki" fejét csóválja, és *neki* magyaráz, hozzá intézi szavait.

Megint egy fontos rendezői újítás és regénytény: a híres dosztojevszkiji próba, hogy ti. Rogyion „kipróbálja" ma-gát, vajon el tudja-e viselni a gyilkosságot, itt, ebben az előadásban *nem egyszeri* aktus. Itt *ez* a dráma három és fél órája. Az egész játék : ennek a tézisnek próbája. Ezért a gyilkosságot mint aktust nem is látjuk, az már megtörtént, mikor a függöny felmegy. A. véres szoba ma már csak tudati kép. A próba itt hosszadalmas bizonyítási folyamat, melyben a szerep, a maszk „repedései" egyre nagyobbak lesznek, anélkül, hogy Rogyion ezt észrevenné. Kern ott remekel ugyan-is, hogy ennek az önmaga számára folyó bizonyításnak, a bizonytalanság rászakadó kétségbeeséseinek hullámhegyein és hullámvölgyein teljesen faarccal megy végig. Szemlélőként: kifelé nem mutatja belső háborúját. Ezt csak a színi utalások hangeffektusok, a már említett beforduló szoba - víziója jelzi.

De ha megszólal, akkor felelnie kell annak a „másiknak", aki ott mosolyog gúnyosan a háta mögött, aki alig várja, hogy benyújthassa a számlát, s aki alig várja a megkönnyebbítő önfeladást. Szavait tehát e felé a „másik" Rogyion felé kell fordítania: Kern kitűnő reflexiós játékot produkál Bárkivel beszél, önmagát keresi, és másik énjével *is* diskurál. S eközben, a játék látható részében - nem érdekli saját sorsa, viselkedése. Önmagát háttérbe állítja, mások előtt nem mutatja meg kínjait. Marmeladovról, Amália Ivanovnáról vagy Luzsinról beszél, vagy Porfirijnek válaszol - s közben mindegyikben önmagát tudja figyelni, sőt megjeleníteni. Mindegyik partneréből az ő arca néz rá vissza. Kernben, tétova racionalizmusában érezzük, hogy azért keresi fel Szonyát, Marmeladovot, azért áll szóba Szvidrigajlovval is, mert keresi a szembesülést saját másik, rejtett arcával. Porfirijnél ingerülten az asztalra csap, de ez a heves gesztus nála kétértelmű. Jelentése majdnem annyi, mintha önmagát nógatná: miért nem adod fel magad? De mindezt úgy teszi, mintha Porfirijt heccelné cinikusan: úgysem tudsz megfogni, nincs bizonyítékod. Érdekes: Kern hosszú ideig a nyertes pozíciójában érzi magát - mégsem mosolyodik el egy-szer sem. A szorongást tudja győzelmessé stilizálni, és a szorongásban tudja alteregóját, a bűnt vállaló embert visszaszorítani. Még egyszer: nem sejteti, hogy lelkiismereti gondjai vannak; ami nyomasztja, az csak megkörnyékezi - mert alig várja a legyőzetést.

**Marmeladov: Garas Dezső**

Ő az, akiben megszólal a normál A-hang, hiszen az ő alakjára és játékára hangolódik az egész dosztojevszkiji atmoszféra. Így kuporog Garas agyonhordott fekete zsakettszerűségében - alatta meztelenül Rogyionnal szemben, s meséli cl bűneit, boldogan, hogy vájkálhat bennük, hogy megalázhatja magát, mert ezzel - az elbeszélés idejére - kicsit emelkedettebbnek érezheti magát. Mindenkit kifoszt, lányát az utcára küldi - és tudja saját alávalóságát, s ezzel a tudatával vásárol magának olcsó emelkedettséget. De míg részletesen ecseteli saját disznóságait, és sajnáltatja magát (miközben letolja cipőjét, mezítlábát mozgatja az asztal mellett), megigézi Rogyiont. Mert-olyan olcsó bűnbánatot tud tartani, s mert ez az ember - Garas megfogalmazásában - mégis tisztának látszik. S ez a tisztaság vagy annak lehetősége fogja meg Rogyiont, ez a láthatatlan, megint csak alteregóként létező érintetlenség. Az is lehet, hogy ezt a tisztaságot csak Rogyion képzeli már hozzá a figurához,

de *vallomásaiban,* megalázkodásában önmaga lelke is megszólal - anélkül, hogy erre színpadi utalás történne! Ljubimov itt a felnőtt nézőre épít. Raszkolnyikovot ez a rémséges pojáca és tisztaságszagú csatornatöltelék fogja kézen, és vezeti Szonyához. Itt is alteregók találkoznak: Garas-Marmeladov lelkéből villan elő Rogyion számára *saját* lelke. S nem tud tőle szabadulni.

De hogy mivel tudja Garas, koszosan, maszatos-vodkaszagú mivoltában a *tisz - taság* képzetét felkelteni: ez az ő titka marad.

**Szvidrigajlov: Mádi Szabó Gábor**

Megint egy kulcsalak, jóllehet alig van köze Rogyion lelkéhez. Csak megjelenik, elköveti rémségeit, elmondja szegényes-fellengzős filozófiáját - és ismét egy alteregó áll előttünk és Rogyion előtt. Szvidrigajlov biztos kibírta volna a gyilkosságokat - gondolja. Neki nincs lelke. Igaz, csak sejtjük, mi volt az előtörténete. Megejtette vajon Rogyion húgát, vagy csak udvarolni próbált neki? Megölte valóban feleségét, vagy csak játszott a gondolattal (illetve a korbáccsal)? Mi csak a végjátékot látjuk itt is: Dunya undorát - mellyel azért mégis felkeresi a férfit - és látjuk Szvidrigajlov zsaroló-rábeszélő udvarlását, támadását. Mádi Szabó azonnal a lényegből építi fel figuráját: a megjátszott distanciából. Télikabátban, fekete, szeművegben akar udvarol-ni, s közben meztelen combokról álmodik, diabolikus cinizmussal fenyegeti Rogyiont is, Dunyát is (kihallgatta Rogyion titkát, fel is jelenthetné), s közben ezreket ad Szonyának, játékonyságból. Benne is, lelke mélyén, más lényeg lakik, akit nem ismer - s aki elsodorja, halálba kergeti. Csak látszataival, imponáló

Jelenet a Bűn és bűnhődésből: Földi Teri, **Szombathy** Gyula, Egri Márta, Kern András és Lukács Sándor ( **Ikládv** László felvételei )

maszkjával lesz Rogyion alteregója, pontosabban: vágyálmainak megtestesítője, Rogyion is szeretne ilyen cinikus lenni. Pedig Szvidrigajlov valójában egy hatalmas mufurc: a télikabát és a sötét szemüveg teszi azzá, eleve valami üvegharang alá helyezi - innen senkivel sem tud kontaktust teremteni. Dunya undorodik tőle, s Mádi Szabó, mintha sminkből, magára is ken néhány dekát ebből az undorból: ezzel a színnel teszi rafinálttá ezt a figurát. Ő is mások véleményéből építi fel magát, mint annyian Dosztojevszkij nél - és Mádi Szabó ezt a másból építkező, valójában üres egyéniséget ragadja meg. S ezzel az alakítással - nem is csak bravúros beugrásával - magasabb osztályba lépett.

**Szonya: Kútvölgyi Erzsébet**

A végtelen (és értelmetlen) jóság gesztusait a szorongás, a szinte reszkető félelem végtelenségében ragadja meg. Kútvölgyi végigreszketi az előadást: nem találja el a figura teljes emberi skáláját, melegségét, egyszerűségét - ennyiben alatta is marad várakozásunknak -, de kitalál valamit, amivel ellensúlyozza a teljességet: a szorongást. Világon kívüliségét csak a szorongás köti evilági rémségeinkhez: divatos rövid szárú csizmában, szakadt-elegáns utcalányruhájában, majd mezítláb - mintha mindegy lenne számára, mit vesz fel, mert más világban él. Ő az igaz ellenpont Rogyion életében, megint csak nem valóságos emberként - Raszkolnyikov talán azt sem tudja, milyen színű a szeme, vagy hogy hány kiló .. . Mint egy gesztus akasztja meg a diák futását: vele találkozva robban elő lelkéből Rogyion igazi énje, alteregója. S ehhez nem is kell, hogy Szonya szuggesztív egyéniség legyen. Nem ő, a szorongó kis-lány fogja meggyőzni Rogyiont: mert csak apropó saját lelke megszólalásához. (Bár nem ártott volna, legalább e viszony indításánál, nagyobb emberi feszültséggel megkomponálni Szonya és Rogyion vonzásának-taszításának kettős örvényét.)

**Luzsin: Lukács Sándor**

Még a lelke is hupikék, ízléstelenül rikító eleganciájú bársonyból öltözködik, valamint katonazenéből, mely mindig felcsattan, valahányszor belép *vagy* távozik. Külső és belső bársonyaira csak azért van szüksége, hogy takargassa ragacsos-önző tetűségét. Butaságát rosszindulatával ellensúlyozza, de cseppet sem feltűnően. Lukács megfogalmazásában ez az ember természetes, köznapi lény, ezért a karikatúrától, a durván komikustól távol mozgatja ezt a pétervári vagy normálisan polgári ürességet.

Ljubimov itt kegyetlen ellenpontot rak fel: ebben a szörnyű világban, mond-ja, a „normális" emberek lelkét is a bűn kérge fedi. Egyáltalán: normálisnak len-ni mármár a bűn határát súrolja. S még jól is jár, ha csak ennyi . . . Lukács a kérges lelket a lelki tompaság paszomántjaival cirádázza ki. S így lesz alakja a társadalmi alapszint: innen nő ki a Raszkolnyikovi kísérlet - mert lehetetlen nem fel-háborodni, nem kitörni, nem átlépni a határokat. S innen nő ki Szonya is, a másik végpont; lehetetlen sorsa lesz annak, aki - a másik irányba - ugyancsak átlépi a határokat. Lukács valóban úgy mozog, mint aki a játék társadalmi értelemben vett középpontja.

Garas fekete zsakettmaradékban, Mádi Szabó télikabátban, Lukács bársonyban, Tordy választékosan szűk öltönyben - a többiek javarészt kék farmerben. Farmerben: a dolog itt nyúlik át a jelenbe. A kikerülhető sorsot keresik a farmeresek? Az alteregók kereszthálójából a ki-utat, a morális tájékozódás maradványait? Nem akarnak sem Porfirijek, sem Rogyionok, sem Szonyák, sem Szvidrigajlovok lenni - sem Luzsinok. A normális élet is utálatos. Mi marad ? - kérdezi Ljubimov, s a kérdés jogosult. Mert csak arra válaszol, mit nem lehet vállalni: Rogyion tételét, tézisletét. Nemcsak azért, mert fasisztoid egyéniségek - és lel-ki összeomlások - csírázhatnának ki belőle, hanem minden embertelen hatalom vonzerejének elutasításából. Mert nem elég ám Rogyiont elutasítani - ebben az alteregórendszerben Rogyion és a többi figura összetartozik, egyetlen típuscsoportot alkot. S Ljubimov ezzel a totalitással folytatja vitáját a Vígszínházban.

**Az eszközök: látomások és asszociációk**

A víziók színpadi jogosultsága, vonatkozási rendszere mindig problematikus egy kicsit: mivel bizonyos fokig megkettőzik a szöveget (vagy a gesztusokat), te-hát olyasmit mutatnak, ami más színi alakzatban már jelen van, ezért bennük rejlik az *ismétlés*, a pleonazmus veszélye. Itt sem bizonyul minden látomás új dimenziót hordozó anyagnak. Furcsa módon az egyszerűbb, víziószerű utalások hatnak zavaróan. Rogyion tudatába újra meg újra belevág a gyilkosság színhelye. Ha valaki akár csak távoli célzást tesz is az esetre, a színpad felett függő, szoba alakú vasdoboz a néző felé fordul, s lát-hatóvá válik a két vérbe fagyott hulla elmosódott képe. Ráadásul itt, a tudatdrámában a „belehasít" maga is érzékelhető : éles hangeffektus jelzi a rekeszizmok összerándulását, az agy váltását-így hívja fel figyelmünket a terhelő múltra. Az ismétlés logikailag valóságos: Rogyion nem tud menekülni attól, hogy minden apróságról ne a rémség jusson eszébe. De a néző a szoba néhány befordulása után már ismeri ezt a szokását, és tompul-ni kezd a hatás.

Nem így, mikor a véres szoba ráborul Rogyionra: leereszkedik, és mint eleven színhely veszi körül az ájult, ideglázban vergődő diákot. Ekkor a játék és a mű gerincét hordozza a vízió mint látvány: bár a tudatában, mégis valóságosan veszi körül a szoba, annyira, hogy a nézőt is meglegyinti a hideglelés. Talán mi is voltunk már ilyen helyzetben, mikor egy ballépésünk tárgyi környezete egyszerre beborítja egész tudatunkat, mintha újra ott lennénk .. .

A víziók mindegyike: a figurák találkozása titkolt alteregójuk vágyaival, félelmeivel, reményeivel. Szvidrigajlov erotikus szomjúságából pattan ki az a meztelen női testekből gomolygó gúla, melyet valami infernális fénypászma csomagol be: a kép természetesen egyetlen pillanatra sem erotikus, mivel annyira sokfelé utal asszociációs sugarával. A férfi erotikus kisemmizettségének éppúgy kifejezője, mint alávalóságának, hiszen közben Dunyát akarná éppen megkérni vagy megerőszakolni. A vízió mögött még az is felsejlik, hogy ha ennyi „tetű-ember" van ebben a világban, akkor az igazi, teoretikus bűn - amit Rogyion követ el -, valóban más elbírálást érdemel. A tetűemberek csiholják ki, kényszerítik elő a tisztákból - olykor a kétségbeesés révén - a gyilkos indulatokat. (Dunya is majdnem lelövi Szvidrigajlovot. Igaz, nem tételek bizonyítása céljából, nem önkipróbálás vizsgájából.) Végül is, ez az érv csak egy hang lesz a történet polifóniájából. Rogyionnal szemben nem tétel áll: az ellenbizonyítás nem teoretikus jellegű.

Hasonló víziószerűséggel jelenik meg a vég, a büntetőszázad, a száműzetés, ahol Rogyiont ki akarják közösíteni a „rendes" bűnözők. Ljubimov nem epilógust játszik, hanem egy látomásba foglalja a történet végét, hiszen még a jelen-ben vagyunk. A szemünkbe világító óriási szénreflektor fényében rabok menetel-nek, majd állnak és imádkoznak. Az „istentelen" Rogyiont előbb imára biztatják, majd néhány gyakorlott mozdulattal

leütik. Itt már nem Rogyion álmodik, nem ő látja a víziót, melyet a néző is figyelhet. Itt a történet álmodja tovább Rogyion sorsát, a regény végét. De azért vízió-szerűen, mert ez a sors a diák jelenbeli szorongásainak meghosszabbítása. Mintha Rogyion dadogna ebben a vízióban is: „Ott sem fognak befogadni, s ha befogadnak, annál rosszabb, mert félreértik gyilkos tettemet." Itt azonban mára vízió szinte teljesen objektiválódott formában szerepel: olyan, mint a történés. Csak illeszkedik a tudatdráma atmoszférájához.

Ljubimov ezzel a vízió- és asszociációs technikával teremti meg a láthatatlan lényeg megszólaltatását: azt, ami az alteregókban él, és amit színpadilag nem mutat meg. Amit a nézőnek kell felfedeznie. Ehhez az asszociációs rendszerhez fény- és hangkoreográfia, zenei montázs - igen erőteljesen komponált, majdnem állandóan jelenlevő zenei kulissza - járul erősítőként. De legalább ilyen energiahányadossal kapcsolja be a néző tudattalan fantáziáját is: azt az „udvart", amelyben majd a színen látható-hallható és a színpadon meg nem mutatott továbbél a néző tudatában. Amivé kifejlődik az előadás után. Ennyiben is példaszerű a vígszínházi előadás, Ljubimov rendezése: ilyen bátorsággal és pszichológiai találati valószínűséggel ritkán célozták meg a nézők tudatalattiját.

Egy racionalista színházban.

*Dosztojevszkij : Bűn és bűnhődés* (Vígszínház)
*Az írró azonos című regényét színpadra alkalmazta: J.* F. Karjakin és J. P. Ljubimov. *Fordította:* Elbert János. *Rendezte: Jurij* Petrovics Ljubimov. A *rendező munkatársa:* Valló Péter. *Díszlet:* David Borovszkij. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Zene:* Ediszon Gyenyiszov.

*Szereplők:* Kern András, Földi Teri, Egri Márta, Szombathy Gyula, Lukács Sándor, Tordy Géza, Mádi Szabó Gábor, Garas Dezső m. v., Ruttkai Éva, Andai Györgyi, Kútvölgyi Erzsébet, Halász Judit, Balázs Péter, Gálffi László, Bőkönyi Laura, Miklósy György, Farkas Antal, *Sörös* Sándor, Schubert Éva.

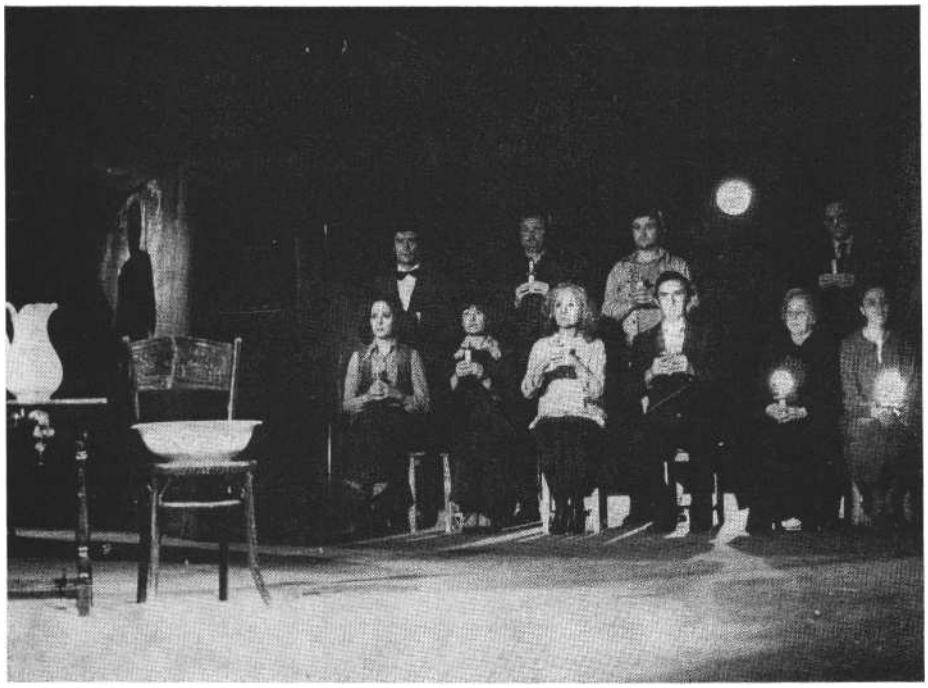
BÖSZÖRMÉNYI KATALIN

## A Bűn és bűnhődés képi világa

A Vígszínház *Bűn és bűnhődés-előadása* képi világát figyelve a rendezői gondolatnak talán olyan oldalait is meglátjuk, amelyek a dráma vagy az előadás elemzéséből egyébként kimaradnának. Induljunk ki abból a tényből, amit a színpad is tényként közöl a nézőtérre lépővel: Raszkolnyikov kettős gyilkosságot követett el. A színpadtér közepe fölé függesztett, dúlt és kopott enteriőrben élettelenül hever két test, két amúgy is tehetetlen, emberméretű rongybábu. A sok apró limlom, csipke, ami e szoba tartozéka, élesen megkülönbözteti a színpadra három irányból nyíló, teljesen csupasz „szobáktól". Az enteriőr valóságosra emlékeztető berendezése, szinte rekonstrukciója a tényszerű közlés szándékát támasztja alá, s naturalisztikus volta elborzasztja a nézőt. Erre az alaphangként megütött nézői reakcióra épül az előadás, mely összefüggő, dokumentumszerű adat- és jellemtársításokkal alkot ítéletet a gyilkosság felett. Hasonlóan napjaink híranyagai nak dramaturgiájához, amikor az egyre gyakoribb terrorista akciók eredményeit közölve a figyelem e cselekedetek jogosultságának kérdésére irányul. Ljubimov megpróbál segíteni nekünk az ítéletalkotásban, amikor a pusztító és önpusztító Dosztojevszkij-hőst megeleveníti, aki kezdetén áll a napjainkban felerősödő folyamatnak, melyben a figyelemfelkeltés, a tiltakozás, gyakran az eseménytelen, szürke lét igazolásának eszköze a gyilkosság. Ljubimov archetípust talált Raszkolnyikovban, akinek tette napjainkban többfajta, elkülöníthető változatban él, miután szervezett, tömeges formában végigsöpörte már a világot.

Raszkolnyikov a kopott kordbársony farmernadrágban, pulóverben, végtelenül tekeredő sálban egyértelműen korunkhoz köti Dosztojevszkijt. A többiek is mind, akik környezetében felbukkannak, napjaink „uniformisait" viselik. Nem kirívóan, nem „színpadiasítva", ha-nem a maguk természetességében, akárha az utcán találkoznánk velük. Az utcán mindenféle ember megfordul. Így az előttünk játszódó történetben is részes néhány furcsa alak. A selymes fényű almazöld ruhában magát a családba behízelgő öntudatos vőlegény: Luzsin, aki alattvalójának tekinti jövendő feleségét. Testhezálló bársonyruhája megtévesztő: éppúgy jelzi uralkodói hajlamait, mint látszólag megnyugtató jótékonykodását. Egy másik a lompos fekete öltöny alatt

**A** „bűnbölcső" ráereszkedik **Raszkolnyikovra.** Jelenet a Bűn és bűnhődésből



**Jelenet Ljubimov Dosztojevszkij-rendezéséből, a régi családi fotók stílusában (Iklády** László **felvételei)**

csupasz mellét mutató, a szüntelen önbírálat élvezetében egyre lejjebb csúszó, csupán a minduntalan kivillanó nadrágtartóba kapaszkodó Marmeladov. Bűnei szüntelen elénktárásának lázában mutatja csupaszságát, s rejti el szégyenét ugyanabban az esetlen kabátban. Szvidrigajlov hanyag eleganciája luciferi éles szellem alatt többszörös bűnözőt takar (én Darvas Ivánnal láttam). A teljesen közönséges szürke konfekcióban megjelenő Porfirij, a szürkeségében észrevétlenül mindenütt figyelő és jelenlevő, napszemüvege mögé rejtőző nyomozó a közönséges ember, a hivatalnok, aki a Raszkolnyikovéhoz hasonló elv szerint osztja ketté az emberiséget bűnösökre és ártatlanokra.

Ez szó szerint értendő, hiszen ő az első szereplő, aki bejön a színpadra, a térre, s tüzet kérve valakitől, hogy rágyújtson, mint egy narrátor elhelyezkedik a színpad szélén. Kezében reflektor, hogy a maga szempontjából bemutassa az eseményeket. Játékot elindító tapsában benne van Fellini rendezői gesztusa is, mellyel az országúti autóáradatban megindítja Rómát bemutató filmjét, de annak lendületétől eltérően merő szorongás ez a figura, hiszen önmaga egy változatát mutatja be, amire Raszkolnyikov álmának Napóleonsapkás Porfirija utal majd. De benne van a rendőrök nyomasztó jelenléte, készenléte is, s e két szélső pólust a narrátorszerű közömbösség, szürkeség egyenlíti ki.

Igen tiszteletreméltó az az egyszerűség, mellyel Jánoskúti Márta Ljubimov elképzeléséhez formálta külsőleg ezeket a figurákat. Nem típusokat, jelképeket alakít belőlük, hanem éppen a legellentétesebb elemek keverésével a maguk hétköznapiságában és egyediségében mutatja meg őket, tényszerűen. Az ellentétes elemek fontosak. Porfirij napszemüvege és reflektora példázza és illusztrálja legjobban a rendező feltehető szándékát: személytelenül, dokumentumszerűen elénk tárni a tényeket. Másutt a személyiség egy fő vonását kifejező jelmezek alkalmasak arra, hogy a velük ellentétes, benső tulajdonságokat elementáris erővel érzékeljük. Így a felhasított szoknyában prostituáltként szobára menő, majd szinte összeesve visszatérő Szonya esetében, akinek helyzetét előbb jellemezte a ruha, utóbb éppen a ruha tartja össze ráaggatott keretként megtört figuráját.

A viseletek egymáshoz képest is ellenpontozottak. Legkiáltóbb a különbség Razumihint tekintve. Az ő farmere is „testhezálló", mégis ingét kigombolva, ujját feltűrve a szabadon cselekvő emberé, aki minden kétértelműségtől mentes, s aki mellét kitárva őszinteségét tárja elénk. Nem úgy, mint az őszinteség látszatával örökkön vétkező Marmeladov. Razumihinhez csatlakozik a többi szereplő árnya-latnyi, helyzetüket, jellemüket érzékeltető eltéréssel: feszes ruhájában mindig a körülményekre tekintettel levő Dunya, a kiszolgáltatott, áttetsző ingében tisztaságát, érzékenységét hordó Szonya; a csak vegetáló, puha redőkbe bújtatott, jólelkű Nasztaszja. Így a ruhákba rejtett ellentétek és színazonosságok tudják tükrözni a figurák viszonyait. Porfirij is eb-be a szürkéskék közegbe tartozik. Hang-súlyt kap ezzel rokonsága az áldozatnak is tekintendő, az áldozatvállalással a bűn határát súroló egyszerű emberekkel. Tőlük való különbségét említett eszközei, kivált a reflektor, a hivatali szimbólum szerepe jelzi.

A figurák Raszkolnyikovval való kapcsolatuk szerint is értelmezendők, amint erre épül a dramaturgia is. Minden kapcsolat kibomlása katartikus jellegű. Porfirijen kívül említendő Marmeladov, akinek lerobbant ruházata némileg az ő hanyag öltözetével is rokon, s ez segít felismerni húgával való viszonyának a Marmeladov és lánya közti kapcsolatra emlékeztető jeleit. Éppen ezért is érzékeljük oly élesnek reakcióját Marmeladov vallomására. Az intellektusával büszkélkedő Szvidrigajlov könnyen kerülhetne közel Raszkolnyikovhoz, ám jólfésült simasága (mely emlékeztet Luzsinéra) s fekete felöltője ugyancsak taszító ellentétévé teszi. Raszkolnyikovot bensőséges érzelmi szálak a rokon viseletű Razumihinhez kötik, bár a magába zárkózás, a magát a rokonaitól elkülönítő szándék itt is érezhető. A fojtogatóan nyakára tekert sál jelzi: bármennyire társaira tekintve hajtotta is végre tettét, a gyilkossághoz vezető elmélkedés mégiscsak egyszemélyes, ön-magába záruló kör volt, mint ahogy a következménnyel is csak maga küszködik. Viselete minden rokon vonás ellenére elkülöníti őt a többiektől, amint hogy el is különül, mert cselekedett a magukat kiszolgáltatókkal ellentétben, s mert tettét nemcsak magánügynek tekintette. Így a közért vagy a köz nevében vétkezőt is figyeljük benne Ljubimov értelmezésében. Ez a kettősség az, ami napjaink céltalanul gyilkoló és valamiféle társadalmi meggondolásból terrorista bűnöseivel rokonítja.

Raszkolnyikov tettének okát a körülményekkel - a színpadi környezettel, a nyomasztó barna színekkel motiválja David Borovszkij színpada. Raszkolnyikov barna ruhájával szinte beleolvad a környezetébe, a pétervári átjárókat idéző rozsdás vaselemekbe, melyek utca-ként és belső térként is használatosak. Az enteriőr fordítottjai, alacsonyak, nyomasztóak. A színpadot félkörívben zárják illetve tágítják ezek az elemek. Zárják, amikor a közrevett térben belső jelenet játszódik, s nyitják, amikor rajtuk keresztül özönlik a színre a nép. A négy elem egyformán földszínű, a nyomorult, földhözragadt emberek életének színhelye, tehát a meggyilkolt uzsorásnőé is. Ez a tény aláhúzza a gyilkosság értelmet-lenségét.

Az uzsorásnő szobájából a véres asztal berendezési darabként legördül a színpadra, erősítve a helyszínek szoros, tárgyi és lélektani kapcsolatát. A másik darab egy ágy, mely hol a beteg Raszkolnyikové, hol Marmeladov halottas ágya, hol a prostituáltak kiszolgáltatottságának

színhelye. Csupa szorongató esemény tapad hozzá, melyek súlyát a mit sem sejtő Nasztaszja otthonos, portörlő mozdulataiban érzékeljük legerősebben. Amint a szereplők esetében fontos volt az ellentétekre építő formálás, úgy a tárgyak színpadi életében is megfigyelhetjük azt a rendezői koncepciót, melynek indítója a Raszkolnyikov jellemében rejtőző kettősség, s e kettősség ismeretében az emberség mentésére irányuló szándék. Mind a ruhák rejtette figurák rajzában, mind a tárgyak életében megnyilvánul az a törekvés, hogy a huszadik századi pszichológia mindent valamely modellre visszavezethető, kudarcra ítélt módszerével szemben Dosztojevszkij realizmusához jussanak el, megvilágítva az emberi lélek szövevényeit, végtelen változatait, életét.

A díszletelemek - a három átjáró - különböző jellegű cselekmények színhelyei. Benső és valóságos eseményeké. Vívódásoké, nyomasztó, látomásos álmoké, melyek képi összetevői a már megismert színpadi tárgyak: az enteriőr csipkéje, az ágy, a Napóleon-sapka s az ismert szereplők. Az álomképek a részletek logikus váltogatása ugyanakkor fantasztikus társítása révén egyszerre valódiak és álomszerűek. A valóságos események is többrétűek. Úgy tűnik, a képszerű jelenítés fontos eszköze Ljubimov szín-házának. Az események közben ugyanis minduntalan felfigyelhetünk egy-egy ál-lóképre, tablószerű bemutatásra valamely átjáróban, melyek jelenlétükkel a felfüggesztett, időnként felénk, illetve Raszkolnyikov felé billenő, ránehezedő enteriőr képével azonos funkciójúak. Utalnak az eseményekre, melyek már megtörténtek, ezzel különös hangsúlyt adnak az éppen zajló cselekménynek. A boltívek így arra is használhatók, hogy a szerepük szerint már nem élők állandó jelenlevők lehessenek a színpadon, mint a két meggyilkolt. Ezzel a főhős viselkedését a lezajlott párbeszédeken túl is befolyásolják (Marmeladov a halottas ágyon). A boltívek közti réseken pedig elő-előbukkannak mint rémek vagy patkányok azok, akik bűnükkel magukhoz akarják rántani Raszkolnyikovot (Szvidrigajlov és Marmeladov). Borovszkij színpada tehát lehetőséget ad arra, hogy mindig kellő súlyában érzékeljük a cselekmény minden összetevőjét: pillanatnyi felbukkanásként, tartós, mozdulatlan jelenléttel vagy zajos, megbabonázó álomképként. Ezek egymástól nem különülnek el élesen. Az egyes alakok felbukkanása előlegzi az álomképek rémületes berobbanását, ezek állóképpé merevülése az élőképek tablóit. Valóság és álomkép egyenértékűvé válik, mint ahogy a tér is azonos, amelyben megjelennek. A dokumentum-játékszerű dramaturgia logikus konstrukciója így a képben is tökéletesedik.

Ehhez a bonyolult szövevényhez járul a látvány változatos megvilágítása. Esz-köze hol Porfirij reflektorának kitartó fénye, hol a kintről, a valódi utca felől érkezők hirtelen és fékezhetetlen, nézőkre sugárzó reflektora, hol a nézőket a maga gyötrődésébe *vonó* vagy vádoló Raszkolnyikov fénypásztája, hol a néző-tér megvilágosítása, mely benső megvilágosodást, magunkra ismerést céloz. A napjainkra utalás tehát egyértelmű az előadás képi világában.

A színpad a legkülönbözőbb elemekből válogat. A naiv családi fényképeket, halotti emlékképeket idéző tablók, az expresszív, hátulról megvilágított sötét tömegek, a naturalista enteriőr, a gazdag fantáziájú álomkép, a lényegében konstruktív színpad felölelik a Dosztojevszkij óta felbukkant képi kifejezési lehetőségeket. Ez az eklektika, mely a játék statikus természetéhez járul, a minden oldalról való láttatás eszköze éppúgy, mint a dráma szerkezete: a raszkolnyikovi bűnt árnyaltan mutatja meg. A bűn természetét elemezve éreznünk kell annak torz voltát, s végül bűnnek is kell nyilvánítanunk emberségünk szerint. Lásd a száműzöttek közösségét, mely Isten és az ember előtti tiszteletadásra kényszeríti Raszkolnyikovot megoldási lehetőségként.

A színpadi rendezés, a színpad és a viseletek egysége leginkább c képekben ragadható meg. Ez az egység a díszlet-és jelmeztervező, valamint a rendező szoros együttműködésének, egymásra ható gondolatainak jó példája, bár az előadás tiszta, logikus konstrukciója Dosztojevszkij sejtésekből, megérzésekből táplálkozó költői világával adós marad. Az azt helyettesítő hegedűszó a konstrukció része. Ez a szigorú színpadi világ egészében különbözik a közelmúlt másik jelentős Dosztojevszkij-adaptációjától: *az* Andrzej Wajda dramatizálta *Ördögöket* Kaposvárott, Pauer Gyula színpadán a költőiség jellemezte, Ljubimov viszont nem ad sem felmentési, sem meg-tisztulási lehetőséget.

---

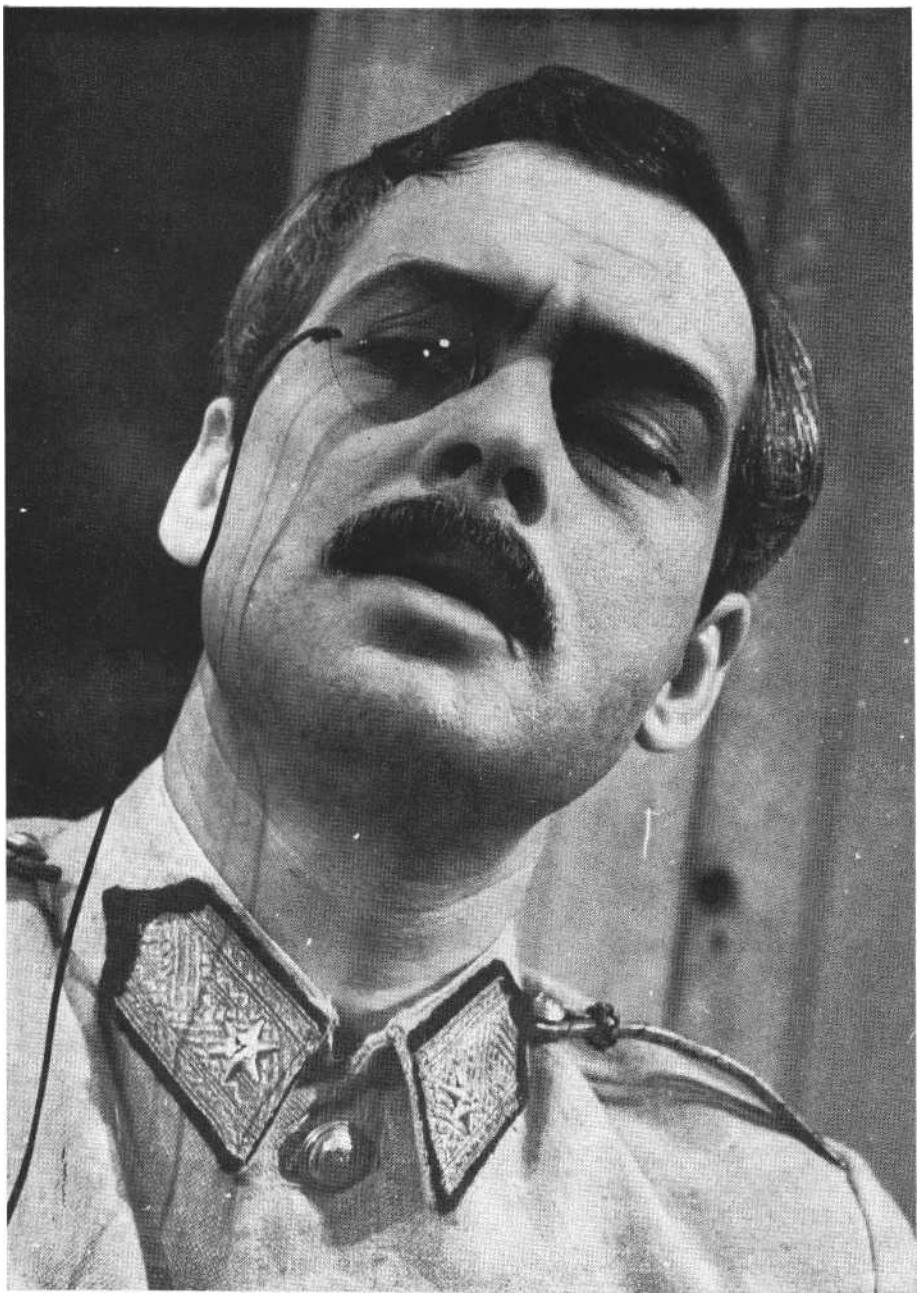
FÖLDES ANNA

## A Tóték útja a Tháliától a Tháliáig

*A Tótékat* nem a feledéstől kellett megóvnia a Thália Színháznak. Az 1967-es bemutató után tíz évvel rendezett felújítás ez alkalommal nem perújrafelvétel, egy méltatlanul homályba szorult darab újrafelfedezése, inkább egy világsiker visszaigazolása. A *Tóték* nemcsak Őt-kény írói pályáján jelentett fordulatot: korszakos állomása volt az új magyar drámának is. Molnár Ferenc kivételével nem volt olyan színpadi szerzőnk, akinek művei ne alkalomszerűen kerültek volna külföldi színpadokra. Örkény viszont már a Tótékkal Moszkvától Párizsig, Var-sótól Washingtonig bekerült a repertoárba. A Szerzői Jogvédő Iroda legfrissebb kimutatása szerint a darabnak - a rádió- és tévébemutatókon kívül - szerte a világon 68 premierje volt. A listavezető a Szovjetunió, tizennyolc változattal, rögtön utána Finnország következik, ahol tíz színházban játszották a *Tótékat.*

Alkalmanként a távirati irodák, a SZÍNHÁZ és a Nagyvilág is hírt adott az Őrnagy diadalmenetéről, sajtószem-lékkel dokumentálta a kritika és a közönség elismerését. Ha kiváltott is itthon némi érdeklődést, hogy Izlandban a reykjavíki Nemzeti Színház fennállása óta először játszott magyar drámát, vagy hogy a magyar dráma szovjetunióbeli seregszemléje valóságos Örkény-fesztivállá változott azáltal, hogy egyidejűleg majdnem húszféleképpen interpretálták Örkény darabját - úgy érzem, hogy magát a tényt sem értékeltük nemzeti és kulturális jelentőségének megfelelően. Legalább úgy, mintha például Örkény bejutott volna a képzeletben szervezett drámavilágbajnokságon a legjobb tizenhat vagy a legesélyesebb nyolc közé.

De ami talán a lelkesedésnél is fontosabb vagy legalábbis célravezetőbb, az a világsiker színházi tanulságainak tanulmányozása. Nincs még egy ehhez fogható szemléletes példánk arra, hogy hányféleképpen közelíthető meg egy kortársi magyar dráma, mint a több tucatszor újraértelmezett *Tóték.* Felbecsülhetetlen értékű stúdium lett volna, ha valakinek módjában áll végigkövetni a dráma útját a Thália színházbeli bemuta-



**Latinovits Zoltán, a Tóték 1967-es előadásának Őrnagya**

tótól Békéscsabán és Bukaresten, Dél-Szahalinon és Kalifornián keresztül a Thália idei felújításáig. De mivel erre még a szerzőnek sem volt módja, be kell érnünk a személyes találkozásokat és tapasztalatokat kiegészítő újságkivágásokkal. Ezek tükrében azután megpróbálhatunk választ keresni arra, hogy a drámának milyen értékei, rétegei teszik lehetővé az értelmezés különböző változatait. Hasonlóan izgalmas kérdés az is, hogy hogyan hatott a mű egy évtizedes utóélete, a külföldi előadások tapasztalata és a bemutató közegének elkerülhetetlen változása a Thália Színház új előadására.

### A Tengertánctól a Tótékig

Vallomásértékű szerkesztői ötlet, hogy Örkény egy a humora önéletrajzának szánt kötetben az 1941-es *Tengertáncot* és az 1966-ban megjelent (1964-ről keltezett) *Tótékat* jelöli ki a pálya két pólusának.

Mi történik, ha egy városban fellázadnak és elszabadulnak a tébolydák lakói, a rögeszmések és szkizofrének, a köz- és önveszélyesek, a félbolondok és a kelekótyák? Ha kitörnek, és mindent elöntő tébolyult menetbe szerveződnek, ha kihirdetik az ostromállapotot, és az általuk összehívott népgyűlésen úrrá lesz a rettenet. („Töltött ágyúk hallgatnak úgy, mint most a nép.") Örkény valóságos élmények hatására, a történelem 194t-ben már közvetlenül is érzékelhető sugallatára vetíti ki a maga víziót, egy olyan felfordult - abszurd! -- világ horizontját, amelyben a sonkafüstölőben székelő, tűzoltósisakos (!) Főtestvér táblaszalonnákra írja első rendelkezéseit. Utasítására mindenkinek jut egy tubus vazelin, bukott leányoknak egy zacskó madárelel, a többgyerekes anyák pedig, rangkülönbség nélkül, még egy üvegvágót (!) is kapnak. A legszörnyűbb ebben a sarkaiból kifordult világban, hogy az őrültek fordított törvénykezése és halandzsája órák alatt lenyűgözi, rabul ejti a tömeget.

Valójában a majdnem negyedszázaddal később született *Tóték* ugyanezt a világot és ugyanezt a tébolyt idézi. A különbség az ábrázolt szituációból, az író történelmi tapasztalataiból és ennek hatására változott szemléletéből ered. Nem mindegy, hogy tömegek törnek-e előre őrületükben, vagy a tébolyult világ egyetlen képviselője jelenik meg a normálisok gyülekezetében. A döbbenet pillanatában zárul le az írói ábrázolás crescendója, vagy eljut a józan ész diadalát érzékeltető ítélkezésig.

*A Tóték* története és alapszituációja annyira közismert, hogy felment a mégoly rövid tartalmi ismertetés kötelezettsége alól is. De a két megidézett világ abszurd törvényei közötti párhuzam már megérdemli figyelmünket. Az 1941-es novellában a nyelvészek „megengedik", hogy a száraz kenyeret vajaskenyér néven egyék, s ha valaki két fél zsemlét egymásra borít, teljes joggal nevezhette sonkás zsemlének. Akinek nem volt pénze villamos-, vasút- vagy színházjegyre, fillérekért vásárolhatott olyan bilétákat, amelyek megszólalásig hasonlítottak az igazira, csak éppen nem jogosítottak se villamos-, se vonatutazásra, se színházba menésre ... „Minden kor-nak megvan a maga jellemző vonása, a miénké épp a fogalomzavar." *A Tóték* ideggyógyász professzorának, Ciprianinak ez a megállapítása pontosan fedi a *Tengertánc* korának törvényszerűségeit is. Mert a fasizmus tombolása, a háború öldöklése idején, amikor a kisméretűek óriásoknak hiszik magukat, és aki a többinél egy fejjel magasabb, az mindenáron kicsinek szeretne látszani, a ráció és az igazság is érvényét veszti. És elhihetővé válik, hogy „aki egy cipőre rá meri mondani, hogy cipő", arra az ideggyógyász nyugodtan rásütheti, hogy beteg.

Kizökkent az idő, és a felbolydult világban, amikor a törvénytelenség ül törvényt, kétszeresen nehéz megállapítani, hogy ki őrült és ki normális. (Kun Miklós professzor jóval nyugalmasabb időkben állapította meg, hogy normális az, akit nem ismerünk eléggé ...) *A Tengertánc* lázadói vagy a nyilvánvaló tényeket letagadni képtelen nonkonformisták?

A Tót család zsarnoka, az Őrnagy minden kétséget kizáróan őrült. Nem is alkatának patologikus vonásai, hanem a fia-talon megélt traumák, a tébollyá fokozódott félelem és az emberek felett érzett korlátlan hatalom teszik azzá. Ez az a minden részletében reális, egészében - méreteiben, végletességében - mégis irreális szituáció az, amelyre Örkény drámája épül. A fogalomzavarral jellemezhető korok szükségszerűen hordják magukban az irracionalitást. Ezért éreztük olyan magától értetődőnek és olyan egyértelműen hitelesnek a *Tengertánc* hétköznapi szürrealizmusát" és a *Tóték* hiteles abszurditását is. Mert nem a fantázia, hanem az elszabadult pokol létező erői döntötték le a józan ésszel felfogható világ falait. S mert a mű csak ezt a tényt tükrözte a maga írott abszurditásával.

Az 1967-es bemutató alkalmából és azóta is több ízben vitatták *a Tóték* két változatának, az epikának és a drámának egymáshoz való viszonyát. (Örkény dramaturgiájáról írt tanulmányomban, mely a SZÍNHÁZ 1972. áprilisi számában jelent meg, én is kifejtettem, hogy ha nem is fogadom el Molnár Gál Péter tetszetős álláspontját, amely szerint az epika a témával való megismerkedés alkalmát, irodalmi előtanulmányt jelent Örkény számára, magam is mindenképpen többre tartom a színpadi *Tótékat* vagy *a Macskajátékot* egyszerű adaptáció-nál.) Tény, hogy a kisregény faluképe szélesebb, a tulajdonképpeni dráma háttere kimunkáltabb a prózai alkotásban, és a részletesebb környezetrajz lehetővé teszi, hogy Örkény jelezze: a Tót fiú csak egy a frontra hurcolt százezrek közül, szüleinek aggodalma, érte hozott áldozata nem tekinthető kivételesnek. Az Őrnagy megérkezése és jelenléte a kisregénybeli mátraaljai falucskában közügy, „mintha a vendég puszta ittlétével a község minden katonáskodó fiának valami védettséget jelentene".

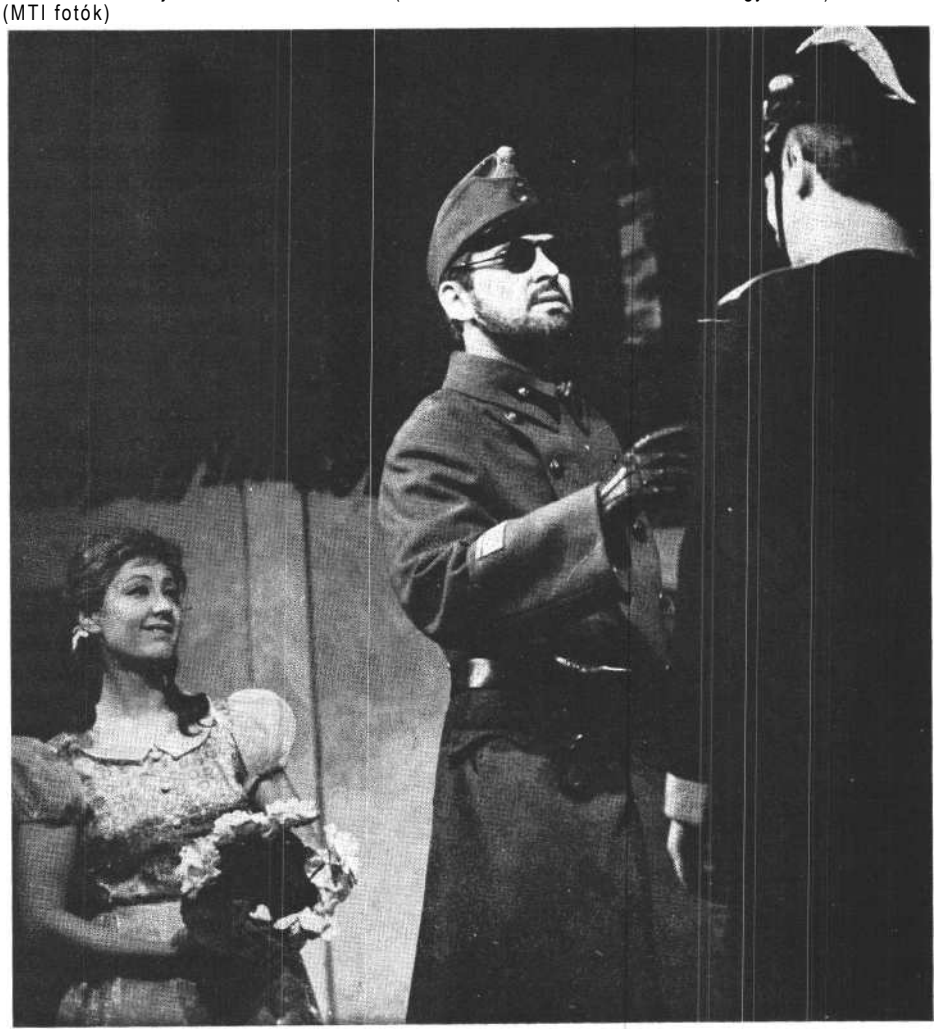
A dráma azonban nem a kisregény szövegének redukciója, a színpadkész dialógusok kiemelése révén született, hanem öntörvényű alkotás. Szigethy Gábor *Tóték Epika és dráma* című tanulmányában (Irodalomtörténet, 1971/2.) meggyőzően dokumentálja a szerkesztés új módszerének lélektani konzekvenciáit. Az a tény, *hogy* a kisregény olvasó-ja már a kezdet kezdetén, már az Őrnagy érkezése előtt értesül a Tót fiú haláláról, tehát a család erőfeszítésének hiábavalóságáról is, egészen másfajta feszültséget teremt az olvasóban, mint amivel a színpadi változat számol. Örkény dramaturgiai leleményének megfelelően a színpadon csak az Őrnagy és Tót ellentétének felfokozott feszültségébe robban bele az a soha nem kézbesített sürgöny, aminek tartalmába az író ugyanúgy csak a kívülállókat (a nézőket) avatja be, mint korábban a kisregényben. Ez a cselekményt is robbantó információ nem egyszerűen hatásos felvonásvéget kínál a drámaírónak, de meghatározza a néző érzelmi, etikai állásfoglalását is. Ha történetesen korábban, az Őrnagy megérkezése előtt megtörténik a beavatás, ez a tény a kelleténél több érzelmi fölényt kölcsönzött volna a nézőnek, mert eleve meggátolja a Tótékkal való azonosulást, csökkenti a megértést. Ha viszont tovább halasztódik a színpadon kívüli tragédia betörése, akkor egyfelől a fiúért érzett közös aggodalom kerülhet a feszültség középpontjába, másfelől viszont elmarad vagy késik a nézőnek a Tót családtól való elhatárolódása, az agressziót éltető-tápláló szervilizmus elítéltetése.

### A Tóték a korabeli kritika tükrében

A gyakran érzéketlenséggel, az értékek iránti közönnyel vádolt kritika a bemutató után nyomban felfedezte, hogy Örkény műve minőségileg újat hozott színházi életünkbe. A mű és a műfaj értelmezése körül összecsaptak a nézetek, de a *Tóték* kimagasló értékét, úttörő érdemeit egyetlen bírálat sem vitatta.

Örkény rádiónyilatkozatában többékevésbé pontosan behatárolta a „háborúról írott tragikomédiájának" műfaját azzal, hogy „nevetni lehet rajta, habár a nevetés mögött mindig valami borzongás bújik meg, amiért is a darab *nem komédia*, hanem tragikomédia". (Ennek a megfogalmazásnak a továbbiakban a hazai és a külföldi előadások stílusának, a hangvé-

A Tóték bemutatója a Tháliában, 1967-ben (Hacser Józsa, Latinovits Zoltán és Nagy Attila ) (MTI fotók)



**Jelenet** a Tóték 1977-es felújításából a Thália Színházban (Jani Ildikó, Pécsi Ildikó, **Harsányi Gábor, Nagy Attila)**

tel eltolódásának megítélése során lesz jelentősége.) A nevetés és borzongás színpadi szimbiózisa, a valószínű történet valószínűtlen dimenzióinak és kimenetelének sokkhatása abban az időben a magyar színpadon az újdonság erejével robbant. A kritika, amikor az ábrázolt világ hitelét és fantasztikumát, a hangvétel groteszkségét vizsgálta, elkerülhetetlenül beleütközött az abszurditás problémájába. Volt, aki a *Tóték* világát, *az* ábrázolt valóság törvényeit érezte abszurdnak, és volt, aki Örkény művét rokonította a fénykorán alig túljutott, nálunk még mindig féltabuként kezelt abszurd drámával.

A külföldi kritika számára viszont nyilvánvalóan az abszurd dráma klasszikusai kínálták az ismeretlen világból való, ismeretlen szerző darabjához az orientációt és asszociációt megkönnyítő fogódzókat. A washingtoni Arena Stage előadásának kritikusa szerint például *a Tóték* „egzisztencialista, parabola", amely „Harold Pinter kegyetlenségét kombinálja Thornton Wilder bohókás szimbolizmusával, és amelynek szerzője az abszurditás értelmezésében közelebb került Genethez, mint Becketthez vagy Ionescóhoz".

A hazai kritika nem köti Örkény művét szorosan a világszínpad sikerdarabjaihoz, de legalább a mű jelzői közé becsempészi az abszurd szót. Nyilvánvaló, hogy a *Tóték* igazsága nem *az* élet hétköznapi törvényeit követi: a meghökkentő és bizarr történet, a szélsőséges túlzásokban megragadott lélekrajz bonyolultabban és mélyebben igaz, mint a valóság felületét híven másoló krónikáké. Örkény drámája nem azért abszurd, mert az író elrugaszkodott a valóságtól, hanem éppen ellenkezőleg, azért szakította el a tényszerű hitelesség kötelékeit, hogy túlzásaival még meggyőzőbben vallhasson arról, ami a tragikomédia igazi témája: az emberi méltóságról.

Almási Miklós a Kortársban írott bírálatában (1967. május) részletesen elemzi a drámának a látszatokkal való bonyolult játékát s a műnek az abszurditás kiemelésére szolgáló, felfokozott valószínűségét. Hangsúlyozza, hogy Örkény nem költői parabolában, valamiféle konstrukcióban mutatja fel az élet abszurdumát, hanem azt a szituációt ábrázolja, amelyben az élet maga lesz abszurd, amikor az emberek azzá teszik.

Az egyetlen hazai analízis, amely egyértelműen tagadja a Tóték és az abszurd dráma kapcsolatát, Hermann Istváné. *(Szent Iván éjjelén, Az Őrnagy és a többiek.)* Hermann szerint a kritika „a szerző legnagyobb meglepetésére" és tulajdonképpen minden alap nélkül fogadta Örkény realisztikus groteszkjét a magyar abszurd első fecskéjeként. Szerinte a mű már csak azért is „fényévnyi távolságban" van minden abszurd drámától, mert az élet reális helyzeteit jeleníti meg, konkrét problémát taglal, és a különböző törvényszerűségi szférák összeütköztetésével szikráztatja fel a drámát.

Az egymásnak ellentmondó nézetek közül azért is emelném ki Pándi Pál drámaelemzését *(Népszabadság*, 1967. III. 5.), mert ez adja a leghasználhatóbb kulcsot a mű esztétikumához. Pándi elemzésében elsősorban „az abszurdba sűrített értelem" megfejtésére törekszik, és azt bizonyítja, hogy a *Tóték „az* abszurd-groteszk nyugati drámairodalom atmoszférájának, eszközeinek és problémáinak körében született ugyan", de a drámaíró eszközei nem azonosíthatók annak szemléletével. Nemcsak arról van szó, hogy Örkénynél a közvetlenül abszurdumnak ható mozzanatok is valóságos életfeltételek között jelennek meg, de arról is, hogy az író a szétroncsolt emberi méltóság védelmében emel szót mindenfajta elembertelenedés ellen. „Humanizált abszurdja nem a lemondó és végletes kiábrándultság érvényesítője, hanem egy társadalomkritikai indulat hordozója" - írja Pándi.

Hozzátehetnénk még ehhez, hogy a dráma nem egyszerűen az indulat, ha-nem a társadalomkritikai cselekvés apoteózisa. Tót utolsó gesztusa, az Őrnagy feldarabolása, az emberi tűrőképesség határát jelzi, és az írónak a megalázott kisember erkölcsi ellenállóképességébe vetett hitét. Örkénynek egy a felújítást közvetlenül megelőző nyilatkozata félreérthetetlenül alátámasztja a *Tóték* optimizmusával kapcsolatos vélekedésünket. „Mit kérdez és mire válaszol a darab ?" - kérdezi Gách Marianne a *Film, Színház, Muzsika* 1977. december 24-i számában. „Kérdezi, hogy véges-e vagy végtelen az elnyomottak tűrőképessége, és azt válaszolja: van ennek is végpontja, amelyen túl béketűrésünk elfogy, és fellázadunk."

**Latinovits és a többiek**

A kortársnak és az utókornak is tudnia kell: Kazimir Károlynak elévülhetetlen érdemei vannak a *Tóték* születésében, színpadi megvalósításában. Az eredetileg filmforgatókönyvnek szánt, kisregényként rangot szerzett alkotásból talán soha nem született volna a színmű, ha Kazimir nem vállalkozik a múzsa és a mecénás szerepére, ha nem biztatja, sürgeti Örkényt. Az általa megrendezett első bemutató akkor is színháztörténeti jelentőségű lenne, ha nem avatta volna kétszeresen *azzá* Latinovits Zoltán Őrnagy-alakítása.

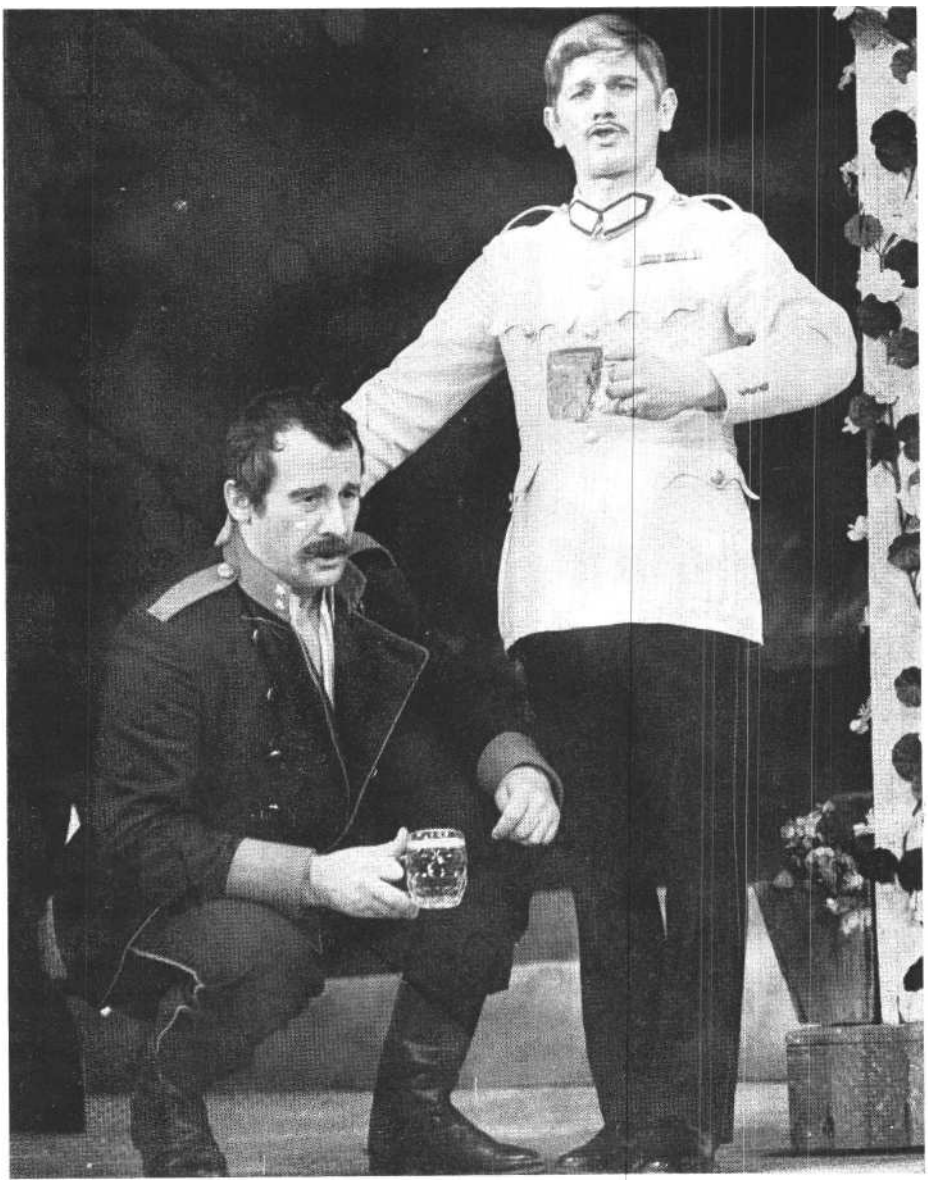
Örkény azóta is hálával és elismeréssel beszél Kazimirról és a darabot színpadra állító kollektíváról. A Volksbühne előadásához készített tájékoztató anyagban elmondja, hogy sajátosan nehéz körülmények között, voltaképpen hagyomány nélkül kellett először színpadra állítani Magyarországon a *Tótékat*, az első új módon groteszk, fekete humorú darabot, amely a színészektől megkövetelte, hogy az abszurdot és groteszket olyan komolyan vegyék, mintha a *Hamletet* vagy valamilyen realista darabot adnának elő. A színésznek éreznie kell, hogy minél

hihetőbben játszik, annál nagyobb a hatása a nézőkre.

Az igazság az, hogy az írónak ez az utólag megfogalmazott, majdnem maximalista igénye - emlékeim és a korabeli kritikák tanúsága szerint - részben realizálódott a színpadon. Nem *a* Magyar *Nemzet* kritikusa volt az egyetlen, aki szóvá tette, hogy „időnként komédiává szelídítik az író keserű groteszkjét", hogy Tót szerepében Nagy Attila „helyenként túl bohózatian csetlik-botlik végig, és jobb ízűen nevet rajta a közönség, mint Örkény Tótján nevetne". (1967. III 10.) Ez a nevetés azonban, ha magával ragadta is a nézőket, a jelenetek egymásutánjában hamarosan elnémult, s mögötte megmaradt valami, ami több volt és mélyebb : az előadás hátborzongató atmoszférája, a kacaj mögött is ott lap-pangó-lüktető félelem. Latinovits Zoltán diabolikus Őrnagya nemcsak Tótékat, a közönséget is leigázta. Cipolla varázsos hatalmát Örkény színpadán nagyon is reális társadalmi erők támasztották alá. Az Őrnagy egy uralkodáshoz szokott kaszt kitenyésztett emberpéldánya, akinek létformája lett a hatalom. Tótékkal való kapcsolatában az alá- és fölérendeltség általános, hagyomány és politika szentesítette sémája konkrét,„ személyes függésként jelenik meg: az Őrnagy ebben a faluban nem egyszerűen „élet-halál ura", de a frontra hurcolt Tót fiú parancsnoka. Az érdek motívuma a szülői szeretet és aggodalom morális többletével felruházva jelenik meg. Latinovits félelmetes Őrnagya nem a Ludovikáról és nem is a német hadijelentések illúzió-világából, hanem közvetlenül a doni frontról érkezik a mátrai faluba. Idegeiben, zsigereiben ott vibrál az átélt pokol, a váratlan időközökben támadó partizánoktól, a parancsnokokat sem kerülő srapnellektől való félelem. Ez az Őrnagy egy győzelemre nevelt, de vereségre ítéltetett hadsereg tisztje.

Örkény István egy későbbi nyilatkozatában így jellemzi az első s hozzá bevallottan legközelebb álló Őrnagyot: „(Latinovits) igazi hamisítatlan magyar Őrnagyot játszott. Snájdigot, bokacsattogtatót, aki csak parancsolni tud, talpig úriembert. De ez csak felület, mert mindez bele volt ágyazva az ő vonzó férfiszépségébe, s valamilyen örvényszerű hatást gyakorolt. Olyan élőlénynek tűnt, aki behúzza magába nemcsak a Tót családot, hanem az egész országot a maga alig leplezett kegyetlenségével." Az Őrnagy magatartásában, a dobozolás tébolyában nyilvánvalóan sok az illogikus, groteszk, éppen ezért nevetésre ingerlő motívum. De Latinovits ezenközben, a képzelt partizántámadás elől hasra vetődve, feszesen a margóvágó előtt ülve vagy a budi előtt, a kényszerítő testi szükség által meggörnyesztve, tépett idegzetével is megmaradt Őrnagynak - a katonák élete fölött rendelkező hatalmasságnak. Latinovits egyszerre érzékeltette az őrnagyi rangjából következő fölényét és hatalmát és Tóték személyes érdekeltségének fontosságát is. Tóték kiszolgáltatottsága akkor is visszasugárzik az Őrnagy magatartására, amikor a néző *már* tudja a Tót fiú beteljesült tragédiáját. De ne felejtsük: ebben a vonatkozásban nemcsak a Tót család, de a parancsnok is gyanútlan. Hatalmi tébolyát objektív helyzete és szubjektív alkata, a katonai hierarchiában betöltött szerepe és a beosztottjával rendelkező főnök személyes hatalma eleve alátámasztják. De az emberi érintkezés során általában elfogadott korlátokat csak az ellenállás hiánya, Tóték szervilizmusa következtében lépi át. Molnár Gál Péter a Tükörben írott bírálatában (1967. III. 21.) Latinovits alakításának egy végtelenül jellemző mozzanatára hivatkozik. Hogyan viseli Latinovits az Őrnagy meghökkentő, mármár szürrealista és mégis a figurához, a helyzethez illően hiteles Gáspár-féle hajlekötőjét Tóték otthonában, s hogyan képes

**Nagy** Attila **(Tót) és Harsányi Gábor (Őrnagy) Őrkény István darabjában**



Tóték **Cipriani professzornál: Inke László, Nagy Attila és Pécsi Ildikó**

a komikus hajleszorítóban is megőrizni a maga méltóságteljes félelmetességét.

A megőrzött fényképek között van egy, ahol Latinovits félig oldalra-hátra-hajtott fejjel, szemgödrébe csípteti a monokliját, és ebben a viccekben kipellengérezett komikus gesztusban teljes társadalmi analízis, az arisztokráciát majmoló dzsentripolgárság ostoba gőgje jelenik meg. Emlékezetem szerint alakításának minden egyes mozzanatát a komikumnak és a hátborzongatónak ez az elválaszthatatlan egysége, gyűlöletessége tette izgalmassá. Az az emberábrázoló lelemény, amellyel a színész minden konkrét gesztusban felfedezte és érzékeltette az általános érvényűt, a jelképest is. Latinovits gesztusaiban egyszerre jelent meg a múlt, a jelen és a jövendő is: zaklatottan szögletes, már-már hisztériás mozgásában a hajdani bálok délceg táncosának eleganciája, Tót megalázkodását kiprovokáló, formális udvariasságában a betanult jó modor és a konvenciókat bármikor elsöprő hóhérmentalitás. Latinovits kezében az Őrnagy néma pisztolya is hajdani hajnali párbajokról és virradat előtt végrehajtott kivégzésekről beszélt.

A közönség fel-felcsattanó harsány nevetése végigkísérte ugyan az alakítást és az előadást, de emlékünk és élményünk mégis a rettegés maradt. A kiszolgáltatottságtól való félelem és a tűrhetetlenné vált emberi viszonylatok tagadása.

## Változatok a világban

Először akkor döbbentem meg, amikor a jeles finn kritikus, Marjatta Hartikainen udvarias elragadtatással dicsérte nekem Budapesten Örkény drámáját, azzal, hogy -- mennyit nevettek ők Helsinkiben . . . Azután elolvastam Boldizsár Iván párizsi beszámolóját (SZÍNHÁZ, 1969/1.), amiből kiderült, hogy a Gaité Montparnasse színházban is sokat nevettek, helyenként gurultak is a kacagástól, „néha olyankor is, amikor a Tháliában inkább elnémult a nevetés". A francia nézők valójában egy másik darabot láttak: tragikomédia, groteszk abszurd dráma helyett egy bohózatot. „Többet nevettek, de a darabból kevesebbet kaptak Párizsban, főként azért, mert elveszett a darab veleje, tudniillik, hogy hogyan válnak egyszerű, derék emberek az esztelen erőszak segítőjévé."

Boldizsárral összhangban ítélkezett a magyar bemutató élményétől feltételezhetően érintetlen francia kritika is. A *Figaro Littéraire* felveti, hogy az előadás „túl kegyetlen ahhoz, hogy vidám legyen, és túlságosan bohózati egy ilyen súlyos témához". A kritikus itt is ráérez a látottak és a darab lehetséges értelmezése közötti eltolódásra. Ha nem is kifogásolja az előadás bohózati stílusát, mégis a rendező szemére veti, hogy nem aknázza ki eléggé a darab tragikus voltát. Az előadás bohózati jellegét a francia bíráló is a főszereplő (Michel Calabru) személyével magyarázza: a kiváló komikus színész már megjelenésével nevetést váltott ki a nézőtéren. Kívülről persze nehéz megítélni, hogy a színész határozta-e meg az értelmezést - és az előadás hatását -, vagy fordítva, a koncepcióhoz választottak színészt. Mindenesetre feltételezhető, hogy a demokratikusabb tradíciókkal rendelkező Franciaországban a hierarchikus viszonylatok és a hatalomnak való kiszolgáltatottság élménye más tudati szférákban és másfajta intenzitással élnek, mint nálunk.

A történelmi közeg, a nemzeti hagyomány és szituáció perdöntő hatására utal az egyébként elismeréssel nyugtázott washingtoni bemutató kritikusának az a megjegyzése, amely szerint amerikai szemmel különösnek tűnik a színpadi hősök emberi kapcsolata. A Tóték magatartásában megnyilvánuló paraszti gondolkodás meglehetősen idegen tőlünk - állítja a kritikus -, az ilyen Őrnagy itt gyorsan leszerepelne . . . Többen vitatták az Arena Stage előadásának groteszk mesestílusát is. Clive Barnes néhol túlságosan rusztikusnak, komikumát pedig naivnak ítélte. A mi számunkra meghökkentő dicséretnek tűnik, hogy a szereplők játékstílusa „hajlékony és kellemesen bukolikus" volt. Ugyanakkor valószínű, hogy az előadás hatása ennél többrétűbb lehetett, „félúton a bohózat és a hatvanas évek abszurdja között". Henry Popkin kritikája szerint ugyanis a „Tóték a moll-ra hangszerelt móka szellemét kombinál-ja az önkényeskedő zsarnokok tébolyának maró bírálatával".

A washingtoni előadásnak valószínűleg a tehetetlen istenek jelképeként megidézett postás volt a szenzációja. Gary Bayer, miközben a díszlet változtatására szolgáló köteleket és emelőket huzigálja a postás szerepében, szótlanul figyelte a cselekményt. Arcán tükröződtek a nyilvánvaló szellemi elmaradottság jegyei, de közben kirajzolódott rajta a cselekmény ébresztette emóciók széles skálája is. Ily módon szavaival és szótlanságával is a cselekményt kommentáló kórus szerepét tölti be az előadásban. Tótnak az a hangulatot megfordító bejelentése, hogy odakint feldarabolta az Őrnagyot, olyan boldog izgalmat ébresztett a postásban, hogy ennek fénye, ítélete - a kritika szerint - az előadás egyik emocionális kulcspontjává vált.

Értelmezésében és kivitelezésében is kiemelkedő lehetett a Volksbühne előadása. Érdekessége, hogy egy húszas évei végén tartó, fiatal Őrnagy játssza a

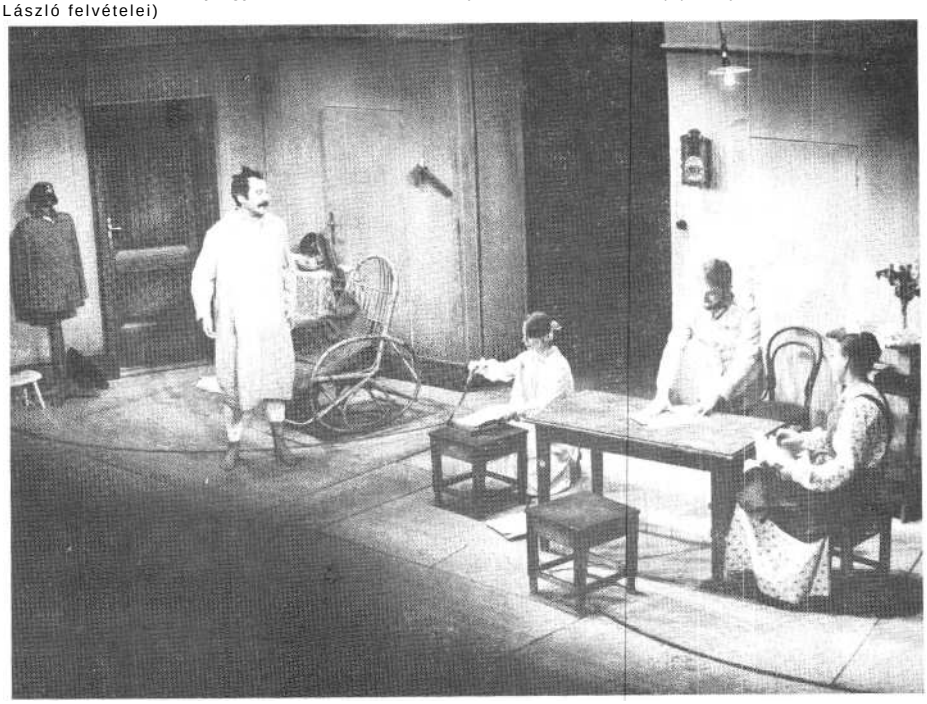
főszerepet, aki a maga kiszolgáltatott, tönkrement idegrendszerével ugyancsak áldozatként jelenik meg a drámában. De ami még ennél is lényegesebb, hogy ez az előadás - krónikásai szerint - igen nagy súlyt helyez Tóték stréberségére, arra, hogy valójában ők maguk teremtik fantomjukat, passzivitásukkal maguk hergelik és biztatják elnyomójukat. Ennek következtében szinte bűnösebbek, mint az Őrnagy. Ezen a koncepción mindenképpen érdemes elgondolkodni. Örkénynek ez a Párizsban mellékesnek érzett, margóra szorult ítélete Berlinben - ahol nyilvánvalóan fokozottan él a fasizmus traumája és a társadalmi passzivitás, illetve a zsarnok hatalmát alátámasztó szervilizmus tömegméretű felelősségének tudata megkülönbözte-tett szerepet kapott. A Volksbühne színpadán nyoma sem volt a Mátra vidéki idillnek; itt a gomolygó gránátfüstre, vízben szétoldódó szálakra, fehérjére emlékeztető kékes háttér (Molnár Gál Péter szerint) a táptenyészet és a bekerített harctéri veszélyeztetettség érzetét keltette. Ebben a nyomasztó környezetben még a háború után született nemzedék nevetése is csak keserű lehetett.

Tovsztonogovék leningrádi előadásának a híre előbb érkezett meg Budapest-re, mint a vendégszereplő társulat. Már tudtuk, hogy a Gorkij Színházban csupa fehér a színpad, és hallottuk, hogy a rendező jelentős dramaturgiai változtatásokat hajtott végre a darabban. Egy-két jelenetet kihagyott, és egyetlen ponton megbontotta a dráma időrendjét is. Méghozzá úgy, mintha az írónak az adaptáció során választott dramaturgiai megoldását kívánná folytatni, fokozni. A prózai mű expozíciójából az első fel-vonás végére halasztott gyásztávirat tartalmát ugyanis Tovsztonogov csak a második rész derekán ismerteti meg a közönséggel. Nem hiszem, hogy a leningrádi rendezőnek kizárólag vagy elsősorban a feszültség fokozása végett volt szüksége erre a változtatásra. Valószínűbbnek érzem, hogy benne is feltámadt egyes hazai kritikusoknak a dráma második részének szerkezetével kapcsolatos kételye. (Hermann lstván szerint például a *Tó/ék* második felvonása túlságosan elnyújtott, a cselekmény kifullad, és szinte csak a végső akció állítja helyre a feszültséget. Ez viszont logikailag és dramaturgiailag akár az első felvonást is lezárhatta volna.) A dramaturgiai módosítás révén Tovsztonogov megerősítette ugyan a második rész cselekményét, de ezzel együtt némileg áthangolta a Tót család erőfeszítéseinek nézőtéri akusztikáját is. A közönség ugyanis a fiú haláláról szerzett értesülést megelőzően emberileg érthetőnek, sőt jogosultnak is érzi Tóték erőfeszítéseit. Eltérően az eredeti műtől, ahol ugyanez hamarabb válik értelmetlenné, tehát abszurddá.

Ha utólag visszagondolok a leningrádi előadásra, elsősorban a látvány az, ami csorbítatlanul, elevenen megmaradt. Tovsztonogov merészen stilizált színpada már alapkoncepciójában is szembe-fordult a kézenfekvővel, a közhellyel. Ez a látvány olyan módon realista, hogy egyetlen árnyalatában sem emlékeztet a valóságra. Mintha színvakok ként merednénk Tóték világára: minden berendezési tárgy, minden ruha elvesztette megszokott élénkségét, színét. De a fehér árnyalataiból tervezett látványnak egyet-len komponense sem a tisztaság, az ártatlanság színe; ellenkezőleg: itt a halál sápadt hidegsége, a hómezők fenyegetése, a fehér *gyász,* a nyomasztó színhiány mered ránk a virággirlanddal keretezetten is kopár, biedermeier bútorok között is rideg színpadról. Őszintén szólva meglepett az Őrnagy SS-jelmeze is: a rendező szerint a közönség, pontosabban az ifjúság, már nem tudja, hogy a magyar hadsereg a németek oldalán harcolt, és a jelmez megváltoztatott jelzése kellett ahhoz, hogy a leningrádi nézők helyesen, az eredeti koncepciónak megfelelően értsék Örkény gondolatát. Ettől eltekintve Tovsztonogov feszesen felépített, itt-ott burleszkhatásokkal oldott előadása kevés konkrét társadalmi utalással élt: nem a Horthy-korszakot, hanem „a" fasizmust idézte.

A fasizmusról, a mindenkori terrorról szólt a moszkvai Szovremennyik Színház *Tó/ék-előadása* is, de egészen más hangvételben. Alov és Naumov rendezők nem tagadták meg filmes múltjukat és látásmódjukat. A gondosan koreografált előadás kompozíciójában, a szereplők világítással kiemelt premier plánjában sok volt a filmszerű hatás. Az előadás stílusában volt valami brechti, mintha a moszkvai színház nem az abszurdokkal, hanem a Brechttel való rokonságot kereste volna. Ennek az előadásnak a finálé alkotta a gerincét, az igazi élményét. A premieren láttam az nőadást, s ott hallottam, hogy a rendezők több változatban is végigpróbálták a csattanónak és összegezésnek szánt zárókép. A végső variáció felejthetetlen pillanata, amikor minden tekintet a margóvágóval felnégyelt őrnagy földi maradványait jelképező szemüvegre szegeződik, azután a Tót család tagjai valamiféle felzaklatott zenére táncra perdülnek, s ott keringenek körülötte. A döbbent halottas menetnek és a győzelmes kannibálkörtáncnak ez az ötvözete lélegzetelállító, kegyetlen szín-

**Dobozolás** a **Tótékban (Nagy** Attila, Jani Ildikó, Harsányi Gábor és Pécsi Ildikó) (Iklády László felvételei)



padi ötlet, és pontosan fedi Örkény üzenetét a tűréshez szokott és tűrésre ítéltetett emberek türelmének véges voltáról.

Tabakov Őrnagy-alakítása azért kínált új dimenziókat a moszkvai előadásnak, mert alkatilag is más volt, mint Őrnagy-kollégáinak többsége: vézna, tejfelesszájú, kamaszosan szertelen. Nem személyi súlya, hanem pozíciója révén vált félelmetessé. Szánnivaló kisemberke maradt, akiben nem volt semmi agresszív, semmi militarista. Egy embert játszott, aki fél. És ennek a sátánian esendő, tulajdonképpen nyomorult embernek a félelme Örkény szerint végül is alkalmassá vált arra, hogy „megzsarolja az embereket a maga szánnivalóságával". Ez a színpadi figura nemcsak a maga köze-gében volt hatásos, de másságával még a szerzőt is meggyőzte, aki nyilatkozatában külön kiemeli: „ez is benne volt abban, amit írtam".

Önkényesen összeállított szemlénk természetesen nem tükrözi a színpadi változatok teljes skáláját, de talán jelzi, hogy szinte minden jelentős rendezői koncepció a műnek más és más rétegére épül. Az előadások sikere nyilvánvalóan attól (vagy attól is) függött, hogy ez a kiemelt vonulat - legyen az a zsarnokság elszabadult démona vagy a fasizmus hatalmi mechanizmusát passzivitásával támogató kisember kritikája - milyen mélyen érintette vagy kavarta fel a nézők tudatát. De katarzis nélkül egyetlen előadás sem érhette cl az író célját, a tragikomédia művészi rangját. Viszont minél merészebb és minél eredetibb volt a *Tóték* világát megjelenítő rendezői vízió, annál fényesebben igazolta a dráma önértékét.

**Tíz év után**

Jó néhány színházszerető emberrel beszéltem, aki ez után a diadalmenet után fenntartással fogadta a Thália Színház idei felújításának a hírét, s eleve elzárkózott: nem kívánta kockáztatni a tíz év óta őrzött élményt. Mások Harsányi Gábort féltették: Latinovits árnyékában kár is felöltenie az Őrnagy jelmezét.

Kazimir Károly azonban vállalta a veszélyt, az emlékek kihívását és az összehasonlítás elkerülhetetlen kényszerét. Vállalta abban a meggyőződésben, hogy a *Tóték* kiállta *az* idők próbáját, hogy ma is élő és aktuális; és azért is, mert időközben felnőtt egy új színház-látogató nemzedék, amelynek ugyancsak joga van az elmúlt negyedszázad egyik legjelentősebb magyar drámájához. Es talán azért is, mert a *Tóték* 1967-es bemutatója, diadalútjának legelső állomása a Thália Színház hőskorát, fénykorát hozta újra érzékelhető közelségbe - a nosztalgia nemcsak a nézők előjoga .. .

A darabnak a világszínházban befutott pályája nem gátat, nem gátlást, hanem kihívást és ösztönzést kínált Kazimirnak. Képes-e hasznosítani a tapasztalatok bábeli tárházát, s ha igen, mi módon szelektál a darab felszínre hozott dimenziói, értékei között. Tud-e ennyiféle értelmezés után újat, mást mondani a darab közegét minden más közönségnél pontosabban érzékelő hazai nézőnek. Megőrizni a darab emlékeinkben élő igazságát, akkor forradalmian új stílusát, s hozzátenni mindazt, amit az eltelt év-tized (gondolatban, a játékstílus megújításában) megkövetel.

Nemcsak a cél, a vállalkozás merészsége is tiszteletet ébresztő. Egyetértésünk azonban nem lehet gátja annak, hogy érdeme szerint tárgyilagosan mérlegeljük az eredményt.

A felújítás legfontosabb, közügyszámba menő tanulsága, hogy magában a műben nem kellett csalódnunk. Igaz, hogy a háború emléke a bemutató óta még messzebbre tűnt, s a nézőtéren ülők többsége a kort és a kor atmoszféráját is csak a történelemkönyvből ismeri. A személyi kultusz természetrajzát, működésének pszichológiai mechanizmusát viszont még onnan sem. Ám a *Tótéknak* csak a sztorija forog a háború körül, a témája sokkalta tágabb. Az Őrnagy és a tűzoltóparancsnok konkrétan megjelenített, általános érvényű kapcsolatát ki-ki saját tapasztalatai szerint adaptál-hatja - történelmi, munkahelyi, sőt ha tetszik, családi relációkra is. Kincstári optimizmus szükségeltetik ahhoz, hogy valaki a kiszolgáltatottak tragikomédiáját történelmi műnek érezze. Természetesen, ezt nem is vallja senki. Sőt, ellenkezőleg: a rendező és színészei is egyetértenek az íróval és az előadás első bírálóival abban, hogy a mű tágabb értelemben azóta is aktuális maradt. Ebből a tényből a rendező kétféle következtetést is levonhatott volna: 1. Megpróbálja a meg-változott feltételek között megismételni az ősbemutató szenzációját. 2. Tudomásul véve a színházon túli valóság, a közönség egy évtized alatt végbement át-alakulását, igyekszik a dráma változatlanul érvényes gondolatait - a világszín-ház ide vonatkozó tapasztalatait és a zsákutcákat is felmérve - még erőtelje-sebben megjeleníteni. Tíz év után újraolvasva a drámát, olyan új vízióval lép a közönség elé, amely elhallgattatja az összehasonlítgatást.

Kazimir Károly azonban, úgy tűnik, hogy képtelen volt a választásra. Ingadozásával munkatársait és bírálóit egyaránt zavarba ejti. Az Esti Hírlap kritikusa, Bernáth László teljés joggal vetette a rendező szemére, hogy *túlságosan hasonlít ez az* előadás a régihez, s ez fékezi - a többi között - a tempóját. Valóban, nemcsak Nagy Attila, a tegnapi és mai Tót alakítója őrizte fülében a százhatvanszor játszott, nagy sikerű előadás dallamát, felejthetetlen partnerei hangját, de talán még az Őrnaggyá előléptetett, 1967-es színpadi inas, Harsányi Gábor is. Rajkai György színpadképe részleteiben kevésbé, hangulatában jobban konzerválta emlékeinket. E. Fehér Pál ezzel szemben a rendezői szándékkal egyet-értésben azt hangsúlyozza, hogy „a Tháliában *bemutató* volt, *nem* a régi előadást akarta Kazimir konzerválni". És abból indul ki, hogy ennek a tragikomédiának főszereplője a Tót család, amelynek feje a józan realitások, a hétköznapi szükségletek nevében lázad a minden emberi vonást nélkülöző Őrnagy ellen.

Ha nem a magunk élménye, tapasztalata, hanem az illetékesek nyilatkozata alapján kívánnánk eldönteni, hogy vajon változott-e a darab 1978-ban, ugyancsak zavarba jönnénk. Harsányi Gábor ugyanis azt állítja, hogy „ez a színdarab egy ékszerdoboz, finoman megmunkált, míves alkotás, amelyhez *különösebben hozzányúlni nem lehet.* Feladatom csupán annyi: végigmenni a megjelölt úton és hozzáadni a magam egyéniségéből. A megfiatalított szereplőgárda úgyis *be-csempészi* azokat a pluszokat, amelyek a mai generációhoz szólnak". De vajon mi lehet a koncepciónak az a többlete, amit a szereplőgárdának úgy kell becsempésznie az előadásba? Alighanem a felszaporodott, felduzzadt, minden más-fajta hatást elsöprő nevetés. A nevetés, amely ha felcsattant is 1967-ben, torkunkra forrasztotta a félelem. Most viszont, mintha Kazimir - megirigyelve a Párizsban előadott Örkény-komédia sikerét - elsősorban nevettetni akarna. Még nyoma sincs az Őrnagynak, amikor a színpadon átvonuló, vedlett cirkuszi mutatványosokból álló falusi zenekar máris nevetést ébreszt. Gyuri atyus, a gügye, vörös orrú postás is hamisítatlan vígjátéki figuraként jelenik meg Szabó Gyula előadásában. Nem kevésbé mulatságos az Őrnagy megérkezése: Tót

tűzoltóparancsnok nem karjában viszi, nem támogatja a magas rangú vendéget, hanem feleségével együtt, kezénél-lábánál fogva úgy vonszolja be a házba, mint egy részeg csavargót.

Nem csoda, hogy a közönség ezek után felajzott nevetőizmokkal várja a folytatást: a frontra hurcolt Tót fiú parancsnokának mátrai vendégeskedését. Ezen túl szinte minden azon fordul meg, hogy milyen *az az* Őrnagy, aki sarkaiból fordítja ki a Tót család életét.

Ezen a ponton a kritikus megtorpan: információk hiányában nem taglalhatja, hogy vajon a rendezői koncepció indokolta a főszereplő kiválasztását, vagy fordítva: a társulat adott összetétele, a rendelkezésre álló színészválaszték, Harsányi Gábor nyilvánvaló tehetsége ihlette a rendezői elképzelést. Elvben persze mindkét út járható, és a többi között azért is időztem olyan hosszasan a külföldi előadások visszhangjánál, hogy jelezzem a lehetséges, az író és a kritika által is visszaigazolt Őrnagy-változatok skáláját.

Csakhogy Kazimir Károly mostani választása nem nyit új dimenziókat, nem gazdagítja a szerepről alkotott fogalmainkat. Harsányi Gábor tehetséges, népszerű színész, sajátos svihákhumora van, és remekül tud kontaktust teremteni a közönséggel. A nézőtéren ülők szinte maguk közül valónak érzik, pontosan ismerik nemcsak az arcát, a humorát, de (sajnos) az eszközeit is. Harsányi Gábornak testestül-lelkestül át kellene alakulnia, amikor *az* őrnagyi uniformist felölti. Es el is indul az úton, amikor leveti kirívó modorosságait. De mivel ezek után nem tud sem démonivá, sem félelmetessé válni, de még igazán szánalmassá sem, az az Őrnagy, akinek alakját körvonalazza, nagyon is súlytalan marad. Harsányi egy nyilatkozatában kifejtette, hogy az Őrnagy agresszivitása meglehetősen távol áll tőle, és éppen ezért igyekezett megkeresni a figura szimpatikus jellemzőit, azokat, amelyekből levezethetők az erőszakos vonások. Csakhogy az Őrnagy erőszakossága mögött (alkati tulajdonságain kívül) saját pozíciója, hatalma és Tóték szervilizmusa áll, nem pedig valamiféle, a lelke mélyéről előbányászható szimpatikus jellemvonás! Ha Harsányi eszköznek, áldozatnak érzi a rábízott figurát, akkor azt is meg kellett volna mutatnia, hogy minek az eszköze, s hogy hatalmi eszközként már jóval a mátrai kirándulás előtt elveszítette emberi arculatát. Ha ez így történik, a figura talán még egy árnyalattal tragikusabbá válik. Ám Harsányi kifejtett koncepciója ellenére, a színpadi megjelenítés során kezdettől fogva következetesebben komikusabbra hangolja. Magatartásával még a hős elért sarzsiját is kétségessé teszi: ez a jelentéktelen tisztecske legfeljebb hadnagyi rendfokozatig vergődhetett a Horthy-rendszerben. Akár a konkrét, akár az absztrahált hatalmi hierarchiába próbáljuk besorolni, Harsányi Őrnagya mindenképpen alulmarad. Ebbe az Őrnagyba legfeljebb az egyenruha varázsára fogékony Ágikák szédültek bele, de nem *a Tengertánc*ban megidézett tömegek. Az ő jelenlétük nem bénította volna meg a magyar társadalom többségét alkotó józan kisemberek racionalizmusát.

Mindezért természetesen nemcsak a színész, és nemcsak a szereposztás felelős. Hiszen jeleztük, hogy az előadás egész motívumrendszere e felé az egyértelműen vígjátéki stílus felé taszítja a színészt. Egy olyan komédiában, ahol a szereplők a közönség ütemes tapsa közben felszabadultan énekelhetik a fasizmus korszakából ismerős dallamra, hogy „Viszontlátásra, Őrnagy úr ..." - nem foganhat meg a gyűlölet. De ha a színpadon nem izzik fel a gyűlölet, a megalázottak túlcsorduló keserűsége, akkor vajon hogyan születhet meg ez az érzés, az ítélkezés szándéka és szenvedélye a nézőtéren? Hiába látjuk a nyújtózkodási lehetőségtől és éjszakai nyugalmától megfosztott tűzoltóparancsnok végletes kimerültségét, ha egyszer hiányzik mögüle a megaláztatás drámai sérelme. Néha mármár azt érezzük, hogy erre a kellemetlenkedő Őrnagyra elég lenne alaposan rákiabálni kár margóvágóval feldarabolni ... A hatalmától megfosztott, groteszk Őrnaggyal szemben túlméretezettnek tűnik a drámabeli irrealitásában is hiteles és mindenképpen jogosult bosszú. (Igaz, hogy Tabakov is vézna és fiatal, és ő is szánalmasra vette a figurát, de emlékeink szerint ebben a kisszerűségében is megmaradt gyűlöletesnek. Nem azt érzékeltette, amire Harsányi Gábor saját bevallása szerint törekszik, hogy tudniillik az Őrnagynak is „megvannak a maga őrnagyai", hanem azt, hogy az adott hatalmi gépezetet ilyen megtépázott idegzetű, egzaltált rongyemberek működtetik. Tabakov Őrnagyára valóban nem elég és nem is lehet rákiabálni, mert halomra lövetné *a Tót* családot, és talán még a falut is megtizedeltetné.)

Megvallom, ezúttal kételkedve olvastam Őrkény vallomását, amely szerint Tóttal érez ugyan, de azért az Őrnagy is ő maga. Hiszen ha *ez* így volna, akkor igaza lenne Nagy Attilának, aki szerint az Őrnagy „érdekes, színes ember", s az Őrnagy és Tót között „talán az a legnagyobb különbség, hogy Tót az Őrnagynál hamarabb veszi észre, hogy közeledik a tűrőképesség határa". Véleményem szerint a zsarnok és a zsarnokságot passzivitásával ideig-óráig támogató áldozat összeütközésének drámáját vétek lenne ilyen módon elsimítani.

Az egymásnak és a drámának ellentmondó idézetek felvonultatásával jelezni, érzékeltetni kívántam azt a tisztázatlanságot, ami a produkció egészére és részleteire is jellemző. Rajkai György díszlete túlságosan realista, sőt naturalista ahhoz, hogy ne akadjunk fenn a lát-ható logikai bakugrásokon. Hogy ne zavarjon Tóték megkettőzött vagy furcsa módon kétszárnyú háza, ahol vedlett rózsaszín selyemtapéta vagy azt utánzó hengerelt fal tövében kispolgári jómód és paraszti nyomorúság, hintaszék és hokedli találkoznak, s a fenyőfás udvar közepén, az üvegverandával szemben, virággal futtatott budi díszeleg.

Örkény szövege korántsem kötelezi a társulatot valamiféle földönjáró realizmusra. Annak idején a rendező vállalta is a valóság dimenzióinak az irrealitás irányába való kitágítását. Ezúttal azonban Kazimir szorosabbra fogja a gyeplőt, és színészei csak egy-egy meghökkentő pillanatra váltanak stílust. Ezért azután Harsányi bravúrosan végrehajtott, artistának is becsületére váló cirkuszi ugrásai, szélsőségesen őrült kitörései is hatástalan színpadi betétek maradnak. Pedig elképzelhető, hogy az előadás stilusának ilyenfajta kitágítása, a valószínű és valószerű összefüggések kiszögelléseinek hangsúlyozása gazdagíthatnák a színpadi látványt. Gizi Gézáné, a falu rosszasszonya (Sáfár Anikó) is hiába szökik be burleszkdémonhoz illően (a szöveg ellenére) az Őrnagy ágyába, előzékenységét sem a közönség, sem a magas rangú vendég nem értékeli. De őszintén szólva nincs is rajta sok értékelnivaló: az ilyenfajta komédiázás, a közönség kegyét kereső „félsztriptíz" alapjában idegen marad Örkény szellemiségétől. A színészi játék alaptónusát *Nagy* Attila földhözragadt, széles gesztusú, megfiatalodott Tótja és Pécsi Ildikó jóval mértéktartóbb, de hasonlóképpen realista, érzelemgazdag Tótnéja határozzák meg. Kettőjük dúr és moll hangnemben előadott házastársi duójának akad néhány

valóban hatásos, elgondolkodtató taktusa. Különösen Pécsi Ildikó természetesen előadott anyai erőfeszítéseit éreztük né-hol megrendítőnek. Mintha az ő eszköztelen játéka többet megéreztetne az el nem játszott tragédiából, mint a színpadi cselekmény. Az előadás legszebb pillanatai közé tartozik a Tót család „elmenttriója". Mert csak így nevezhetjük azt a koncertet, amely három ismétlődő szóból áll, s mégis kifejezi az Őrnagy első távozását követő családi megkönnyebbülés egységességét és a családtagok egyedi érzésvilágát is.

Áttanulmányozva az 1967-es kritikákat, szinte egybehangzó a bírálóknak az ideggyógyász jelenetével kapcsolatos fenntartása. Volt, aki stílustörést emlegetett, mások viszont túlságosan didaktikusnak ítélték. Szerintem az 1978-as komédiában a drámának erre a kitűnő kulcsjelenetére múlhatatlan szükség van. Cipriani leplezetlen undorával, vérfagyasztó nevetségességével felébreszti az előző jelenetek derűjével elandalított nézőt, és rádöbbenti a magukat óriásnak érző törpék uralmának véges voltára. Ebben az előadásban Inke László kurta epizódszerepe a dráma kitűnően megoldott sarokkövévé, dramaturgiai pillérévé és nézőtéri élményévé magasodik.

Az Örkény művével először találkozó fiatal közönség végül is egy kellemes, szórakoztató este emlékével tér haza a Thália Színházból. Talán még dúdolgatja is az úton hazafelé a kedves régi nótákat, hogy Gaudeamus igitur avagy Viszontlátásra, Őrnagy úr ... Csak a többiek, a drámát ismerők fájlalják, hogy így történt. Hogy Kazimir Károly nem a maradandóság első próbáját kiállt tragikomédiát és a tíz év előtti úttörő jelentőségű előadást újította fel, hanem a Helsinkitől Párizsig sikeres komédiát. Nem saját útján ment tovább - megtermékenyítve az Arena Stage és a Volksbühne, Tovsztonogov és Tabakov Örkény ihlette ötletei által -, hanem önmaga epigonjaként alul-maradt az emlékekkel vívott jó szándékú szélmalomcsatában. Szerencsére nem a dráma színpadi története, utóélete, csak *a Tóték* első évtizede zárult le a Thália Színház második bemutatójával.

*Örkény István: Tóték (Thália Színház) Rendezte:* Kazimir Károly. *Díszlet- és jelmez-tervező:* Rajkai György. *Zenéjét összeállította:* Prokópius Imre. *Rendezőasszisztens:* Gáti Vilma.

*Szereplők:* Harsányi Gábor, Nagy Attila, Pécsi Ildikó m. v., Jáni Ildikó, Szabó Gyula, György László, Inke László, S. Tóth József, Sáfár Anikó, Kollár Béla, Fellegi István.

**SZÉKELY GYÖRGY**

# ... Egy ideig olyan boldog voltam"

**O'Neill-bemutató a Vígszínházban**

*Az Utazás az éjszakába* című O'Neill-mű előadásának utolsó pillanatában hangzik el ez a fájdalmas-örömteli vallomás, amelyet Mary, a morfinista Mary egész környezetétől, egész világától eltávolodva mond el. A játék utolsó pillanatában hangzik el az a mondat, amely az „utazás" kezdetére pillant vissza: a végtelen boldogtalanság kezdete a rövid ideig tartó boldogság volt. Ezt a múltból induló, egyéni sorsutakból összefonódó, kiutakat kereső és zsákutcákba torkolló családregényt idézi fel a Pesti Színház előadása talán nem hangos sikerrel, de valószínűleg emlékezetes hatással. Az is biztos, hogy ezt a - ma már alig divatos és nem is divatos eszközökkel elért hatást - nem külsőségekkel éri el az előadás. A rendező Horvai István és a szinte „klasszikus kvartett" négy szólamát megszólaltató színész: Ruttkai Éva, Várkonyi Zoltán, Tordy Géza és Tahi Tóth László, nyilvánvaló módon arra vállalkozott, hogy azonosul a példaszerűnek szánt sorsokkal, és hűséges kíméletlenséggel mond ítéletet csődbe jutott emberi életekről. Mint ahogy az írónál, náluk sem hiányzik a megvetés és a szánalom furcsa és mégis természetes kettőssége. Mire vállalkoztak, és hogyan hajtják végre vállalkozásukat - erről szólhat ez a beszámoló.

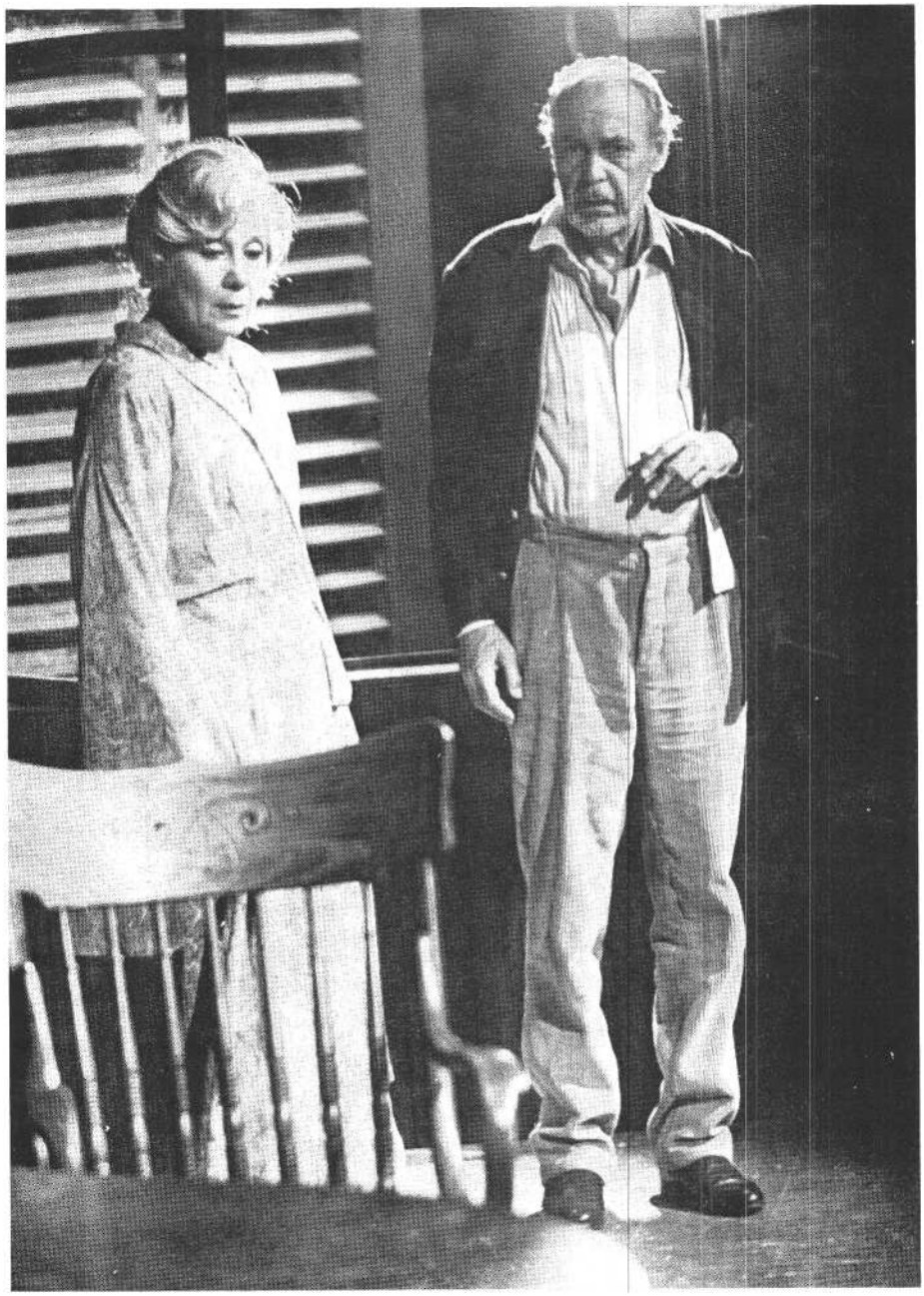
*O'Neill negyedszázada halott.* Nagy író, és ezt a meglehetősen általánosan elfogadott megállapítást nem csorbítja az a másik, egyébként szintén jogosnak mondható vélemény sem, amely szerint nem mindig jó író is egyben. Hibáiról legalább annyit írtak, mint erényeiről. E viták mögül azonban mindig feltornyosult a felismerés: a huszadik században - s legfőképp Észak-Amerikában - kevés olyan őszinte, önmagával szemben sem kíméletes drámaíró alkotott, mint ő, aki *az Utazás az éjszakába* kínnal teli, drámai Laokoon-csoportját életműve összefoglalásaként, a jövő számára írta meg. Nem tévedés „a jövő számára" kifejezés. Hiszen már nem élt, amikor bemutatták, és ő akarta így. Szintézis ez a mű már csak azért is, mert látszatra „családi dráma", de érdektelen és érthetetlen volna, ha nem ölelné körül egy konkrét, történelmileg meghatározott társadalom. Erejét éppen az adja, hogy bár messzemenően egyéni sorsokat mutat be - egy másodgenerációs ír család elviselhetetlen belső feszültségeit -, ugyanakkor szinte észrevétlenül leplezi le az „amerikai álom" egyik legdöntőbb motívumát: a dollár mindenhatóságába vetett hitet. És ez a kritika azért hiteles, mert belülről fogalmazódott meg, az átéltség heve adja meg aranyértékét.

Nem véletlen tehát, hogy a magyar színházak repertoárjába is bejutott. 1963-ban a Nemzeti Színház szép előadásban mutatta be. Erejét talán gyöngítette, hogy a tágas színpadon éppen sűrű, fojtott és fojtogató légköre nem érvényesülhetett kellőképpen. Szabadabb „tájat" mutatott, mint amit a mű engedélyez. És az is természetes, hogy újra műsorra vették, hiszen a század egyik (oly ritka) klasszikus értékű művével az újabb közönségrétegeket is meg kell ismertetni. Ez így azonban önmagában véve legfeljebb egy szűk értelemben vett közművelődési program volna; mintegy kötelező olvasmánynak minősítené azt a drámát, amelynek legbenső mondanivalója semmiképpen sem történetivé fakult gondolat.

*Változatok az emberi csőd témájára.* Ezekben a változatokban azonban az a különleges, hogy tulajdonképpen egymást feltételezik. Az írországi nyomorból el kellett menekülnie James Tyrone apjának. És amikor a korlátlan lehetőségek hazája a menekülteknek éppen korlátait mutatta meg, a menekült családnak fel kellett robbannia. Az újabb nyomor is szinte kötelező erővel építette ki James Tyrone zsugoriságát, ellenállhatatlan védekező-reflexeit: a bálványdollár mániákus tiszteletét. Törvényszerűen el kellett adnia magát és tehetségét, ha be akarta söpörni a felkínálkozó ezerdollárosokat. A benne és a fiatal, naiv lányban, Maryben fellobbant szerelem talán egy pillanatra a szabadulás illúzióját rajzolta ki előtte, de az illúzió csak illúzió maradt. Neki minden este - hatezerszer - meg kellett jelennie a közönség előtt a diadalmas melodrámahős szerepében, hogy feledésbe ne merüljön, és elkezdhesse önbiztosító telekvásárlásait. Magával kellett hurcolnia városokon és államokon át, olcsónál olcsóbb szállodai szobákban lakva, otthontalanul, a „civil" feleséget és a gyerekeket. A gyerekeinek se tudott más foglalkozást kínálni, mint a vándorszínészet, akár volt hozzá tehetségük, akár nem.

Fel kellett épülnie annak a homokra alapozott várnak, amely az első valóban tragikus fordulatra - a második kisgyermek halála alkalmával - már omlani kezdett. És az éveken át, mintegy lassított felvételben omló várból meg kellett kezdeni a menekülést: ő az ivásba, idősebbik fia a bordélyházi életbe, Edmund a tengerekre, a nagyvilág beláthatatlan távolaiba. Mindezek félig tudatos, félig tudatlan menekülések voltak. Egyetlen igazi áldozat volt: a feleség, Mary, akit - bár ő sem mentes a bűntudattól - külső erő, egy kuruzsló orvos taszított a morfinista „pokol" örvényeibe. Mindez első olvasásra bizonyos egyoldalúsággal elő-adott tartalmi kivonatnak tűnik, pedig csak arra a végtelenül szoros szerkesztés-módra szeretné felhívni a figyelmet, amelynek mintája kétezer év analitikus dramaturgiája, amely az *Oidipusz király*tól az ibseni technikáig végigkísérte drámatörténetünket, s amelynek néha talán túlságosan is nyílt, de bravúros alkalmazása fűti az *Utazás* feszültségét. A kérlelhetetlen szükségszerűség képviseli itt a sorsot, fordítja ki önmagából a boldogság illúzióját, s teszi meg a boldogtalanság kiindulópontjává.

Ezt a szükségszerűséget a történések természetessége hitelesíti. A tudatos írói sűrítés ugyan eleve kizárja a sekélyes naturalizmust, de ábrázolásának eszköze és elfogadásának feltétele az események magától értetődő, hétköznapi jellege. Valószínűleg nagyon rosszul járna az az együttes, amelyik - divatoknak hódolva - elutasítaná a mű látszólagos hétköznapiságát, vagy a naturalizmustól félve, bármiféle stilizálási folyamatot haj tana végre. Az író ábrázolásmódjához való hűség ebben az esetben a mondanivaló helyes és világos tolmácsolásának nélkülözhetetlen előfeltétele. Ez a felismerés meg kell hogy szabja azt a kört, amelyen belül az előadásnak s ezen belül a színészi teljesítménynek mozognia lehet. És bármennyire kiszélesedett is színházaink játékstílusának skálája az epikustól az abszurdig, az improvizálótól az akrobatikusig, az ilyen esetekben - ha már egyszer vállalták a művet - vállalni kell a mű által felkínált sőt megszabott játékstílust is. De hogy az eddig nyert stílustapasztalatok mégsem maradtak hatástalanok, azt éppen ebben a pesti színházi előadásban azok az oldott, *néha* szélsőséges mozgáskompozíciók igazolják, amelyek néhány évvel ezelőtt még kivételképpen sem igen jelentek volna meg színpadainkon. Példaként ezúttal csak Jamie és Edmund



**O'Neill: Utazás az éjszakába (Pesti Színház).** Ruttkai **Éva** (Mary) és Várkonyi Zoltán (James Tyrone)

nagy jelenetének hallatlan dinamizmusára, a tér bravúros kihasználására, mégis végtelenül pontosan megkomponált koreográfiájára utalhatunk.

*Érdemes kétszer megnézni egy előadást.* Többek között azért is, mert az előbb említett jelenetről egy látásra hajlamos volna azt mondani a néző, hogy nagyszerűen improvizált, féktelenül indulatos játékot látott, amelyben szinte találomra zuhannak egymásra a testek, fordulnak ki önmagukból és bonyolódnak egymásba. A másodszori megnézés bizonyítja be, hogy a legszélsőségesebb indulatok mögött is terv, megvalósított művészi akarat búvik meg, amelynek apró részleteiben nyilvánvalóan vannak a frisseséget biztosító, bár nem lényeges eltérések, az egész azonban messzemenően tudatos művészi kompozíció. Hatása is pontos. Valaki persze azt is mondhatná: íme a naturalizmus- teatralitása. És valóban, melodramatikus is lehetne. Ha nem hitelesítené a mindvégig átélt, pontos lélekrajz. De az az ötvözet, amelyben Tordy Géza és Tahi Tóth László a színpad eszközeivel a valóságot tudja felmutatni, nem elérzékenyülést kelt, hanem katarzist teremt.

Főképpen akkor érdemes kétszer megnézni egy előadást, ha az első alkalom sajtófőpróba *vagy* premier volt. Valószínűleg az a legritkább eset, ha egy szín-házi előadás összes lehetőségeinek maximumát kimeríti a legelső előadás, a közönséggel való (és milyen közönséggel való?) első találkozáskor. Egyszerűen nem reális feltételezni, hogy rögtön a végleges formáját, ritmusát, hangvételét találta meg. A színházi előadás nem szobor, amelyen egyetlen további vésőnyom lényeges változást okozhat. A színházi

előadás élő organizmus, amely - bár önmagával végső soron azonos marad - alakul, formálódik, érlelődik. És ezt lehetett tapasztalni ezúttal is. Ami a főpróba idején még tapogatózásként hatott, ami akkor még, főként az első rész alatt, egymásmellettiségben nyilatkozott meg és érvényesült, az néhány hét múltán egymáshoz csiszolódott, kiegészült. A drámai sorsok egymásra vonatkoztatottsága a színpadi életek egymásra utaltságává, összefonódottságává változott át. A kitűnő szólistaprodukciók kamaramuzsikává lényegültek.

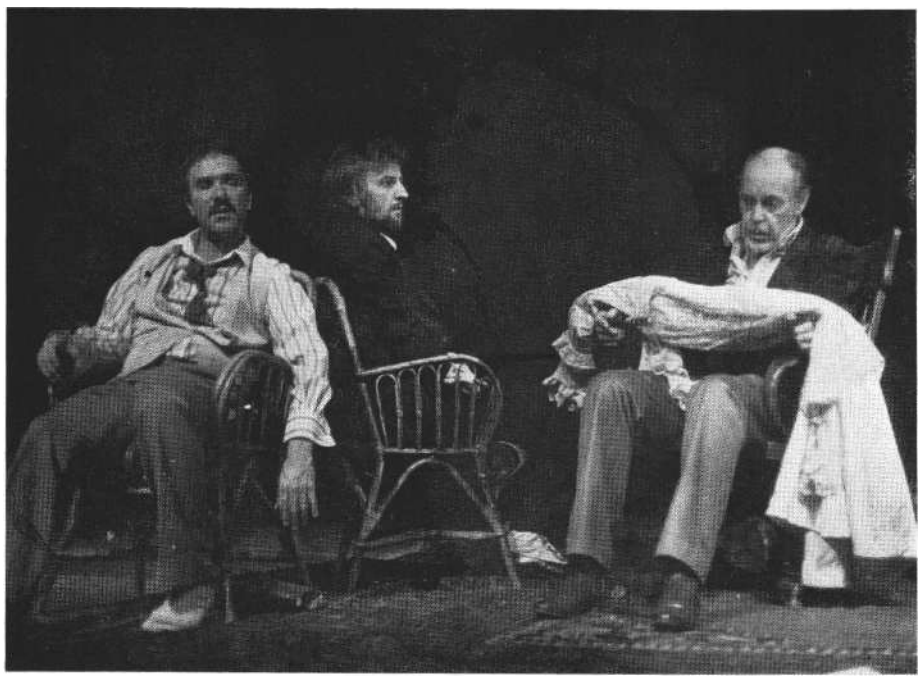
Ez az összehangoltság, a közös egyensúly biztos tudata most már a szélsőséges kilengéseket is lehetségessé teszi. A komor történet mögül lépten-nyomon felvillannak azok a motívumok, amelyek megakadályozzák egy morbid pesszimizmus eluralkodását. Kísérteties biztonsággal enged szabadjára az előadás minden résztvevője egy-egy humoros hangsúlyt, nevetésre ingerlő gesztust, mert mindenki pontosan tudja, hogy hatalmában áll egyetlen pillanat alatt visszafordítani a hullámzó hangulatot. És kétségtelen, hogy a Tyrone családról felmutatott kép, hogy az emberi együttlétről felmutatott kép csak így lehet teljes, csak *így* lehet hiteles. A mű és az előadás éppen ezekkel a szélsőséges, könnyed, ironikus elemekkel együtt lendül túl a hétköznapiságon és érkezik el a figyelmeztető valóságképig. Írjuk le: így lesz realista.

A négy nagy szerep színpadi hatásossága nem teljesen egyforma. Sokan hajlandók lennének az „utazás" egyetlen főszereplőjének Maryt, a feleséget látni, aki a nézők szeme láttára zuhan vissza a morfinista mámorba, hagyja maga mögött a világot, és bukkan föl az idő előre-haladása közben a messzi múltba rohanva. Vonzó és a külsőséges megoldásokra csábító színészi feladat. Ruttkai Éva né-hány apró gesztusra redukálja a külső történést: ideges kéz, nyugtalan helyváltoztatás árulkodik az egyre nagyobb belső feszültségről. A fej egy picit, éppen csak hogy félrefordul, menekül a tekintet, mert fél, hogy vádló szemekkel találja szemközt magát. A végső átbillenés pedig ennek a menekülésnek a megszűnése. Ruttkai morfinmámora nem eksztatikus, hanem tiszta. A feszültségek feloldódtak, a vonások kisimultak - de milyen áron? (Csak zárójelben. Az ő alakításában is felfedezhető az a kiegyensúlyozó fejlődés, ami az egész előadásra jellemző. Kezdetben a figurába még átjátszottak Lotte túlfeszítettségének, féktelen szenvedélyének, sodró lendületű hadarásának emlékei. Az azóta eltelt időben azonban Lottéból Mary lett, vagy talán még pontosabban: Lotte *után* külön személyiség született meg: Ruttkai Maryje.) Alakításának ebben az alapvető tisztaságában rejlik valószínűleg az egész előadás katartikus ereje. Az a néző, aki az előadás utolsó pillanatára emlékezik, a búcsúpillanatra, Ruttkai szavait, hangját viszi magával emlékbe. A sorsindító, sorszáró szavakat: „ ... egy ideig olyan boldog voltam."

Várkonyi Zoltán nem a „feltűnően szép hangú" ír színészsztárt játssza el. Ez a szerep alkalmas volna arra is, hogy a maga végtelen ellenszenvességében mutassa fel benne a színész a nagy megalkuvót, a zsörtölődő és kicsinyes kuporgatót, a betegességig félelmekkel telt mániákust. Hiszen James Tyrone-ban mind-ezek a vonások ősi beidegzettséggel, kiirthatatlanul benne élnek. És megvannak mindezek a vonások Várkonyi sikerszínészében is. Sőt: éppen ezek a vonások azok, amelyeket kiélez, amelyeket úgy mutat föl, hogy nyíltan nevetségessé váljanak. Éppen nála jelennek meg az előadás fent említett „szélsőséges" elemei: a tragikus szituációkat nem feloldó, hanem kiegészítő megoldások. Az alak azonban nem csak a nevetségesség irányában egészül ki, hanem - az igazság ellentmondásosságával - a szeretettel is. Ez a James Tyrone képtelen eltagadni az emberek előtt, hogy alapvetően és végtelenül szereti azokat, akiket tönkretett, akiket megvet, ócsárol, s legfőképpen azt a Maryt, akit visszavonhatatlanul elveszített. A szavaival szidja, becsmérli őket, de a keze, a karja mindig utánuk nyúl, közeledni akar, átöleli őket. Az érdes szavakhoz lágy mozdulatok járulnak. És persze az ellenkezője is megtörténik: a szavak tagadják meg a jóság kísérleteit. Amikor felajánlja beteg fiának a szanatóriumot, a lehető legjobbat - „a józan ész határain belül". Pontos, kiélezett kép az emberi természet kettősségéről (sokrétűségéről?). Felismerésekkel teljes, felismeréseket tolmácsoló alakítás.

Jamie szerepe forma szerint egy lenne a másik három mellett. De már az ősbemutató és az azóta különböző nagy színházakban történt előadások is azt bizonyították, hogy a darab „nagyjelenete" az övé. III. Richárd áldozatai nem voltak jelen, amikor gazemberségét közölte, és mi sem állt tőle távolabb, mint hogy óvja önmagától leendő áldozatait. Jamie számára azonban az író olyan helyzetet teremt, amelyben az önelemzés és egyben önleleplezés szélsőségeit szólaltathatja meg. Es a jelenetben éppen az a borzasztó (és egyben gyönyörködtető), hogy jamie igazat mond: megtette mindazt, amivel

**Jelenet O'Neill színművéből (Tordy Géza, Tahi** Tóth László és Várkonyi Zoltán)
(Ikládv László felvételei)



vádolják és amit bevall, és - ez úgy látszik, Tyrone-vonás - szeretetét bizonyítja vele. Tordy Géza joggal kapta az el-múlt néhány évben azokat a dicséreteket, amelyek művészi fejlődését nyugtázták. Ennek a szerepnek a megalkotása is bizonyíték a dicséretek jogossága mellett. A mesterségbeli tudás abszolút biztonsága és - egyidejűleg - az emberi szenvedélyek spontán hitelessége ötvöződik színészi munkájában. Jamie sorsának lezártságát úgy tudja ábrázolni, hogy színpadi jelenlétében is szinte mind-végig távol van mindenkitől. Ez a távolság nem centiméterekkel mérhető. Ez inkább belső elhatárolódás. Ő valóban túl van mindenen, látni rajta, hogy ezt pontosan tudja is, és nagy néha megengedi, hogy mások is lássák. Ez Tordynál nehezen meghatározható testtartásban, a többieket felülről-kívülről nézésben nyilvánul meg. És ha nem is érzi magát jól abban a zsákutcában, amibe került, de - és ez is látszik rajta - tudomásul vette, elfogadta, átengedte magát. Az ő lazasága azé az emberé, aki feladta a harcot. Derűje vonz, létének lényege elfogadhatatlan.

A Tyrone család három tagja végérvényesen zsákutcába jutott. Morfium, ital és reménytelenség uralkodik felettük. A negyedik előtt azonban - és ez talán a dráma önéletrajzi jellegéből következik - nyitva áll egy lehetőség. Ő az egyet-len, aki különböző kiutakat keres és talál. Panteisztikus vágyódás ragadja a nagyvilágba, a tengerekre Edmundot, a természettel való azonosulás vágya. Azt tapasztalta meg, hogy igazi létformája a tudat nélküli, „szép" állati lét, a sirályé, a halaké. De az ember túlnőtt az állati léten, és bűnhődik az, aki visszafelé akar lépni az általános fejlődés útján. Edmund megbetegszik. Figyelmeztetést kap. És tapogatózni kezd a másik úton: készülődni kezd benne a költő. Az a fajta ember, akinek alapvető problémája az élet értelme és a halál valósága. Egyetlen állat sem gondolkodik az életről és a halálról. A költő - az emberiség nevében - e közé a két pólus közé áll be és néz körül. Edmund ott tart, hogy valószínűleg sikerül belépnie ebbe az emberi körbe, a két nagy pólus közé. Kétségtelen, hogy O'Neill a szerepen belül nem ábrázolja ezt a folyamatot. Kommentárok utalnak rá, a fiú apja és bátyja emlegeti Edmund próbálkozásait. A feladat itt tehát szinte teljesen a színészre hárul: meg tud-e sejtetni valamit a kiút lehetőségéből, a jövendő nagyság ígéretéből. Tahi Tóth László nemcsak kor rektül tolmácsolja az író szövegét, eleveníti meg a megadott helyzeteket, de hibátlanul illeszkedik az együttesbe is, együtt tud „muzsikálni" a többiekkel. Azt a többletet azonban, amely túlmutatna az írói szövegen, talán önmagában sem fogalmazta meg, s valószínűleg ezért jelezni, felmutatni sem tudja. Lehet, hogy jamie az életben és a színműben is plasztikusabb egyéniség volt (az előadásból jórészt kimaradtak azok a Rosetti-, Swinburne-, Wilde-, Kipling-versidézetek, amelyeket jamie szólaltat meg, ezzel is igazolva, mennyire tőle indult ki sok-sok kezdeményezés Edmund irányába, így a költészet szeretetéé is). De Edmund költő voltának felvillantása nélkül szegényebb marad a család sors-szövedékének ábrája. Tahi Tóth ezen kívül mindent megold, és az előadás-sorozat továbbfutásával talán ezt a kaput is ki tudja majd nyitni. -- Jól illeszkedik be, néha kényesen kiemelt színpadi kettősökben, az előadásba Tóth Éva f. h., bár az író elképzelését nem fedi teljesen. Eljátssza a szerepet, jól és pontosan, és ez sem kevés.

*Hatalmas üvegablakos tolóajtók,* majd mélybarna, plafontól padlóig lógó és az egész színpadot körülölelő bársonyfüggönyök - az előadás vizuális oldala természetesen nem változott a bemutató óta eltelt idő alatt. Ha igaz, amit bevezetőben a mű „természetességéről", nem naturalista hitelességéről írtunk, akkor itt, be kell vallanunk, vitatkoznunk kell a rendezői és díszlettervezői (Fehér Mik-lós munkája) alapelképzeléssel; nem a színvonalával, kivitelezésével, a világítás pontosan komponált, atmoszferikus erejével. James Tyrone rettegett volna attól, hogy ilyen veszélyes és drága lakásban éljen, ahol egyetlen meggondolatlan részeg mozdulat - amiből elég van ebben a családban - vagyonokba kerülő kárt okozhat egy-egy üveg betörésével. A bársony is idegen anyag ebben a környezetben (egy 20. század eleji amerikai kisváros külterületi házában), és olyan szimbolisztikus művészi szerepet nyer, amely inkább illenék egy kései Ibsen-drámához, ahol is a naturalizmus valóban a szimbolizmusba csapott át. O'Neill drámájának legfeljebb a címe utal az ilyenfajta általánosításra; maga a mű azonban többrétű, gazdagabb, „realistább", minthogysem egyetlen színpadi stilizációs eszközzel jellemezni lehetne. A szerzői instrukciókat tekintve pedig van egy negatívuma is. Kénytelen ugyan-is kiiktatni a színről azt a „sokat olvasott könyvtárt", amelynek részletes, szinte leltári leírásával O'Neill a drámát kezdi, mintegy valódi képi keretét adva annak a szellemi légkörnek, amelyben a Tyrone család él, beleértve ebbe a „konstruktív" Shakespeare-t, és a „destruktív" Baudelaire-t. És talán éppen ez a színpadkép kényszeríti az egyetlen nem természetes reagálásra az apát, amikor - fiai destruktív voltát félrészegen bizonyítani kívánván - kénytelen kimenni a színpadról és az előszobából behozni a „dekadens" írók gyűjteményét. - Jánoskúti Márta, a jelmezek tervezője nem esik bele ebbe a csapdába; sikerül megőriznie a kor hétköznapiságának pontos képét, anélkül, hogy muzeális rekonstrukciót hajtana végre.

Mi is a színház művészete? A mostani előadás kapcsán próbáljuk néhány mondattal megközelíteni. Pontosan ismerjük azokat a művészeket, akik a darabot játsszák. Ismerjük Ruttkai Évát, Várkonyi Zoltánt, Tordy *Gézát és* Tahi Tóth Lászlót. Sok-sok szerepben láttuk őket. És most, ebben az érett előadásban, egy-szer csak eltűnnek ismert vonásaik, anélkül, hogy álarcot öltenének, anélkül, hogy látszatra bármit is változtatnának „privát" megjelenésükön. Talán csak a ruha nyilvánvalóan nem az övék, nem az ő mindennapi viseletük. De eltűnnek a jól ismert vonások, és egy vadonatúj, eddig ismeretlen koordináta-rendszer alakul ki négy ember között. És ez az új rendszer, amelyben James Tyrone és családja él, mozog, szenved, gyűlöli és szereti egymást, órákra leköti a figyelmünket. A jó színházi előadás éppen azt cselekszi meg, hogy teljes emberi hitelt ad egy-egy ilyen új koordináta-rendszernek, amely csak akkor és ott létezik.

A rendező Horvai Istvánnak ezzel az együttessel sikerült létrehozni ezt az új, önmagában teljesen zárt és hiteles koordináta-rendszert. Erénye, hogy munkája egyes pontjaira nem lehet ujjal rámutatni: íme, a rendező. Az előadás egésze van jól megalapozva, belső arányai vannak elrendezve. És mert sikerült kialakítani egy ilyen organikus rendszert, ezért válik művészi élménnyé a színházi este, és ezért tudjuk, hogy a szótári értelmen túl mennyivel többet jelent az az egyszerű mondat: „ ... egy ideig olyan boldog voltam".

NÁNAY ISTVÁN

# Rendezői látomás - színházi valóság

A korszerű színházi törekvések mind arra irányulnak, hogy az írói szöveggel egyenrangú - esetenként fontosabb - szerepe legyen a látvány meg a különböző akusztikai hatások együttesének. Ez a törekvés a magyar színházi rendezők egynéhányától sem idegen. Ám a látvány és az akusztikai hatások nem léphetnek a dráma helyébe, és nem érvényesülhetnek a színész ellenében. A színházi többszólamúság csak akkor jöhet létre, ha abban prímszerepe a színésznek van. Ez kettős következménnyel jár: egyrészt a rendezőnek maximálisan számolnia kell színészei képességeivel, teherbírásával, másrészt a színésznek el kell fogadnia a rendezői elképzelést. Ez nem mindig egyszerű feladat, sem az egyik, sem a másik fél számára. Van, amikor egy-egy társulat kedvezőtlen összetétele, nem kellő felkészültsége vagy más, leginkább szubjektív tényezők miatt az önmagában kitűnő rendezői elképzelés eleve kudarcra van ítélve. Máskor viszont a rendező nem tekinti alkotótársainak a színészeket, csupán mozgó-beszélő látványelemként használja őket, s emiatt nem születhet meg a legzseniálisabbnak tűnő rendezői látomás sem. Sok-sok tényező szerencsés egybeesése, de még inkább e tényezők harmóniájának szívós, kitartó, évadokon át tartó kialakítása eredményezhet csak valóban kitűnő előadást. Legtöbbször azonban csak valamilyen - jobb esetben ésszerű - kompromisszum születik a rendezői vízió és a színházi valóság között. Érdemes megnézni : adott esetben mi vezet ilyen kompromisszumra ?

### Gőzfürdő

Paál István rendezéseit általában az jellemzi, hogy az előadás mondandóját a színpadi hatáselemek együttese hordozza. Nála ezért különösen nagy szerepe van a díszletnek, a világításnak, a hanghatásoknak, a színészek mozgatásának, az önálló, a dráma gondolatait továbbgondoltató asszociatív, sűrített képek-nek. Ezek a képek néha csak lazán kapcsolódnak a darabhoz, a belső azonosság, a belső logikai rend alapján tartoznak össze. Paálnál a rendezői koncepciót általában maradéktalanul közvetíti a látvány, a térszervezés, a díszlet, de csak részben valósítják meg a színészek. Ennek egyik oka nyilván abban keresendő, hogy a rendező és állandó díszlettervező partnere a látványban kompromisszummentesen tudja gondolatait kifejezni, de a színészek és a rendező együttmunkálkodása során törvényszerűen bekövetkező értelmezési különbség már olyan végeredményt ad, mely kisebb-nagyobb mértékben perel az előadás képi keretével, a látvánnyal.

Paál István legutóbb Győrben, a Kisfaludy Színházban vendégként rendezte Majakovszkij szatíráját, *a Gőzfürdőt.* Az előadás egésze remek szórakozás, már csak azért is, mert Majakovszkij éles nyelvű, gunyoros szatírája sok szempontból aktuális a mai Magyarországon is. Az 1929-ben Meyerhold rendezésében bemutatott mű a kiskirályok, a hatalmukkal visszaélő, a ranglétrán felkapaszkodott érdemtelenek, a bürokraták, az élősködők gyilkos erejű karikatúrája. S ki tagadná, hogy ezek a típusok a szocializmus megvalósítása során nem haltak ki sem nálunk, sem más szocialista országban. Ugyanakkor a darab szereplői nem árnyalt jellemű egyéniségek, hanem egy-egy típus karakterisztikus jelzései csupán, emiatt sajátos játékstílust igényel a mű. Különösen, ha figyelembe vesszük a futurista hatásokat felhasználó szerkesztést, jelenetezést, a mű megkövetelte tempót. Ez a csupa mozgás, lendület darab azonban Győrben meglehetősen komótosan csordogált.

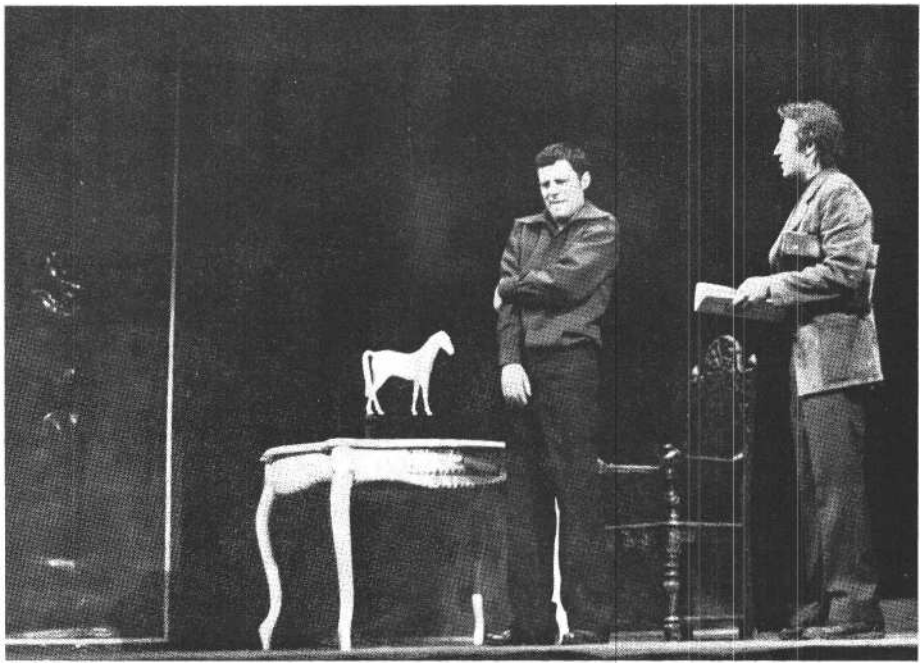
Annak érdekében, hogy az egyes jelenetek közötti váltások ne akasszák meg a játék lendületét, egyetlen, több helyszín jelzésére alkalmas díszletépítményt tervezett Najmányi László. A vas-vázas, meredek vaslépcsőkkel ellátott kétszintes emelvényen két óriási íróasztal helyezkedik el, az alsó, kisebb asztal Optimisztyenkóé, az örök beosztotté, a megtestesült bürokratáé, a másik, a nagyobb és emeletes, Diadalové, a hivatali fő-főé, a kiskirályé. Az íróasztal alsó részében foglal helyet Diadalov gépírónője, Olympia Remington, az íróasztal két szélső rekesze szolgál Diadalov családi fészkének jelzésére, és az íróasztal két oldala a hivatal ajtaja egyben. A színpad szintjén játszódnak a mindennapi élet jelenetei, a feltaláló Perpetumov Mobilin viszontagságai, a kommunizmusba repítő időgép készítése, a kommunizmusba utazók kiválasztása. itt kopott bútorok, egy vaságy és egy időgépnek képzelhető szekrény áll csak. A zegzugosan beépített, meglehetősen zsúfolt színpad, a vaslépcsős emelvény megszabja a darab stílusához illő mozgásteret. Az előadás kez-

Jelenet Majakovszkij: Gőzfürdőjéből (Győri Kisfaludy Színház). Uri István, **Nagy** Sándor Tamás, Pálfai Péter, Török Éva, Katona Zoltán és D. Kovács József (MTI fotó)

detekor például derengő háttérfényben minden szereplő végigmegy a színpadon, felmászik a vaslépcsőn, bebújik Diadalov íróasztalába, kijön onnan és a másik oldalon lemegy a lépcsőn. A látvány felidézi Dejneka ismert képét, ahogy a vashídon a görnyedt hátú árnyalakok lépdelnek, ugyanakkor hangulatában hamisítatlanul gogoli is. Ebben a díszletben nem lehet egy helyben játszani, mert a gyors jelenetváltások miatt állandó helyváltoztatásra van kényszerítve a színész. Ám ez a külső kényszer sem volt elég ahhoz, hogy a szereplők képesek legyenek a darab lényegét kifejező örökmozgás hangulatát felidézni. Ez leginkább azon múlott, hogy a színészek mozgáskészsége, erőn-léte igen gyenge. S ezen vajmi keveset segített az, hogy az előadásnak külön mozgásbetanítója volt.

A néhány, bonyolultabb mozgást kí*vánó* epizódot oly bizonytalanul végezték el a színészek, hogy a nézőből csak testi épségükért aggódó érzéseket váltottak ki. A darab egyik legmulatságosabb jelenete, amikor a nézőtéren ülő Diadalovnak a darabbeli Rendező pozitív tartalmú, osztályharcos élőképeket mutat be. A színészeknek jobbára csak egy-egy gesztussal, testük lazított vagy feszített állapotával kellene megjeleníteniük egyes kimerevített mozgásfázisokat, ám a fiatal színészek produkciója legfeljebb fáradt illusztrációnak hatott. Az élőképsorozat betetőzéseként a szereplők gúlát alkotnak, hogy annak tetején elevenítsék meg a szovjet filmek emblémájából ismert összefogódzó, előrelépő férfi- és nőalakot. Bármilyen frappáns is az ötlet, a kivitelezés bizonytalansága és nehézsége miatt nevetés helyett kínos mosolyt keltett.

A rendező nem tudja a többnyire másfajta stílushoz szokott, eltérő rutinnal, felkészültséggel rendelkező színészeket egységes játékmódra fogni, emiatt a ripacskodás határán járó kabaréhumor, a bohózati színjátszás, a jellegtelen rutinjelenlét egyaránt fellelhető az előadásban. Ebben a közegben súlyos jelenség Dráfi Mátyásnak, a komarnói Magyar Területi Színház tagjának Diadalovja. Dráfi blöffölő, rangért, pozícióért libegő, tör-tető demagóg vezetőkádere rendkívül mulatságos, egyben félelmetesen fenyegető is. Nem lehet rajta egyértelműen mulatni, míg a többieket ki kell nevetni. Valahol itt fogható meg a fő különbség a színészek munkájában. Majakovszkij negatív alakjai egytől egyig olyanok, akiket nem lehet úgy kikacagni, hogy



Jaroslaw Abramow-Newerly: Derby a kastélyban (Pécsi Nemzeti Színház) Bárány Frigyes és Vallai Péter

csak másokra ismerjünk bennük, magunkra nem. Ezt az összetettebb humort csak Dráfi Mátyás érezte meg és ábrázolta. Ettől a fajsúlykülönbségtől lett felemás a darab egyébként legkacagtatóbb jelenete, a nézőtéren ülő és a színpadi Diadalov szembesítése. A másik színészi hangsúlyeltolódás abból adódik, hogy a darab pozitív szereplőit, a feltaláló és a komszomolista Biciklint Nagy Sándor Tamás és Uri István unalmas figurának rajzolták, így nem voltak képesek Diadalovék ellenpontjává válni, hiányzott belőlük az önirónia is, az igazukba vetett hit is.

A felemásul sikerült produkción ezek után nem segíthetett az a csavarás sem, amire a befejezés lett volna hivatott. Az előadás végén, miután a kommunizmusba szállító Időgép otthagyta mindazokat, akiket a Foszforeszkáló Nő nem talált méltónak a jövő társadalmára, Diadalov töméntelen poggyászán hasalva a közönség szemébe mondja, súgja: „Lehet, hogy az olyanokra, mint én, nincs szükség a kommunizmusban?" E költői kérdés után felmegy az íróasztalához, be-jönnek a szereplők, és mindenki a maga legjellegzetesebb mondatait monoton hangon ismételgeti. Diadalov kérdése után egyszer már befejeződött a darab, és a bevonulással másodszor tűnik lezártnak, de még mindig jön valami: a sikkasztó könyvelőt kergető rendőr felfigyel Biciklin ismételt kérdésére - Még mindig a Kaspitengerbe ömlik a Volga? és hagyja futni a könyvelőt, de lecövekel a gyanúsnak tűnő feltaláló és komszomolista mellé. Ezzel fejeződik be valójában az előadás. Ez a befejezés épít a történelmi ismereteinkre, és a darab logikus folytatásának tekinthető, hiszen az 1929-es bemutató, az ezután nem sokkal bekö vetkező Majakovszkij-öngyilkosság után néhány évvel azok a vezetők, funkcionáriusok, akiket a szerző a szatíra torzító lencséjén keresztül a *Gőzfürdőben* ábrázolt, részben maguk is hozzájárultak elvtelen magatartásukkal a törvénytelenségek időszakának bekövetkezéséhez. Es azokat is bemutatta Majakovszkij darabjában, akik ugyancsak néhány év múlva áldozatai lettek vagy lehettek volna annak a korszaknak. Ám ez a jól kigondolt, a darab eszmeiségéből következő, de a mű hangulatát elsötétítő dramaturgiai csavarás a felemás előzmények és főleg a nehézkes, többszöri összekötés miatt nem ül igazán, nem kapcsolódik szervesen a darabhoz. (Igaz, ebben ludasak a színészek is, akik végső bejövetelükkor szinte provokálják a tapsot.)

### Derby a kastélyban

Egészen más jellegű disszonancia érezhető a pécsi Nemzeti Színház *Derby a kastélyban* című előadásán. Jaroslaw Abramow-Newerly, lengyel szerző komédiáját a poznani Teatr Polski igazgatója, Roman Kordziński vendégként rendezte. Segítőtársai a díszlet- és jelmeztervező Zbigniew Bednarowicz és a zeneszerző Tadeusz Woźniak. Tehát lengyel szerző, a lengyel valóság elemeiből építkező darab és lengyel alkotóművészek találkoztak a magyar színészpartnerekkel. A magyar és a lengyel valóság, történelmi hagyományok, színházi tradíciók és gyakorlat különbsége azonban ebben az esetben oly mértékben áthidalhatatlannak tetszett, hogy a legjobb szándékkal, közösen készített előadás félreérthetetlenül két félre bomlott, voltak megoldások, epizódok, melyek kifejezetten lengyel ízűek lettek, mások, különö-

sen, melyek a színészeken múltak, magyarosak.

Hajlamos lennék arra, hogy a közelmúlt más példáival együtt a pécsi eset kapcsán azt a következtetést vonjam le: a magyartól eltérő színházi tradíciójú rendező nem boldogul az erősnek ítélt magyar színházi hagyománnyal, a sajátos magyar színjátszással. De van ellenpélda is! Részben Tovsztonogov nemzeti színházbeli Revizor-rendezése, és teljes egészében Brigitte Soubeyran *Macska-*játék-rendezése *a* Népszínházban. S így már nem annyira az eltérő színházi hagyományokra kezdek gyanakodni, sokkal inkább a kényelmességre, a rutinmunkára, a könnyebb ellenállás irányába vivő út keresésére és tévedhetetlen felismerésére. Egy társulat játékstílusától (ha egyáltalán van saját stílusa!) eltérő stílusú előadás megvalósítása a szokásos próbaintenzitásnál sokkal nagyobbat kíván. Nagy valószínűséggel nem is elég a magyar gyakorlatban igencsak szűkre szabott pár hét a felkészülésre, a résztvevőknek egy-egy ilyen feladatért esetleg más, talán kifizetődőbb munkát kell lemondani, egyszóval nem egyértelműen vonzó, „kifizetődő" egy rendhagyó vállalkozás. Ez a mentalitás természetesen nem csak a színházművészeten belül él, de ott is él, és alighanem ott nézhető el a legkevésbé.

Pécsett lényegében a szokásos próbaperiódus alatt készült el *a Derby a kastélyban* előadása, a színészek millió más elfoglaltsága közepette, s volt például olyan délelőtti főpróba, mely után éppen csak bekaphatták a színészek ebédjüket, s már ismét színpadon voltak a délutáni előadásban. Pedig a lengyel színházművészet egyik vezető képviselőjével - ismerve a lengyel színház általánosan magas színvonalát -- aligha tanulság nélküli az együttműködés. Nem ártana a magyar színházi életnek, ha valamilyen módon megpezsdítené a lengyel színjátszással való intenzív és közvetlen találkozás. Ám ez a vérpezsdítés ezúttal elmaradt.

A színpadkép, a zenei motívumok, néhány jelenet beállítása, hangulata egyértelműen arra utal, hogy az előadás lengyel rendező keze munkája. Az előadás kezdetekor furcsa hangulatú szobát látunk. Kétoldalt a falakon nemes urak és hölgyek arcképei, vadásztrófeák, agancsok, fegyverek, baloldalt, hatalmas, díszes keretben fekete ruhás fiatal nő képe, aranyozott antik asztal, két bőrtámlás karosszék, a színpad mélyén baloldalt egy kitömött fehér ló, jobboldalt egy rózsaszínű baldachinos kerevet, hátul fekete drapériák lógnak mint oszlopok, mögöttük hangsúlyozottan műkert, az oszlopok síkjában tüllfüggöny. Megszólal az előadás hangsúlyos pontjain ismételten felhangzó zenei motívum, szél kavarja a függönyöket, villogó kékes fény lüktet a szoba félhomályába. Aztán hirtelen el-áll a szél, kigyúlnak a lámpák, megszűnik a zene, és az egyik oszlopnál ott áll libériában az idős inas, Jozef. Megjelenik két gumicsizmás, csőkabátos melós, vastalicskával és létrával. A sejtelmes kezdés, az inas és a szoba, valamint a munkások közötti ellentét remekül exponálja a darabot, feszült, várakozásteli légkört teremt. Később ebből a feszültségből vajmi kevés marad.

Igaz, maga a darab sem remekmű, de a szerepek jól játszhatók, a szituációk legtöbbje életteli, még ha az alapkonfliktus meglehetősen kimódolt is. A főhős, Karbot a háborús nemzedék tagja, végigharcolta a háború minden szakaszát, utána mezőgazdasági akadémiát végzett, és egy gróf hajdani birtokán, ahol az apja csak kocsis volt, az ország legjobb méntelepét hozza létre. Ezt a telepet akarja tönkretenni egy ifjú, törtető titkár, aki a nyugatiaknak turistaparadicsomot rendezne be a méntelep helyén, természetesen saját igazgatása alatt. S ugyancsak Karbot munkájának megsemmisítésére tör az ezeréves Lengyelország ünnepségeire Kanadából hazalátogató gróf, aki egyrészt hazai földben akar nyugodni, másrészt a méntelep legjobb lovait akarja megvásárolni. Nyilván-való a mű parabolajellege. Különösen abban a jelenetben, ahol Karbot ellen-állását külön-külön sem a gróf, sem a titkár nem tudja megtörni, ezért a két férfi együttes erővel s a különböző alakban megjelenő munkások segítségével a fehér lóhoz köti ki Karbotot, és így kényszeríti a követelések teljesítésére. A jelenet megoldása szintén érezteti a lengyel rendező szándékát. A jelenet végén ismét a kék villogó fényt látjuk, amelyben az alakok mozgása furcsa szaggatott hatású lesz. Karbot elszabadul a lótól, a szereplők jól megkoreografált mozgással a színpad teljes területén űzik egymást, az egész olyan, mintha groteszk haláltáncot látnánk. Amikor ismét kivilágosodik a szín, kiderül, hogy mindezt csak álmodta a méntelep igazgatója, de mégis minden igaz is, hiszen a titkár csakugyan turistaközpontot telepíttet a méntelep területére, és a legjobb lovakat valóban elad ják, csak nem a grófnak, hanem egy spanyol üzletembernek.

Ez csak a váza a darabnak, emellett szerelmi bonyodalmak, szellemjárás, az álhazafiság kifigurázására szolgáló jelenet és számos hasonló epizód zsúfolódik a darabba.

Ha ezt a művet realista játéknak fogjuk fel, akkor menthetetlenül követhetetlen cselekményű, széteső szerkezetű, közhelyfilozófiájú darabot kapunk. Ennek az előadása azt a groteszk-ironikus kettősséget kívánja meg, amit az expozícióban láttunk. Ám a színészek földhözragadt játéka lehetetlenné teszi az előadás vibrálását, a reális és irreális szféra közötti lebegését, a bizonytalanságban és feszültségben tartás izgalmát. A színészek érthetetlen módon nem éreznek rá a darab stílusára, az alakításokban kettősség figyelhető meg, a figurák kontúrjainál a rendezői akarat hatása érezhető, ám a részletek kidolgozásában már egy gyökeresen más ízlés és elképzelés, jobbára minden színésznél különböző, érvényesül.

Mivel a színészi munka olyannyira elüt a rendezőitől, még szembeötlőbbek a dramaturgiai fogyatékosságok. Az utolsó jelenet fölösleges, mivel új szem-pontot nem ad az előzőekhez, nem gazdagítja az előadást, sőt a villódzó fényben lezajló szaggatott tánc az egész mű tartalmát hatásosan szolgáló lezárás len-ne, arról nem is beszélve, hogy a komédia alaphangjához, kettős stílusához is jobban illő, mint a minden szálat elvarró, túlbeszélt, a realista játékot - Pécsett különösen - segítő, az író szövegéhez ragaszkodó befejezés. Ha realista játékot látunk a színpadon, akkor nem tudunk mit kezdeni azokkal a nyelvi ellentmondásokkal sem, hogy ugyanarra az italra hol konyakot, hol vodkát mondanak, Karbot utazásának időtartama hol öt, hol tíz nap, lakomáról beszélnek, de csak előételt szolgálnak fel, vagy az olyan olcsó színészi poénokkal, hogy a munkások egyike „anno Domini" helyett „Anna Dominit" mond, hogy a titkárt játszó színész elsüti az „amikor én még kissrác voltam" slágersort, hogy a pár-száz éves családi ékszerek helyett, a magyar korona hazahozásának friss élményérc utalva, bizánci koronázási ékszerekről beszélnek és így tovább.

Ebben a megközelítésben az eredetileg groteszk szituációban felvetett erkölcsi-társadalmi probléma - azok, akik megharcoltak mindenért, megteremtették a

nemzeti gazdaságot, a felemelkedés alapjait, görcsösen ragaszkodnak pozíciójukhoz, munkájukhoz; ugyanakkor fellép egy készbe települő, gátlástalan fiatal réteg, amely több-kevesebb joggal szemére veti az idősebbeknek: „Ez nem hit-bizomány!" - szentimentális fecsegéssé válik.

Még egyszer hangsúlyozni kell: nem elsősorban a lengyel alkotóművészek hibáztathatók: mindezért!

**Pericles**

*A Pericles* című színművet az irodalomtörténészek nem sorolják Shakespeare legjobb művei közé. Sőt, sokan még szerzőségét is elvitatják, mondván, ilyen átgondolatlan darabot Shakespeare nem írhatott. Akár egészében, akár részben írta Shakespeare, akár csak belejavított, kétségtelen, hogy ma már neki tulajdonítják a művet, és ezt a tizenhat év történéseit átfogó, epikus szerkezetű dara-bot mutatta be a kecskeméti Katona József Színház Ruszt József rendezésében.

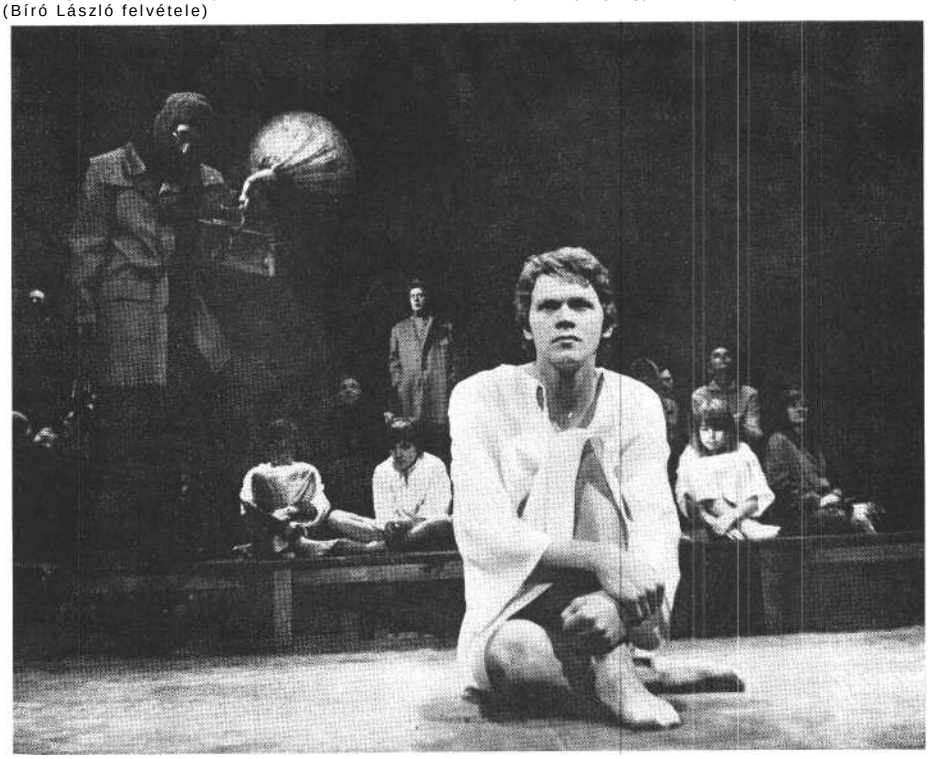
Ruszt szkeptikus látomássá növelte Shakespeare színművét. Az előadás Ruszt szerinti műfaji megjelölése: színmű két részben, előjátékkal és utójáték nélkül. Furcsa megjelölés, annál inkább, mivel az előjáték nem Shakespeare munkája, hanem Ruszt leleménye. Ez az előadás nem szokványos Shakespeare-interpretálás. Rendezői összefoglalás, összegzés inkább, Shakespeare darabja kapcsán. S mielőtt felszisszenne az olvasó, hogy már megint egy megerőszakolt Shakespeare-mű, sietek leszögezni: nem esett csorba Shakespeare tekintélyén, sőt, a széteső színmű a következetes dramaturgiai elemzés és a hallatlanul pontos térkialakítás jóvoltából egységbe szerveződött.

Tehát rendezői összegzés ez a produkció, melyben Ruszt eddigi legjelentősebb előadásainak elemeit integrálta, megteremtve egy ritkán látható szép és tiszta többszólamúságot. Ha az ember felületesen, a darab összefüggéseitől elvonatkoztatva nézi az előadást, hajlamos lehet arra, hogy manírosnak minősítse, hiszen *a Stuart Mária, a Bereniké, a Troilus és Cressida,* a *Hamlet, a Passio* díszletelemei, kellékei csakúgy feltűnnek, mint az ezekben a művekben kialakított jelrendszerek, szereplői magatartások vagy a *Csendes Don* szimultanizmusa. S ahogy a darab sem más, mint mese felnőtteknek, az előadás is mese vagy álom. Ebben a színpadi mesében vagy álomban keveredik minden, ami az elmúlt években Ruszt színpadán megelevenedett, vadnak tűnő, mégis logikus összefüggésrend-szert alkotva - ahogy tulajdonképpen Shakespeare is annyi, a többi darabjában már megírt részletet hordott össze a Periclesben.

A nyitott színpadon egy bonyolult emelvény- és dobogórendszer látható. A színpad elején ovális, alacsony dobogó, amelyhez jobbról és balról két-két egymásnak ellenkező irányban emelkedő lejtő, valamint középen, hátul egy magasabb dobogó és emelvény illeszkedik. A színpad középső szektora az előjáték és a darabzáró monológ alatt hatalmas vörös drapériával van lefedve, ez a drapéria a darab idején háttérfüggöny. Az előadás kezdetekor besétálnak a szereplők, először Gowert, a mesemondót játszó Kézdy György, katonaköpenyben, fején sál, rajta katonasapka, lábán bakancs, egyik kezében összecsukott rongyos esernyő, a másikban tölcséres gramofon. Felhangzik Bach d-moll toccáta és fúgája recsegő, sercegő felvételen, a dallamot ágyú- és géppuskaropogás zaja szakítja meg. A többi szereplő is néhány évtizeddel ezelőtti ruhában áll a színpadon, toprongyosan, fázósan, és az eget kémleli. Néhány gyerek szalad be, leül az ovális dobogó szélére, a közönséget mustrálja, hátrakúszik a középső dobogóra, hogy átadja helyét Periclesnek, Farády Istvánnak. Néhány szereplő megtöri a tabló nyugalmát, elindul, mintegy társat keresőn, meg-megáll más szereplők nél, majd továbblépdel. Ezeknél az epizódoknál a fény vörösre vált, a Bach-zenét Lutoslawski akkordjai szakítják meg. Aztán ismét kivilágosodik, és sercegve szól a Bach-zene. Majd ahogyan jöttek, eltávoznak a szereplők, csak egy kisfiú marad a téren és Gower. Kézdy mosolyogva megsimogatja a kisfiú fejét, az ki-szalad, és elkezdődik Gower meséje. Mire a prológust befejezi, a kisfiú helyén ismét Pericles ül, és Kézdy az ő fejét simogatja meg ugyanúgy, ahogy előbb a kisfiúét, rájön tévedésére, és egy suta bocsánatkérő kézmozdulattal távozik. Ez az előjátékkép részleteiben az előadás során többször felbukkan, mintegy keretbe fogva a történetet.

A darab történetét az a nagyon egyszerű dramaturgiai sűrítés teszi általános érvényűvé, hogy az azonos jellegű, szerepű figurákat egyazon színész játssza. Igy például a bérgyilkosokat vagy a királyokat. Ezáltal egy mesemechanizmus érvényesül, a jó Pericles vándorlása során különböző, jó és gonosz és még gonoszabb uralkodókkal találkozik, különböző megpróbáltatások érik, de végül minden jóra fordul. Ebben a mesében

**Shakespeare: Pericles** (Kecskeméti Katona József Színház). Kézdy György és Farády István (Bíró László felvétele)



Periclesnek a naiv mesehőst kell képviselnie. Fárady István többször bizonyította, hogy hitelesíteni tudja a tiszta és naiv hősöket. Periclese azonban ennél a hitelesítésnél több, sokszínűbb, pontosak a váltásai, és különösen a lányával, Marinával való találkozás jelenetében egy összetett figura eltérő lelkiállapotú megszólalásait is érezteti. Trokán Péter az egymáshoz hasonló szerepeinek sorát gyarapítja Helicanussal, a feddhetetlen jellemű, becsületes, hű alattvaló figurájával. Tartásában méltóság van, s ahogy két kezét elhárítón felemeli minden eset-ben, ha megtisztelő feladattal akarják megbízni, jellemzi Helicanust. Ez *az* egyetlen gesztusba sűrített egyszerűség jellemzi Trokán színészi erejét. A különböző uralkodókat - Antiochus, Cleon, Simonides -, valamint a halottat is fel-támasztani képes patikáriust, Cerimont Major Pál játssza. Négy különböző szerep, amelyekben sok a közös vonás is. Nem a különböző színű köpenyek vagy az eltérő fazonú fejfedők adják a figurák megkülönböztethetőségét, hanem Major Pál belső alakváltozása, apró, alig észlelhető gesztusai, hangsúlyai.

Ők hárman maradéktalanul megvalósítják azt, amit a rendezői koncepció rájuk ró. Úgy tudnak beleilleszkedni egy szuverén rendezői világba, hogy közben nem adják fel színészi egyéniségüket, alkotótársai lesznek a rendezőnek, s a maguk keretén belül gazdagítják azt a képet, mely egészében a rendező víziója. Hozzájuk tartozik még a Gowert alakító Kézdy György. Színész számára igen-csak hálátlan szerep, hogy időnként bejön, és összefoglalja azt, amit láttunk, vagy látni fogunk, esetleg azt, ami a szereplőkkel két jelenet közben történik. Ezt úgy oldja meg Kézdy, hogy az előadás fő-szereplője lesz, az a kulcsfigura, aki nem-csak mint játékmester, mesélő, álomba ringató mágus tartja kézben a játékot, de összekötőkapocs is a történet és korunk között. Kézdy egyedülállóan groteszk játékmódja kiválóan érvényesül ebben a szerepben, egyszerre van belül a darabon és válik elidegenítő szerepűvé. Az előadás befejező gesztusát, utolsó üzenetét is Kézdyre bízza Ruszt. Miután Pericles hosszú hányódás után megtalálja feleségét is, leányát is, boldog véget ér a darab. Ismét bevonulnak a szereplők, és utolsónak bejön elmaradhatatlan gramofonjával Gower is. A Bach-muzsika most már sercegés nélkül szól. Kézdy elmond-ja Gower utolsó monológját, összefoglal-ja az erkölcsi tanulságot.

„Láttátok: Antiochus s lánya hűn
Példázta: méltó bért kap szörnyű bűn,
Pericles, a királyné s lányuk azt,
Hogy bár kegyetlen sorsuk kínt fakaszt,
Erényök vészben meg nem inog soha, Ég
védi, s díjuk aranykorona.
S láttátok Helicanust, ő a jó,
Igaz és hűséges alattvaló.
Tisztes Cerimonban látni lehet,
Mit ér a bölcsesség és a szeretet.
S gonosz Cleon és asszonya? Mihelyt A
tettnek s Periclesnek híre kelt, Házukra
a bősz nép üszköt vetett,
S a gonosz pár s háznépük ott veszett.
Az ég megverte mindkettőjüket,
Bár nem vitték véghez gaz tervüket. -"

Minden úgy történt tehát, ahogy a mesében, a jó elnyeri jutalmát, a rossz pedig büntetését. Ám a monológ a következőkkel zárul: „Számítok még türelmetekre, várom.

Éljetek boldogul, szívből kívánom."

És míg az előbbi részt mint egy kikiáltó mondta el Kézdy, az utolsó két sorba annyi aggodalom, félelem szorul, hogy ez visszafelé áthangolja az egész előadást, és a kezdőkép ismételt felbukkanásával vagy a bordélyházban is megszólaló Bach-zenével amúgy sem felhőtlen vég még borúsabb lesz, mintegy jelezve: nem mindig és mindenhol megy ez az igazság-osztás ilyen magától értetődő mesés módon végbe.

Mégis, annyi telitalálatú megoldás, gyönyörű kép - hogy csak a szoborrá válás árnyképszerű jelzésére, a szimultán megjelenések térképzésére, a színhatásokra, a kivételesen jól megkomponált világításra utaljak -, remek színészi pillanatok ellenére sem maradéktalanul nagy élmény az előadás. S ennek nem elsősorban a gyengébb írói anyag, a rendezői összegzésből adódó *déja vu* érzés az oka, hanem mindenekelőtt a kiegyenlítetlen színészi játék, a színészi jelenlét hiánya. A szereplők zöme teljesíti feladatát, jó néhányan becsülettel, de itt kevés a becsületes helytállás. Hiányzik az a többlet, ami a színészek alkotó hozzájárulásában, vagy a három-négy mondatot mondó, sokat dolgozó s a Ruszt rendezéseinél nélkülözhetetlen emberek alázatában testesül meg. Minden egyes színész arcával, tekintetével, testével, tartásával, külső és belső kondíciójával van jelen az előadásban. De ha az arcok kifejezéstelenek, a szemek üresek, az eszközök külsődlegesek, egy-egy komponens vész el a sok-sok hatáselem szoros egységére épülő előadásból. Akárcsak akkor, ha a világítás pontatlan, ha a zene rossz ütemben szólal meg.

*Majakovszkij: Gőzfürdő (Győri Kisfaludy Színház)*
*Fordította:* Elbert János. *Díszlet:* Najmányi László m. v. *Jelmez:* Csonka István. *Mozgás:* Dölle Zsolt m. v. *Rendezte:* Paál István m. v.
*Szereplők:* Dráfi Mátyás m. v., Bende Ildikó, Patassy Tibor, Mester János, Csengery Aladár, Forgács Kálmán, Szűcs István, Kalmár Zsuzsa, Ballai István, Uri István, Nagy Sándor Tamás, Joó Katalin, Dóczi János, Simon Kázmér, D. Kovács József, Pálfai Péter, Katona Zoltán, Fáy László, Orosz Klári, Török Éva.

*Jaroslaw Abramow-Newerly: Derby a kastélyban (Pécsi Nemzeti Színház)*
*Fordította:* Elbert János. *Díszlet-, jelmeztervező:* Zbigniew Bednarowicz m. v. *Zene:* Tadeusz Woźniak m. v. *Rendezte:* Roman Kordziński m. v.
*Szereplők:* Bárány Frigyes, Vallai Péter, Pákozdy János, Németh Nóra, Faludy László, Szivler József, Györgyfalvay Péter, N. Szabó Sándor, Melis Gábor, Péter Gizi.

*Shakespeare: Pericles (Kecskeméti Katona József Színház)*
*Fordította:* Áprily Lajos. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Poós Éva. *Koreográfus:* Veöreös Boldizsár. *Rendezte:* Ruszt József.
*Szereplők:* Farády, István, Kézdy György, Major Pál, Szirtes Ági m. v., Áron László, Jánoky Sándor, Mezei Lajos, Juhász Tibor, Trokán Péter, Gyulai Antal, Gurnik Ilona, Budai László, Neuman Gábor, Vándorfi László, Sára Bernadette, Popov István, ifj. Mózes István, Gyólay Viktória, Kölgyesi György, Lakky József, Biluska Annamária, Varga Károly.

---

**Következő számaink tartalmából:**

*Sziládi János:*
Jegyzetek a rendezői művészet néhány kérdéséről

*Czímer József:*
A brechti színház a „Dialog - 1978" ürügyén

*Földes Anna:*
Shakespeare, Brecht és Ljubimov (Beszélgetés Major Tamással)

*Hermann István:*
Az idő és az emberek

*Nánay István:*
Drámát játszó amatőrök

*Debreczeni Tibor:*
Az amatőr színjátszás elmúlt két évtizede

*Szántó Judit:*
Budapesti levél, Párizsból

---

HEGEDÜS GÉZA

# Az egyik európai

Alanyi arcképkísérlet Hubay Miklósról

Amikor tavaly nyáron a pécsi *Jelenkor*ban megjelent Bertha Bulcsú interjúnak álcázott portrétanulmánya Hubay Miklósról, nem csak az volt az érzésem, hogy végre némi késett elégtételként egy irodalmi értékben is magas színvonalú, méltó méltatás helyezi el emberöltő óta jelentékeny és összetéveszthetetlenül egyedi látás- és szólásmódú írónkat irodalmi értékrendünk hierarchiájában, hanem az is, hogy az arckép szemléletesen hűséges. Vagyis bennem - aki a modellt személyesen is, olvasójaként is jól ismerem olvastán az a bizonyos „ahá!-élmény", a ráismerés evidenciája ébredt. (És ha ennél a mondatnál valaki azt kérdezné, vajon egy művészi alkatánál fogva jellegzetes drámaíró esetében miért olvasónak és miért nem nézőnek nevezem magamat - akkor kénytelen vagyok azt válaszolni, hogy valamelyest igényes drámai műnél is az olvasás adja számomra a szellemi tulajdonbavétel élményét. *Az* előadás ugyanis nem az író műve, ha-nem a rendező látomása az irodalmi mű alapján, amelyet a színművészek varázsolnak látvánnyá. *Ez jó* esetben nagyon is jelentékeny művészeti élmény lehet; nem egy fontos vagy számomra különösen érdekes drámát minél több rendező elképzelésében, minél több szereposztásban igyekszem megnézni, de jól tudom közben, hogy nem az író, hanem a színház művészeinek művét látom, amely úgy viszonylik az előadott drámához, mint a dráma ahhoz a külvilágból vett társadalmi és lélektani valósághoz, amelyet ábrázol. Hogy egy példán világítsam meg ezt a tükrözés továbbtükrözését: ha Bessenyei Ferenc alakítja Bánk bánt, ez ugyanúgy az *egyik* lehető *feldolgozása* Katona József hősének, mint ahogy Katona József indulatos nagyura az *egyik lehető feldolgozása* a XIII. században élt történelmi nádorispánnak.)

A Bertha Bulcsú-kép ráismerésélménye azonban *már* akkor természetesen hozta magával a kérdést, hogy ha olyan ok vagy helyzet adódnék, amelyben nekem kellene Hubay Miklósról írnom vagy beszélnem, hogyan is módosulna az az éppen tudomásul vett kép, amelynek hitelességével egyetértek. Hiszen bármennyire realista is, tehát *a* valóban jellemzőt megragadó ez az interjúformában kibontott írói arckép, szükségképpen Bertha Bulcsú egyszeri és senki másra nem emlékeztető írói egyéniségén keresztül formálódott; és gondoljunk csak Szabó Lőrinc két leghíresebb festő alkotta arcképére: az egyiket Rippl-Rónai festette, a másikat Bernáth Aurél - mind a kettő hiteles, és nagyon hasonlít Szabó Lőrincre, de a két kép egyáltalán nem hasonlít egymásra. Nyilvánvaló tehát, hogy ha egy író emberi-művészi arculatát egy művészien hitelesnek ítélt irodalmi portré után egy másik író kísérli felvázolni, akkor új vonásokkal vagy a vonások másféle szemszögből látásával gazdagod-hat a kép. Minden kortársi, többé-kevésbé szükségszerűen szubjektív író-ábrázolás kiegészíti azt a forrásanyagot, amelyből majd az irodalmi folyamat egészét szemlélő irodalomtörténet előbb vagy utóbb megállapítja a végérvényességnek és objektivitásnak legalábbis az igényével és talán valóban huzamosabb érvénnyel kijelölhető irodalmi helyet és művészi jelleget. Így tehát Bertha Bulcsú írásának ismerete óta még szándékig nem éretten, de lehetőségként lappangott, ha nem is tudatom felszínén, de nem is túlságosan mélységeiben egy Hubay-portré, hiszen saját írói önkifejezéseim egyik nagyon is kedvelt műfaja az arckép-vázlat múlt évszázadok lezárult életművű - praeteritum perfectum - és a kortársi jelen velem együtt tartó - praesens imperfectum- magyar íróiról; s minthogy civil foglalkozásom szerint éppen a drámatörténet tanára vagyok, magánszenvedélyem szerint pedig megrögzött ismeretterjesztő - tehát mindig el lehettem készülve, hogy egy pillanatban valahol valaki valamiért arra szólít fel, hogy éppen Hubay Miklósról írjak. S erre gondolva az az emlék is felmerült, hogy ez az igény már akkor csírázott, amikor Hubay Miklós még alig írt három vagy négy színjátékot.

Hadd idézzem fel ezt az emléket is.

**Hubay Miklós: Egy magyar** nyár (Madách **Színház, 1954). Várady Hédi, Újlaky László,** Sennyei **Vera**

**Az István napja című Hubay-dráma 1955-ös előadása a Madách Színházban (Kozák László és Psota Irén)**

Valamikor nagyon régen, egy olyan pedagógiai-irodalomtörténeti konstelláció idején, amikor a Színművészeti Főiskolán - ahol én immár harmincharmadik éve tanítok - egyszerre volt tanártársam Hubay Miklós, Háy Gyula, Keszi Imre, Gyárfás Miklós, Vitányi János és Czibor János (milyen szép galéria egyetlen iskolában, amely színházi-drámai-irodalmi tudnivalókra igyekszik lelkesíteni a művészpályára induló ifjúságot), egy ízben valahonnét Keszi Imrével együtt vonatoztam haza. Keszi - aki hírénél sokkal jelentékenyebb író volt, s egyénisége szerint egyszerre tudott messze körök legkellemesebb és legkellemetlenebb alakja lenni - azt a kérdést tette föl nekem, mintegy játékra ingerelve, hogy milyen címet adnék különböző íróbarátainkról írandó tanulmányomnak. Mire én gondolkodás nélkül rögtönöztem Hubayról ezt a parodisztikus - de máig jellemzőnek érzett - címet: „Hogyan lehet hősök nélkül hőstetteket végrehajtani, avagy ki miért fázik egy magyar nyáron?" Mire Keszi ezt az ellenjavaslatot tette a Hubay-tanulmány címének: „Ne áldozd fel a kakast Aszklépiosznak, inkább edd meg, úgyis elrontod tőle a gyomrodat." Ezt másnap az iskola tanári szobájában el is mondtuk Hubaynak, aki egyetértően nevetett a címjavaslatokon, ellentétben Háy Gyulával, aki ugyan erőltetett jó képet vágva, egy kicsit megsértődött - s ezt másnap kettesben közöl-te is velem - a Keszivel együtt kigyártott címparódián: „Add meg az istennek, ami az istené, a császárnak, ami a császáré, a parasztnak, ami a paraszté, én majd elveszem tőlük írói honorárium és többrendbeli fizetés formájában."

Ez a röpke emlékidézés mintegy jelzése annak, hogy amikor a SZÍNHÁZ szerkesztősége telefonon megkérdezte, írnék-e az idén hatvanadik évéhez érkező Hubay Miklósról, s én habozás nélkül igent mondottam, még csak a lehetősége sem volt afféle rögtönzésnek, hanem egy tulajdonképpen már évtizedek óta várt alkalom érkezett el, hogy legalábbis vázlatosan kifejtsem egy író tudatomban kialakult művészi arculatát.

Egy művészegyéniség jellegének és tartalmának felvázolásakor nem csak előny, hanem hátrány is a közeliség. Egy életmű, amelynek alkotójáról tér- és időbeli távolság (ama Boileau követelte *„distance")* választ el, a szemlélő számára személytelenné válik. Es habár az életrajzi adatok s mögötte a társadalmi viszonyok ismerete megkönnyíti az alkotás egészének is, részleteinek is alaposabb megértését, az ítéletet mégis tárgyilagosabbá, illetve lezártan tárgyiassá teszi a személyes kapcsolat hiánya. S még ha oly hiányos is az életrajzismeret, mint például Shakesperare-nél, vagy merőben ismeretlen, mint a homéroszi műveknél vagy az Evangéliumoknál, a művet kizárólag keletkezése korszakába állítva is magyarázhatóvá tehetjük. Sokkal nehezebb ez a kortársnál, aki velünk azonos társadalmi körülmények közt ír merőben másféleképpen, mint mi, akik fel akarjuk mérni értékét (s ezért oly ingatag minden kortársi kritika), de akkor kell a megítélésnél legjobban védekeznünk alanyi-érzelmi torzítások ellen, ha az életmű szerzője személyes ismerősünk, vagy éppen jó barátunk. Hiszen miközben értékelünk, könnyen hamisítja ítéletünket rokon- és ellenszenvrendszerünk, amely személyes ismerőseink köréhez kapcsol. Hubay Miklós esetében pedig az a helyzet, hogy miközben életművét - azt hiszem - jól ismerem, a mögötte álló mű-vész azok közé tartozik, akiket jó barátaim szűk körében tartok nyilván úgy három évtizede.

Ez a jó barátság nem a gyakori együttlét szokványa szerinti. Voltak évek, hogy szinte napról napra együtt voltunk, volt úgy, hogy évek folyamán nem, vagy csak véletlenül találkoztunk össze. Tanárkartársakként hosszú időn át figyelhettük kölcsönösen egymás munkáját. Egy ízben együtt tettünk meg többhetes külföldi utat. Életünk jókora szakaszán rövid időközökön belül, úgy két-három hetenként vagy ő volt este feleségével minálunk, vagy én voltam feleségemmel őnáluk. Könyveinket természetesen kölcsönösen elküldtük és olvastuk, olyankor is, ha történetesen hosszú ideje eszünkbe se jutott személyesen találkozni. Az utóbbi években egész ritkán, csak alkalom-szerű véletlenségből találkozunk, de még csak azt sem mondjuk ilyenkor, hogy „de rég nem láttalak", hanem mindig azonnal akad valami magától értetődő mondanivaló, ami ugyanúgy lehet a világirodalom valamelyik tárgyköréből vagy magánéletünk olyan apróságairól, amelyeket az ember csak igazán közeli jó barátaival beszél meg. És még csak nem is csodálkoztunk feleségemmel, amikor úgy két vagy három évvel ezelőtt, ami-kor már nagyon régóta nem láttuk,

egy késő este bekopogott visegrádi nyári otthonunk ablakán, majd hármasban csaknem hajnalig beszélgettünk: elmondta, ami éppen kikívánkozott belőle, majd elment és megint úgy fél évig hírét sem hallottuk, vagy éppen csak hírét hallottuk. Olyan fajta jó barátság ez, amely kölcsönösen soha semmire nem kötelezett, de kölcsönös közelséget tartott néha ezer kilométereken keresztül is. Mindehhez járul, hogy felesége, akitől jó tíz éve törvényesen elvált, de közben azóta is az az asszony, akihez a legerősebben tartozik, kislánykora óta jó barátnőnk, tanítványom is volt, régebben ismerem, mint Hubay Miklós, tanúja voltam egymáshoz tartozásuk kibontakozásának, családi életük viharainak és fegyverszüneteinek (olykor még békéi-nek is), és még ennek a most fogalmazásban levő arcképnek a gondolatmenetét is először ennek a feleség-nemfeleségnek meséltem el telefonon, és a még tulajdonomból hiányzó hozzáolvasandókat is ő küldte el azonnal nekem.

Hát ez a személyes közelség lenne az a hátrány, amely zavarná a tárgyilagos kép felvázolását, ha nem volna olyan előny, amely otthonossá tesz a tágabb és szűkebb társadalmi közeg átélésében, és a közegből kiindulva érteni és értetni próbálja a Hubay-mű bonyolultságát.

Igaz, Hubayt személyesen csak 1948-ban ismertem meg, amikor hazajött Svájcból, ahol a háború alatt tevékeny ellensége volt annak a haza- és népgyilkos, történelmi feladatát végképp eljátszó magyar úrivilágnak, amelyből maga is származott, majd a felszabadulás után az új Magyarország első - nem hivatalos - svájci diplomatájaként képviselte azt, amit mi itthon építeni igyekeztünk. De közben nemcsak azt tudtam, *hogy* ki is ő, hanem azt is, hogy az egyéniség kialakulására annyira döntő koraifjú éveinknek azonos volt a színhelye. Én is Nagy-váradon töltöttem eszmélődésem és iskolakezdésem hajnali éveit, ő is. Igaz, Hubay hat évvel fiatalabb nálam, tehát kisgyermekkorunkban nem hogy nem lehettünk kortársak, de éppen azok a kritikus évek választották el első élményeink atmoszféráját, hogy én még Ferenc József és Károly király éveiben nőttem első elemistává, tehát az Osztrák-Magyar Monarchia Magyarországában, ő pedig ezt a fejlődési első szakaszt mint éppen kisebbségivé váló magyar nemzetiség fia a királyi Romániában. De a látvány, az utcák élménye, sőt a váradi magyar lakosság társadalmi rétegeződése még nem sokat változott e néhány év alatt. És Nagyvárad sajátos helyet foglalt el régi idők óta, hiszen ez volt a *Partium* fővárosa, tehát hol a magyar királyság, hol az erdélyi fejedelemség része, majd magyarországi városból romániai várossá lett, közben egy történelmi pillanatra megint Magyarország, hogy a háború végeztével a Román Népköztársaság határvárosa legyen a Magyar Népköztársaság tőszomszédságában. Ez a Partium évszázadokon át volt Közép-Európa Elzász-Lotharingiája. Talán nem is véletlen, hogy Adynak egész egyéniségét eldöntő Nagyvárad-élménye adta, hogy Magyarországot „Komp-ország"-nak lássa.

Bizonyára hosszan lehetne elemezni, hogy századok „transit"-helyzete hogyan is alakította ki azt a kereskedelmen alapuló, közép-európai viszonyokhoz képest nyugatibb szellemet, amely hamar formált ki virágzó újságírást, irodalmat, majd az Ady-Nyugat-korszakot előkészítő „Holnapos" költészetet, jórészt éppen azokból, akik Adyval az élükön az első világháború előtti irodalmi meg-újhodás fő alakjai közt foglaltak helyet. Váradon együtt érvényesült a város klerikális és szabadkőműves-antiklerikális, az ország egészéhez képest liberális vár-megyei nemesség és a virágzó ipart és kereskedelmet teremtő, már 1848 előtt is erősen magyar öntudatú zsidó polgárság sajátosan ötvöződő szelleme. Itt a dzsentri jobban polgárosodott, mint az ország más vármegyéiben, és a polgárság egy rétege dzsentroidabb volt, mint az ország más városaiban. De ez az el-vegyültség okozta, hogy a váradi családok különböző ágai a társadalom legkülönbözőbb rétegeibe nyúltak át. Tehát ki-ki sógorságkomaság alapján személyesen élhette az osztálytársadalom egész zegzugosságát, és közvetlenül szívhatta be a század egymásra következő ember-öltőinek legellentétesebb politikai véleményeit. Jó kisiskola volt ez azoknak is, akik onnét származva végül is Budapesten találkoztak szembe a történelem adta végzetes kérdésekkel, és saját élményeket mérlegelve dönthettek, hol is állnak a különböző jellegű ellentétek arcvonalaiban.

Hubay abból a legrégebbi köznemesi rétegből származott, amelynek utódai értelmük és erkölcsiségük alapján kommunistától nyilasig számos lehetőséget választhattak és választottak is életútjuk irányául. A már rég Budapesten élő, bölcsészként eleve művelt embernek készülő és hamar írónak bizonyuló fiatalember a harmincas évek végén, a negyvenes évek elején öngyilkos lendülettel jobbra sodródó úrivilágban kénytelen volt felismerni, hogy a számára nyilván-való közőrület sodrában megállni nem lehet, csak az maradhat hű önmagához, aki ellenkező irányba tör. Tizennyolc-húsz éves korában írt drámái és elmélkedő indulása a polgári humanista bal-oldalhoz tartozónak mutatják. Majd huszonnégy éves korában *Hősök nélkül* című drámájával már olyan kritikáját fogalmazza a maga úri osztályának, amellyel úgyszólván kizárta magát az osztály mozgásirányából. Ettől kezdve két út volt lehetséges a számára: vagy megjárni a Bajcsy-Zsilinszky típusú, személyes halálba vezető itthoni pályát, vagy megtalálni az emigráció útját. Az utolsó pillanatban egy szellemesen megoldott ösztöndíjjal elhagyta a „háborúba ájuló" itthont. Genfben volt más jövőbe néző, haladó magyar, ahogy évszázadokkal előbb Szenci Molnár Albert vagy az első világháború éveiben Lengyel Menyhért. De azt már nem hiszem el neki (bár ezt mondotta Bertha Bulcsúnak), hogy nem ott tanult meg olyan jól franciául, hanem később, amikor már hazajött. Szem- és fültanú vagyok, hogy amikor 1948-ban hazaérkezett, és személyesen is megismertem - már elég sokat tudva róla -, kitűnően tudott franciául. Ha valami nehéz szövegben, például túl modern francia regényben valamit nem értettem, mindig őt kérdeztem meg, és ő anyanyelvi biztonsággal érezte meg az árnyalatokat is. De elegendő volt ránézni könyv-tárára (amelyet mindig irigyeltem, mert jó néhány száz könyvvel mindig előttem járt), hogy az értő szem felismerje: a francia nyelv itt ugyanolyan otthonos, mint a magyar. Hubay annak a „franciás" magyar szellemnek volt már eleve is az utódja, amely minálunk a „németes" magyarsággal szemben Bessenyeiék óta (vagy még régebbtől kezdve) a magyarabb magyar európaiságot jelentette.

A hazatért Hubay ennek az európaibb tágabb értelemben: internacionalista, a nagyvilág egészének főáramlatait élő magyar létnek a drámai kifejezője akart lenni. Ennek igazán közvetlen tanúja voltam. Mindketten drámatörténetet tanítottunk a főiskolán. Az én fő témáim az ókori görög tragédia és Shakespeare voltak, az övé a francia klasszikusok és az orosz realisták. Én a személyi kultusz

éveinek szűk teret engedélyező irodalmi sorompói között történelmi regényekkel és hangjátékokkal igyekeztem szinte észrevehetetlenül, legföljebb néhány enyhén rosszalló kritikát magamra idéző kockázattal tágítani kifejezési lehetőségeimet (és csak a korszak zárultával kezdtem felmérni nemzedékünk útját), Hubay ennél bátrabban tért el a hivatalos tematikától, és két kitűnő, nagy feszültségű drámában *(Egy magyar nyár, István napja)* tette bírálat tárgyává azt az éppen levonult úri osztályt, amelyből vétetett. Elég csodálatos, hogy ezeket be is mutatták, viszont a színházak irányítói sem tudtak ellenállni annak a varázsnak, hogy Hubay jobb drámaíró, mint az akkori színházi szokvány standard szerzői. Hiszen még az azelőtt (majd később a börtönben) valóban kitűnő drámákat író Háy Gyula is gyengébbnél gyengébb színjátékokkal engedett a kötelező sekélyességnek és felszínességnek.

Mi is különítette el Hubay 1954-ben, illetve 1955-ben bemutatott két drámáját az egész akkori - színpadhoz jutó - magyar drámairodalomtól ? A legegyszerűbb válasz az lenne, ha úgy mondanók: ezek valódi drámák voltak a szó ibseni vagy csehovi értelmében, tehát hiteles társadalmi viszonyok közt lélektanilag indokoltan cselekvő és lelkialkatukban az ábrázolt társadalmon belül életteljesen érvényes, egyszeriségükben egy egész rétegre jellemző jellemek összeütközése. És már ez is kijelölné helyüket amaz évek hazai drámatörténetében. De ha sommás jellemzésen túl, a korszak színházpolitikájának tükrében nézzük, akkor Hubaynak ezt a két drámáját kell összekötő láncszemnek tekintenünk a fasizmus előtti jó magyar drámai átlag (a Móricz Zsigmondtól Szomoryn, Molnár Ferenc és Herczeg Ferenc legjobb művein át Zilahy Lajos legsikerültebb darabjaiig terjedő skálával jelezve ezt az átlagot) és az 1957 után kibontakozó, végre megint sokszólamú magyar drámairodalom között.

E két merőben más jellegű, de mégis egészséges színházi életre alkalmas korszak hosszú történelmi közjátékában az irodalmon kívüli szempontok a hajdani hitvitázó drámák tiszteletreméltó, de nagymértékben művészietlen funkciójához süllyesztették nemcsak a drámát, hanem úgyszólván minden irodalmat és művészetet. Az ötvenes évek első felében a hivatalos kultúrpolitika számára a tematika és a közvetlen agitációs szempont volt a kodifikált mérce. Lehetett „üzemi" tárgyú, „falu átalakulása" témájú, esetleg a „habozó értelmiség meg-térése"-ről szóló színműveket írni, s ezek közé még „népnevelő" vagy éppen „pedagógiai" hatásokra hivatkozva a „haladó hagyományokat" megjelenítő történelmi színműveket (de ezekre már gyanakodva néztek, mondván, hogy a szerző „elfordul a mától"). Az adott körülmények közt már jó esztétikai színvonalnak tetszett, ha a szerző bár új jelszavak dialógusba csempészésével - tartani tudta a rég levitézlett népszínművek hatáskeltő erényeit vagy az „ellenség leleplezése"-kor az izgalmasabb krimik nívóját. És a végső engedélyezést adó Dramaturgiai Tanács állandó és alkalomszerűen meghívott tagjai olykor olyan kifogásokat emeltek, amelyeket most, egy negyedszázaddal később kabarétréfák ostobaságainak mondhatnánk, ha valójában nem lettek volna a művészi alkotások magzatelhajtásának mozzanatai.

Példaképpen hadd említsek egy éppen velem történt, ma már anekdotának is hihetetlen kifogást, amely annál is inkább ide kívánkozik, mert Hubay Miklós szellemes replikája hárította el. M*átyás király Debrecenben* című történelmi játékomra készült az akkori Jókai Színház. Amikor a szöveg a Dramaturgiai Tanács vitájára került, Hubayt is meghívták a dramaturgiai szakértők között. Nos, ebben a játékban van egy jelenet, amelyben a király Debrecenből Váradra küld egy katonai segítséget kérő levelet. Küldöncként egy éppen elébe kerülő parasztlegényt szemel ki, ennek a kezébe adja az írást, hogy lóhalálba siessen vele. Hát a téma előadója éppen ezt a motívumot vélte az egész színjáték legaggályosabb cselekedetének, mondván, hogy a király nem „káderezte le", kire bízza a fontos levelet, és ezzel rossz irányba befolyásolja a közönséget, amely a haladó hagyományra hivatkozva meg fog feledkezni az „éberség" fontosságáról. Nem tudtam, hogy nevessek-e vagy bosszankodjam ezen az ostobaságon, de fogalmam sem volt, hogyan is mentegetőzzem. Hubay azonban hirtelen közbeszólt: „Kérem, ez a módszer a Hunyadiaknál tipikusnak mondható, ők ugyanis néha hollóra bízták a levelet." Erre olyan általános nevetés tört ki, hogy a kérdésre többé nem is tértek vissza. (A Dramaturgiai Tanács egyébként úgy gondolta, hogy a túl régen játszódó téma aligha fogja érdekelni a szerintük „mai témákat" igénylő közönséget, és mint „iskolai tananyagkiegészítést" engedélyezték ugyan, de nem jósoltak neki 30-40 elő-adásnál többet ... Azután *en suitte* három évadon át ment, majd felújításakor még jó ideig, összesen közel 1000 elő-adást ért meg.)

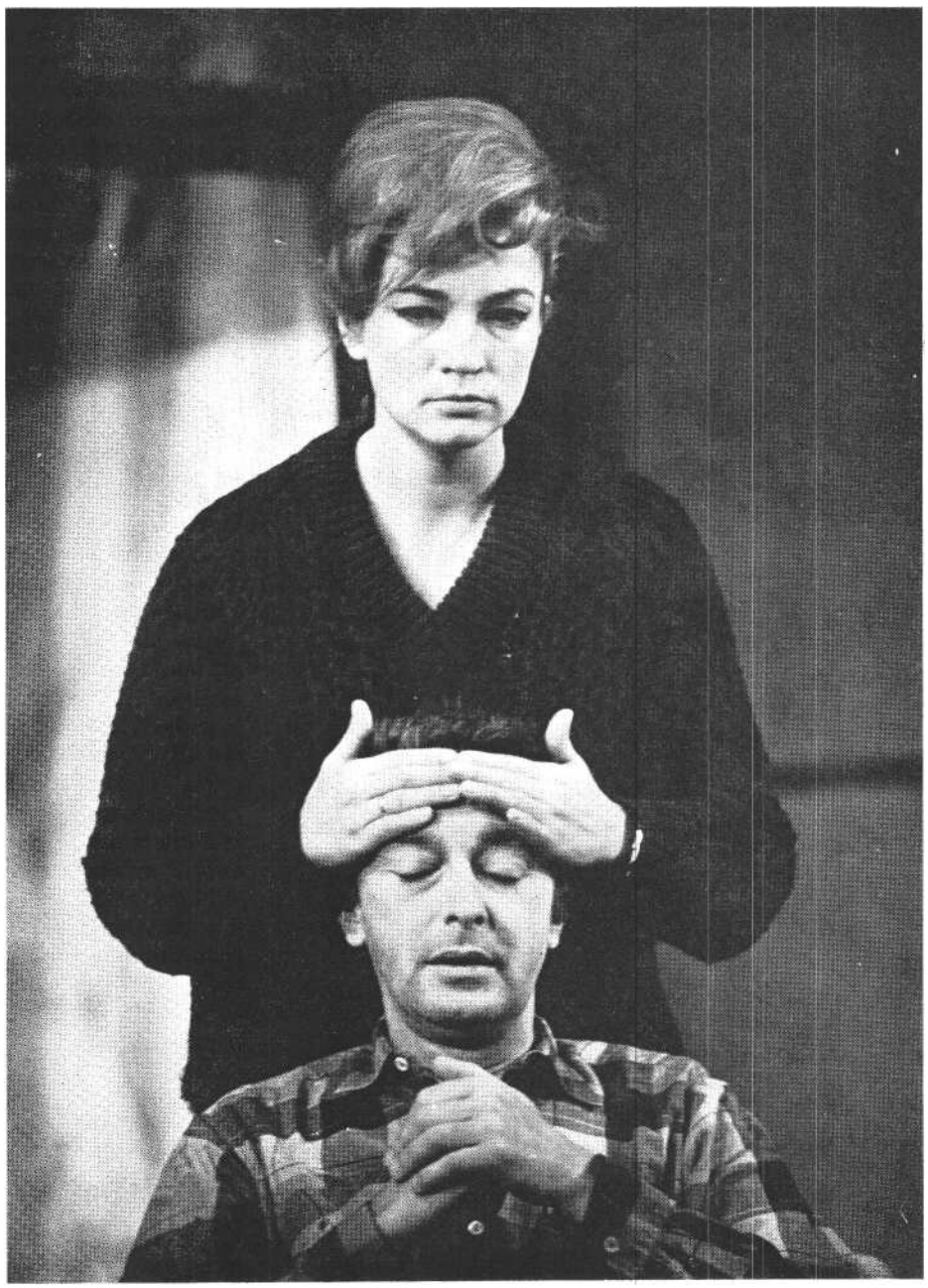
Ilyen körülmények között tudott Hubay úgy kiszakadni a kötelező szokványból, s írni olyan drámákat, amelyekre sem a „sematikus", sem az „antisematikus" jelző nem illett. Ami Hubaynak ezt az egymás utáni években bemutatott két drámáját - túl formai-tartalmi erényeiken - megkülönböztette minden más akkor bemutatott magyar darabtól, az *életérzés* ábrázolása volt. Az esztétikai kötelezvény *a jó életéré* volt. Egyszer Szabó Pál magántársaságában ezt mondta: „A fene egye meg, itt már egy kicsit sírni se szabad, pedig néha olyan jó lenne egyszer sírva könnyíteni magunkon!" Hát nem, ebben az üvegházi irodalomban csakis az „ellenség" érezhette rosszul magát, mindenki másnak élnie és nyilvánítania kellett a boldogságot. A lélek mélyebb rétegeibe leszállni pedig hatóságilag tilos volt. Illetve ez fel volt tartva a rég halottaknak: hívták légyen Shakespearenek, Katona Józsefnek vagy Csehovnak. Madáchnak már nem hívhatták, mert *Az ember tragédiáját* évekig nem játszották azon a címen, hogy „pesszimista mű". Közben pedig a személyi kultusz éveire a ténylegesen nagy eredményű társadalomépítés közepette az emberek java részére volt jellemző a szorongás, a kölcsönös bizalmatlanság és gyanakvás, a kifejezetten rossz életérzés. Hubay pedig telibe talált, amikor a Horthy-kor éveit idéző drámákban az akkori úri osztály legjobbjainak lelki-furdalásos rossz közérzetét tette a cselekmények atmoszferikus közegévé. Azt hiszem, éppen ez az ábrázolt közérzet adott a közönség számára olyan aktuális érzületanalógiákat, hogy nemcsak drámaibbnak, de drámábbaknak vette tudomásul Hubay műveit minden más akkori drámánál.

Éppen ezek után - 1955 kora nyarán - utaztunk együtt „kultúrcsere"-alanyok-ként Romániába, s kószáltunk heteken át hol a mindkettőnk számára gyermek-kori emlékekkel teljes Nagyváradon, hol az addig mindkettőnknek ismeretlen Konstanca vidékén, élveztük tengerélményét és Ovidius-asszociációit, közben ismerkedve Bukarest, Kolozsvár, Marosvásárhely látványaival és irodalmi életével. Mindkettőnk mögött éppen a szokásosnál talán valamivel nagyobb és

még a kritikától is kellőképpen méltányolt színházi siker és az ennek kijáró József Attila-díj volt, mindketten tele új tervekkel. Én akkor kezdtem tervezni a történelmi témák után a végre felépítendő regényfolyamot a mi nemzedékünkről, Hubayt drámatémaként izgatta a gondolkodó magyar ember helye és helyt-állása az európai hagyományokban és az európai adott valóságban. A két témavilág elég sok szükségszerűen közös ponton érintkezett, hiszen Hubay kiinduló élményvilága az a polgársággal érintkező-kapcsolódó bihari dzsentriatmoszféra volt, mint ahogy az enyém a dzsentrivilággal érintkező-kapcsolódó bihari polgárvilág atmoszférája, és úgyszólván közös gondunk az európai látókörű, haladóvá váló magyar értelmiségi útja a szocializmus felé, majd otthoni helye a proletár formálta szocializmus munkás-paraszt-értelmiségi szerkezetében. Természetes tehát, hogy erről beszélgettünk, elmélkedtünk váradi utcák éjszakába nyúló sétáin, mamaiai tengerparti kocsma asztalánál, olykor nem is kis mennyiségű cujka mellett, és legtöbbet talán a bukaresti Athena Palace szálloda hivatalos vendégeknek kijáró luxuslakosztályában.

Ezeknek a romániai véghetetlen beszélgetéseknek indító erejét szövegkritikailag tudnám kimutatni magamnál is, *az Európa közepén* legalább két regényében, Hubay az *Egyik Európa* című drámájában is. Gyakorlatilag ezek már 1956 társadalmi lélek rengése után valósultak meg, és ekkor került sor nyomdai, illetve színpadi publikációikra is, de alaposan benne gyökereztek a közvetlenül 1956 előtti gondjainkban. *Azóta* is úgy ítélem, hogy Hubay művészi fejlődésében vízválasztó ez az *Egyik Európa.* És habár okkal-joggal sokan sokféle kifogást emeltek ellene, dramaturgiailag - eszmei túlzsúfoltsága miatt - nem is mondható a legjobb drámájának (nekem is jobban tetszik néhány a későbbiek közül), de szubjektíve ezt a művét szeretem a legjobban. Úgy vagyok vele, mintha magam is ott üldögélnék vagy járkálnék a drámai személyek között, és minduntalan szeretnék beleszólni vitáikba. Ezt a személyes érdekeltséget egy sajátos emléktorzulással is tudom bizonyítani. Én ezt a darabot már megírása közben is részletről részletre ismertem, ott voltam bemutatóján, utána pedig volt róla egy nálam egészen szokatlanul indulatos vitám azóta rég halott, öreg barátommal, Bölöni Györggyel, aki tőle is egészen ritka indulatossággal fordult szembe és bélyegezte „nacionalistának" ezt a darabot. (No persze Bölönit is Nagyváradhoz kapcsolták gyermek- és ifjúkori élményei; ez a legfegyelmezettebb, példásan tiszta lelke egészével kommunista politikus és publicista ugyanabból az ősi partiumi köznemesi rétegből jött, mint Hubay, és ugyanabban a nagyváradi polgári világban érett európai magyarrá, mint én; bonyolult jóbaráti és ellenféli kapcsolatok fűzték Hubay atyafiságához is, az én rokonságomhoz is; nagy távlatú kisregényt lehetne írni arról, hogy Gyuri bácsi meg én miért és hogyan vitáztunk már-már a veszekedés hangütéséig Miklós drámája fölött, hogyan vált egy-szövődménnyé replikáinkban világpolitika és zegzugos provinciális emlék elválaszthatatlan kapcsolatvilága.) És mindig úgy élt bennem a dráma címe: *A másik Európa.* Amikor múltkor Bertha Bulcsú már ismételten említett interjú-esszéjében a címet így olvastam: *Egyik Európa,* bizonyos voltam, hogy ez elírás. Kénytelen voltam ellenőrizni magamat. Olvasni csak kéz-

Hubay Miklós: Késdobálók (Madách Kamaraszínház, 1964). Vass Éva és Mensáros László



iratban olvastam annak idején, Hubay-köteteimben nincs benne (talán meg se jelent nyomtatásban?), megnéztem te-hát az Irodalmi Lexikonban, hát ott is *Egyik Európa* a címe. Még mindig nem hittem, de a szerzőt nem tudtam elérni, mert ő most éppen Firenzében egyetemi tanár, és ha gyakorta is látogat haza, csak véletlenül szoktunk találkozni. Felhívtam tehát feleségét-nemfeleségét, Irkét, aki sokféle, egymásnak ellentmondó tulajdonságai közt megtestesült Hubay-lexikon. Ő is megerősítette, hogy nem „A másik", hanem az „Egyik Európá"-ról van itt szó. Szerintem ugyanis ez a magunk helyének tisztázásáról szóló dráma a Nyugat-Európában felületes szokványként kialakult Európa és európaiság fogalmával szemben azt a másik, azt a bővebb Európát ábrázolja, ahogy mi itt, Európa közepén, amelyet éppen felezővonalként szel át az antik római birodalom keleti limese, nem csak átélve, hanem kitágítva éljük az antik örökség nélkül meg sem fogalmazható európaiságot. Vagyis a szűklátókörű szokvány-Európával szemben mi, balkáni-félbarbár hírünkkel egy „másik", egy gazdagabban értelmezhető Európa vagyunk. Az az Európa, amelyről én már nemegyszer leírtam, hogy többé nem szűkös föld-rajzi fogalom, hanem Vlagyivosztoktól San Franciscóig terjedő humánum.

Persze, ha a cím *Egyik Európa,* akkor a dráma eszmei mondanivalója az, hogy ahogyan mi átéljük, az az „egyik" lehetőség, de van még több más lehetőség is. Azt hiszem, ezzel Hubay szűkebbre vonta drámájának mondanivalóját, mint amennyi benne van. Hiszen a cselekmény a szűklátókörű és ma már a hanyatló kapitalizmusba rekedten szellemileg sok korlátot még le nem bontott Nyugat-Európával szemben a mi sok nehézséggel küzdő, de mégis általánosabb humanista perspektívájú világunk egy gazdagabb Európát kínál azoknak is, akik vaj-mi keveset tudnak még rólunk. Es hogy alighanem igazam van Hubay európai-magyar szellemszemléletével szemben, azt éppen az ő szavaival szeretném bizonyítani. Bertha Bulcsú egyik kérdésére többek közt ezt mondotta: „Egy nép irodalma, most a mi irodalmunkról szólva, híradás egyfajta tradícióról, humanitásról, a társadalmi formák új kísérleté-ről. Nem magamutogatásból kell terjeszteni az irodalmunkat, hanem azért, mert lehet, éppen jól jön más népeknek." Vagyis a mostani kultúrdiplomata Hubay most gyakorlatilag akarja annak az egyik Európának minél ismertebbé tenni - az egész világ hasznára - a mi „másik" Európánkat, amelynek léte és jellege, illetve ennek keresése fogalmazódott meg az *Egyik* Európában, és ott csírázott már huszonhárom évvel ezelőtti vég-hetetlen romániai beszélgetéseinkben, s nekem is lendítőerőt adott tucatnyinál több regény problémavilágának megragadásához.

Azokban a beszélgetésekben tűnt fel nekem, hogy akár magunkról van szó, akár régi vagy új írókról, költőkről, művészekről - az alkotómunka jellemzéséhez Hubay szinte mindig a „gyötrődés" szót is igénybe veszi. Az azóta eltelt évtizedek alatt is többször hallottam ezt a szót tőle, mint bárki mástól. Ez a „gyötrődés" és még jó néhány ilyen „el-szólás" jellegű szóhasználat világosított fel, hogy ez a külső magatartásában nyugodt, mosolygós, szellemesen-kelleme-sen csevegő, az udvariasság és még az étkezés játékosan szertartásos formáit is kedvelő, olykor meg az én felépítetten kiegyensúlyozott életformám mellett el-képesztően bohém életformát élő, a szépségek árnyalataira oly érzékeny, rendkívül művelt jó barát a lelke mélyén kínló-dó és diszharmonikus ember. Egy Racine szenvedélye lakozik benne Racine forma-fegyelmével.

Racine neve természetesen nem véletlenül jutott az eszembe. A drámaíró Hubaynak a magyar évszázadok a kulturális-atmoszferikus előzményei, de saját drámatörténetünkben - azt hiszem - nincs elődje. A legbenső léleknek az a dialógussá tudatosítása, amit hol sikerrel, hol kísérletképpen végrehajt, valójában annak a világirodalmi vonulatnak a folytatása, amelynek fő állomásait Euripidész, Racine és Csehov neve jelzi. Ezek a klasszikusok a lélek mély gomolygásának ellentéteit úgy szembesítik, hogy a lélekreható adott társadalom adott ellentmondásaira vallanak. Még akkor is, ha esetleg rég- vagy közelmúlt történelmi helyzeteket vetítenek az olvasó, illetve színpadi előadásban a nézők elé. Hubay nem is egyszer éppen Nérót, a császári fenevadat idézi meg a társadalomra veszélyes lelki mozzanatok ábrázolására (s ez már Racine számára is téma volt a Britannicusban, amelyben nem az a lényeges, hogy a derék Britannicus hogyan hal meg ártatlanul, hanem, hogy a kártékony Néró hogyan pusztítja el az ártatlan Britannicust).

Ha az olvasó a kezdetek kezdeteitől, a készülődéstől, majd *a Hősök nélkül* megérett kritikájától *az Egyik Európáig* követi Hubay útját, akkor is tudomásul veszi a gazdag, sokoldalú - sőt néha túlzsúfolt - lélektani ábrázolást, de jellegében mégis szigorúbb értelemben vett társadalmi drámákkal találkozik. De az *Egyik Európa* itt is vízválasztó, ettől kezdve egyre jobban előtérbe kerül a *psziché, és* ennek a tükrében a hol tudatosan, hol a tudatnál mélyebb rétegekben cselekményelőkészítő társadalom. Ezt a továbblépést azonban megelőzte 1956 történelem írta drámája. Én - azóta sem tagadtam soha - egyszerűen semmit sem értettem, vagy ahogy akkor megfogalmaztam: „Fogalmam sincs, kik itt a mi és kik az ők." Szorongó kívülállásom miatt azóta halott barátaim közül Háy Gyula és Keszi Imre „maradi és korlátolt baloldalinak", Bölöni György és Sándor Kálmán „nacionalista jobboldalinak" nevezett (az élőkről inkább nem mondom el, ki mit mondott akkor felőlem). Hát azokban a napokban Hubay ugyan hasonlóképpen vajmi keveset értett a körülöttünk forgószéllé kavarodó történelemből, de arra személyes tanú vagyok, hogy az én passzivitásomtól legalábbis egy arasznyira balra állt. Ő, a pártonkívüli figyelmeztetett engem, az előzőleg is, akkor is különböző funkciókat betöltő, afféle régi kommunista hírben álló nemcsak barátot és írótársat, hanem a főiskolán tanszéki felettesét, hogy „vigyázat, itt a szocializmus sorsáról van már szó". Azután néhány hónap múlván nekem volt egy fegyelmim, amelynek semmi következménye nem volt; neki nem is volt fegyelmije, de kitették a főiskoláról, elvesztette a Nemzeti Színháznál betöltött dramaturgállását is. Hogy mi volt a bűne? Az, hogy az *Irodalmi Újság* legutolsó számában volt egy keserű hangú glosszája arról, hogy milyen rossz szájízt keltő ízléstelenség a rádióban a folytonos tánczene, mialatt Budapest utcáin vér folyik. Ugyanabban a számban kellett volna jönnie egy akkor kelt rövid írásomnak arról, hogy ha az ember nem érti, mi van körülötte, leghelyesebb, ha klasszikus verseket olvas. Az én cikkem azonban a tördelésnél kimaradt helyhiány miatt, azzal, hogy majd a legközelebbi számban jön. Legközelebbi szám azonban nem volt. Talán azok, akik Hubay jó ízlésre intését ellenforradalmi véteknek ítélték, ugyanígy vélekedtek volna az én széplélekségről tanúskodó vallomásomról, és akkor én sem tanítanék most, már harmincharmadik éve a főiskolán, ahonnét azóta is hiányzik

Hubay biztonságos drámatörténeti-dramaturgiai műveltsége és pedagógiailag annyira fontos drámaelemző képessége.

De talán ez a sérelem is hozzájárult a mondanivalók kifejezésének elmélyítéséhez. Ebben az időben kezdődik el legigazibb műnemének, az egyfelvonásosnak, a maximális drámai tömörítésnek korszaka. Persze írt közben egész estét betöltő drámákat is. Ő is szokta hangoztatni, hogy az egyfelvonásos a modern dráma legjellegzetesebb formája, de minálunk alig-alig van otthona. Pontosabban: javaʳészt csak a színháztól eltérő kommunikációs formák - rádió, tévé - adnak teret, de természetesen a gépművészetekhez alkalmazkodó, módosult dramaturgiával, a színpadon egyfelvonásosnak nevezett művekhez. Olykor azonban mégis akadt színpad is, mint a rövid életű Bartók Színpad és a kitűnő színházi érzékű Szendrő Ferenc igazgatása idején az Irodalmi Színpad. Ezek a gyér lehetőségek azonban Hubaynak mégis lehetővé tették legjellegzetesebb önkifejezésének kibontakoztatását, de az is igaz, hogy drámáinak jó részét itthon még nem mutatták be: vagy könyvalakban jelentek meg, vagy külföldi sikerekkel igazolták Nyugat-Európában azt a „másik Európá"-t, amelyet ő „egyik Európá"-nak nevezett. Közben azonban szinte le kel-lett ráznia saját, felettébb zűrzavaros magánéletének komédiaként is, tragédia-ként is - de semmiképp sem középfajú színműként - felfogható konfliktusait. Túlságosan közelből ismertem magánéletének nemcsak szituációit, de élet adta dialógusait is, hogy ne komédiának tekintsem a *Késdobálók* tragédiáját. Egy eszpresszóban olvasta fel nekem, és nem is csodálkozott, hogy az izzó családi szóváltások hallatán újra meg újra felnevettem, hiszen még a tragédiát rejtő egymáshoz vágott kifejezések első valóságbeli elhangzásánál is olykor jelen voltam, néha úgy, hogy könyvespolcuk előtt, belebeleolvasgatva régi francia klasszikusokba, a hátam mögött zajlott a családi tragikomédia. De a valóságos élményekből kiragadott dialógusok így drámába komponálva egyszerre általános érvényűekké, már nem is racine-i vagy csehovi, hanem strindbergi drámává kristályosodtak.

Kritikai irodalmunk - sok egyéb közt - azt sem vette észre, hogy a *Késdobálók* talán a legjobb magyar „családi dráma". Szigligeti szeretett volna ilyet írni *A fény* árnyaiban, de Szigligetit, szokása szerint elragadta a sikerrutin. Szigligeti száz évvel korábban sokkal sikeresebb szerző volt Hubaynál, de Hubay száz évvel később sokkal jobb drámaíró. (Nem tudom megállni: Szigligeti is nagyváradi volt, és ő is kitűnően tudott franciául, lehetséges, hogy atyafiságban volt Hubayékkal, de az már bizonyos, hogy csizmáit és cipőit az én nagyapámmal csináltatta, aki suszter volt Váradon.)

Hubaynak sok mindent kellett tisztáznia a saját lelki életében, hogy alaposan megértse mások belső rezdüléseit. És most már túl volt az apák társadalmának kritikáján, tovább kellett lépnie, hogy az új világot közvetlenül megelőző közborzalmat, a fasizmust ábrázolhassa.

Méltó korrajzot adott a nemhiába nagy sikerű *Egy szerelem három éjszakájá*ban, ebben a Vas István verseivel és Ránki György zenéjével musicallé formálódó tragédiában, de azért azt hiszem, ennek a koridézésnek legjelentékenyebb darabja, a példaszerű egyfelvonásos, a *C'est la guerre.* Igaz, ebből idővel Petrovics Emil zenéjével sikeres opera lett, de én sokkal jobban szeretem az eredeti prózai változatot. Áhítatosan tisztelem és szeretem a zenét, de ha egy drámából operát csinálnak, menthetetlenül vége a drámának: valami mássá válik. Én még Sardou *Toscáját* is jobban szeretem Puccini zenéje nélkül. És amióta a *Rigolettót* láttam - bármilyen szép is a Verdi-muzsika - már alig tudom, miről is szól Victor Hugo drámája. *A C'est la guerre* prózai szövege, majd utána még jó néhány olyan egyfelvonásos, amely a fasizmus hazai napjait, az embertelenné váló ember látleletét örökíti feledhetetlen pillanatokba - mint például a szorongató és idegborzoló *Magnificat* jelen drámairodalmunk legjobb, legmaradandóbb darabjai közé tartozik.

És itt vannak a mitikus és antik történelmi pillanatok sűrített lelki-társadalmi miniatúrái, amelyek szinte a moralitások egzaktságával vallanak az emberről és az emberiről: a Néró-drámák, vagy az Oidipusz-téma hökkentően modern változata : *A Szfinx, avagy búcsú a kellékektől.* Komédia ez? Formája szerint igen, de az emberi helyzetek tragédiájáról van itt *szó.*

Emberi helyzetek, vagyis dramaturgiai nyelven: szituációk. Hubay a szituációk megragadásának mestere. Ha nem megy színpadon, film- vagy tévészerűen ragadja meg a történelmi pillanatban az emberi szituációt, amely társadalmi méretűvé tágul, mint például a *Háromszoros* halálban, amelyről magam sem tudom, hogy esszékicsengésű forgatókönyv-e vagy filmtechnikáról írt történelmi tanulmány Tisza István halála kapcsán történelem és magánemberek kapcsolatairól, s a véletlenről, amelyben testet ölt a szigorúan törvényszerű.

Hubay Miklós manapság a magyar kultúra diplomatája Nyugat-Európa tájain, és a firenzei egyetem professzora, akinek itthon és idegenben több lakása van, amelyben nem lakik. Életében sem-mi sem végérvényes, minden átmeneti, vendég önmagánál is, szocialista magyar a kapitalista világban, és európai humanista a magyar szocialista világban. Életművének jó része: kísérlet, remekmívű részletekkel, színpadra alig alkalmas, bár mélységesen drámai gondolatzsúfoltság; és jó néhány olyan remekmű, amelyről talán már a következő nemzedék irodalomtörténete azt fogja megállapítani, hogy a felszabadulás utáni emberöltő legjobb magyar drámái. Mindenképpen világirodalmi jelenség akkor is, ha Pesten egy Váci utcai albérleti szobában régi magyar versekről beszél, de Firenzében, Párizsban vagy olykor túl az óceánokon is jellegzetesen magyar író, az a bizonyos „egyik európai", aki alkalmas arra, hogy méltóan képviselje ezt a „másik Európát".

És most hatvanéves. Nem lepett meg a hír, amikor a SZÍNHÁZ felkért erre a nem kevéssé szubjektív esszére. Nem lepett meg, mert megszoktam, hogy hat évvel fiatalabb nálam. Es fogalmam sincs, hogy ez a szám sok-e vagy kevés, mert nincs érzékem a múló évek jelentőségéhez. Megszoktam, hogy évszázadokban vagy évezredekben gondolkozzam, s ezek mellett mellékes, hogy harminc-vagy hetvenéves-e az ember. Láttam én már testileg-szellemileg erőteljes hetven-öt évest, és ismerek nyaviga harmincasokat. De hát hatvanéves korban köszönteni szokták az írókat. Én ez alkalomból azt kívánom, hogy tíz év múlva is kérjen fel a SZÍNHÁZ, hogy írjam meg, miképpen módosult az akkor nyilván hetvenéves Hubay drámaíróstílusa az utóbbi évtizedben.

# arcok és maszkok

RÓNA KATALIN

## A pokoljárók

**Ketten O'Neill drámájából**

„Nagy tévedés volt, hogy embernek születtem, sokkal jobban beváltam volna tanyai sirálynak vagy halnak. Így mindig csak idegen leszek, aki sohasem érzi magát otthonosan, aki igazában nem akar semmit, s őt sem akarja senki és semmi, aki sohasem tud sehová tartozni, aki nem tehet mást, egy kicsit mindig szerelmes a halálba." Így vall Edmund, a fiatalabb fiú O'Neill drámájában. Edmundot Tahi Tóth László játssza.

„A berúgásból romantikát csináltam. A kurvákból igéző vámpírokat ... A munkát kiröhögtem, balekségnek mondtam. Nem akartam, hogy neked sikerül-jön az élet, és én még rosszabbul járjak, ha összehasonlítanak veled . . . Gyűlölöm magamat. És ezért bosszút kell állnom. Mindenki máson . . . Az én részem társaságot kíván, nem akarja, hogy ő legyen az egyedüli hulla a házban! ... Emlékezz, hogy figyelmeztettelek ... Ember nem képes nagyobb szeretetre, mint hogy megmenti az öccsét önmagától." Így vall Jamie, az idősebb fiú O'Neill drámájában. Jamie-t Tordy Géza játssza.

Egyszerre lépnek be az *Utazás az éjszakába* színpadára. Vidáman nevetnek, egy korábbi tréfa emlékét idézve. Nevetésük még tiszta, bár talán már ott bujkál mögötte a félelem az igazságtól, Edmund arcán az ideges érzékenység, Jamie vonásain az óvatos, még titkolt figyelem. Edmund hangjában az őszinte aggodalom cseng, s Jamie, ahogy unottan megvonja a vállát, annak az embernek a mozdulatait villantja föl, akiben már nincs ellen-állás, hogy küzdjön a sorsa ellen.

Tahi Tóth László Edmundja, ahogy bátyjával beszél, ahogy mozgását figyeli-követi azt a fiút hozza elénk, aki felnőtt létére még mindig fölnéz az idősebb testvérre, azzal a furcsa, meghatározhatatlan áhítattal, amellyel a gyermek tekint a nagyobbra.

Tordy Jamie szerepét a fáradtság, a közönyösség színeiből formálja. Gunyoros hangjai közé az őszinte keserűség fészkelődik. Ám még az ő arca is földerül, mintha a régi, a kisfiús szeretet suhanna át rajta, amint anyjára pillant. Valójában ő az az ember, akit látszólag már nem érdekel senki és semmi, de amikor öccse betegségéről kerül szó, saját szavaitól hirtelen igazán meghatódik. S Tordy úgy játssza el itt a testvéri szeretetet, hogy abban benne van Jamie minden igaz emberi érzése, tiszta vágya a család iránt.

De ahogy a megtalált hivatásra terelődik a beszéd, e tiszta érzelemből a féltékenység becsmérlő hangjába csap át. Es a színész úgy mondja ki a gyűlölködő, irigy szavakat, hogy egyszerre érezteti az elveszett pálya, a soha meg nem próbált lehetőség iránti nosztalgiát s egy sikertelen élet minden csalódását. Tordy már itt azt a Jamie-t mutatja meg, aki tudja, hogy harca véget ért, tudja az igazságot, tudja, hogy ebben a játszmában ő lesz a vesztes.

A két színész úgy fogalmazza meg ezt a jelenetet, hogy előre érezteti O'Neill pokoljáróinak születő drámáját, az eljövendő tragédia mélységeit.

*Ilyen az ismerkedés az Utazás az éjszakába színpadán.*

Amikor az apa a talán újra meglelt otthonról, a nyugodt, kiegyensúlyozott életről beszél, Tordy Jamie szerepében megértőn, rokonszenvvel pillant a másikra. S tekintetében megfogalmazza a fölismerést: közös érzés, közös félelem, közös tudás nagyon mély, elválaszthatatlan kapcsolata köti őket össze.

A színész, arcán növekvő rettegéssel bámulja Maryt. Tordy Jamie-je egyre éledő félelemmel figyeli az ismerősen csengő, zavart mondatokat. S mielőtt kabátjával a kezében elhagyja a szobát, még egyszer visszafordul. Anélkül, hogy anyjára nézne, félszegen, mégis gyöngéden, szinte csak egymás mellé sorolva a szavakat, mint aki már sejti, hogy elkésett, mondja: *„Mindnyájan olyan büszkék vagyunk Rád, Anyu, és irtó boldogok."*

Tahi Tóth László Edmundja rémülten figyeli az anyát. Ösztönös aggodalommal kapja föl a fejét, amikor meghallja, hogy Mary le akar feküdni ebédig, s ugyanakkor a gyanakvás miatt arcán hirtelen szégyenérzet villan át; elkapja tekintetét, s könyve mögé búvik. Látszik, igyekszik olvasmányába merülni, de hiába. Neszekre figyel, az emeletről érkező hangokra. Tahi Tóth Edmundja ideges, nyugtalan. Megragadja a whiskys üveget, mohón iszik. Belépő anyjára gyors, izgatott pillantást vet, és eljátssza: fölébredt ugyan benne a gyanakvás, de anyja gyöngéden ezt még elfojtja. Még elhiszi, amit anyja el akar hitetni vele. Nem néz Maryre, s még nem érti, de a feszülten pergő mondatokból érzi, jobb lenne innen menekülni. Szinte megörül az ürügynek, hogy apjáért siethet. Felugrik, megkönnyebbült kétségbeeséssel hívja Tyrone-t. S visszatérve Tahi Tóth László tétova tekintetével, lassú mozdulataival még érzékelteti a reménykedést, túl az utolsó reménysugáron is.

*Ilyen a gyanakvás az Utazás az szakába színpadán.*

Jamie egyetlen gyors, fürkésző pillantás után tudja már, a gyanú nem volt alaptalan. Tordy elkapja tekintetét, a padlóra mered. Arcán az elkeseredett vonás egyre élesebb lesz. Az átsuhanó fényt ismét fölváltja a csüggedés. Ahogy kilöki magából a szavakat, érezzük, szinte védekezik az őszinte hangtól. Még könnyedén, puhán közlekedik, ám pillantása, most már újra, mintha egy távoli, ismeretlen világba látna. A színész még feszülten figyel, de annak az embernek a tekintetével, aki hiába néz, mégsem lát semmit maga körül. Tordy eljátssza, amint Jamie egy pillanatra leveti álarcát. De amint őszinte lesz, egyszerre szakad föl minden fájdalom, minden visszafojtott kín és a megbocsátás érzése: *„A világ minden könyörülete kevés ahhoz, amit érzek iránta ... Én csak kimondtam, amit mindnyájan tudunk, és most már ezzel kell tovább élnünk."*

S ahogy az italért nyúl, már ismét gúnyos és cinikus. Megértette: a pokol kínjait végig kell járnia. Tordy itt mindazt elmondja-végigéli, ami a szerep egésze: a belső kiégettséget, a tehetetlenséget, az ellobbanó utolsó bizakodást.

Edmund Tyrone-nal érkezik. Tahi Tóth László szerepformálásában alig palástolja vádoló tekintetét. Leverten, szerencsétlenül néz körül. S már nem is rejti keserűségét, ahogy kimondja: *„Talán sejtettem már, hogy semmi okom sincs a nevetésre."* Ügyetlenül, tétován, majd egyre makacsabban, már-már erőszakosan kísérletezik, hogy megmondja anyjának: szanatóriumba kell mennie. De a hiábavalóság Edmundnak is sok, tovább már nem ura önmagának. Tahi Tóth László arca kemény lesz, hangja vad. Feláll, s vádlón mered Maryre, keserűen robban ki belőle a soha ki nem mondott, mind-eddig csak sejtetett igazság: *„Nehéz kibírni, hogy az anyám megrögzött morfinista !"* Tahi Tóth Edmundjának arca máris zavart lesz, azonnal visszavonná, megsemmisítené a szavakat. De érzi, tudja: késő. S Edmund, mint aki megértette, hogy elszakította az utolsó szálat is, mely

anyjához, családjához, eddigi életéhez kötötte, megtörten elrohan.

*Ilyen a fölismerés az Utazás az éjszakába színpadán.*

Tahi Tóth László Edmundja szomorúan mulatva nézi, ahogy testvére ingadozva bevonul a színre. Edmund ettől kezdve már inkább csak szemlélője az eseményeknek. S Tahi Tóth László épp azzal teszi egésszé a fiatalabb fiú alakját, hogy szinte szavak nélkül, rövid mondatnyi válaszokkal s szótlan gesztusokkal jelen tud maradni a kirobbanó családi dráma színpadi képeiben.

Most már Jamie-é az alapszólam. Övé a játék, övé a szó. A menthetetlen önpusztító elpazarolt élete a tét.

Jamie nagyon részegen, imbolyogva érkezik, messzebbre tekint a megszokottnál. Az üvegért nyúl, de amikor öccse magához húzná az italt, föleszmél. Még részegségében sem feledi, Edmundnak árt az ital. Kicsit érzelmesen-érzelgősen tiltja öccsét.

Tordy meghatottan beszél, de a következő pillanatban zavarba jön, nem illik hozzá a természetes hang, az emberi érzelem. Így hiszi, s máris gúnyos, cinikus lesz újra. Tordy szaggatott monda-tokkal, gyors, kapkodó gesztusokkal, görcsösen könnyedséget mímelve játssza el a végső meghasonlást. Megtorpan, töpreng. Arcán még egyszer átsuhan a bizakodás fénye, de aztán ismét a csüggedés váltja föl. Kegyetlen gyűlölettel, az elvesztett remény fékevesztett féltékenységével vágja öccse fejéhez: *„Ennél már én is jobbakat írtam a kollégiumi kőnyomatosba."* Egy eltékozolt élet végső szavai ezek. Aztán a fájdalom, az őszinteség utolsó erőfeszítésével még bevallja, hogy igazán nem így gondolta. Többre azonban már nem telik.

Tordy színészi játékában éreztetni tudja a pusztulás és a széthullás fölötti fájdalom mélységeit. Minden hangsúlya, minden mozdulata a sebesen váltakozó lelkiállapot, a szeretet és a gyűlölet érzései között vergődő ember sebezhetőségét, ellentmondásos lényét tükrözi. Kifejezéstelen, üres tekintete, személytelen hangjai mögött is a szorongást érezteti. S mindez együtt sötét színekből kevert alakításának teljessége.

Jamie még elszavalja Swinburne Búcsúvételét, de mint aki tudja, hogy már veszített, nincs miért küzdenie, ebből az életből nincs számára kiút, nincs megtisztulás.

*Ilyen a végső búcsú az Utazás az éjszakába színpadán.*

**SZILÁDI JÁNOS**

## A láthatatlan művész

### Jegyzetek a rendezői művészet néhány kérdéséről

**I.**

**Ahogy** a rendezőből Rendező lett

Ha megkérdeznék a nézőket, miért épp az adott előadáshoz váltottak jegyet, akkor a döntő többség egy vagy több színészt (esetleg színészi alakítást, játékot) vagy a darabot (esetleg az író már korábban látott, olvasott műveit) említené, és csak kevesen mondanák a rendezést, a rendezőt. A nézők színházi műveletlenségét kell - lehet - kiolvasni ebből a megíratlan, mégis valóságos ‚statisztikából"? Aligha. A következtetés egyetlen jogos iránya nem a szakmai sértődés, hanem a művészeti ág sajátosságainak elemzése lehet. Ami ez esetben egyenlő e sajátosság tudomásulvételével. Még akkor is, ha a huszadik század színházát a rendező színházának szokás nevezni. És egyáltalán: e felfogást, meghatározást módfelett kockázatos lenne szembeállítani az előbb mondottakkal. Ha ugyanis a hu-szadik század színháza a rendező színháza, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy az előző, az előzők nem azok voltak.

A színjátszás, a színház kezdeteiről nem maradtak fenn írásos emlékek. Azt azonban tudjuk, hogy már az ókori görög előadásoknak is volt szervezőjük - mai szóhasználatunkkal rendezőt mondanánk, de ez tartalmilag félrevezető lenne -, a didaszkalosz, akinek feladatát legtöbbször maga a drámaíró látta el. A középkor folyamán a szerep gyakorta cserélődött: a misztériumok, a passiójátékok betanítását egyházi személyek végezték, az iskolai színjátékok irányítói a tanárok voltak (ez a hagyomány lényegében máig él), a reneszánsz udvarok előadását a szerzők készítették elő. A XVII. és a XVIII. században a hivatásos együtteseknél a rendezői feladatkör az ügyelőre vagy valamelyik vezető színészre hárult.

A rendezés tehát, s ezt talán ez a kurta történeti áttekintés is érzékelteti, hosszú ideig nem tartozott a színház lényeges elemei közé. Szükség volt magára a funkcióra, valaki mindig el is látta, de önállóan fontos jellegét csak később fedezték fel. Olyannyira későn, hogy a rendező nevét csak a XIX. század közepe óta tüntetik fel a színlapon. Igaz, ettől kezdve aztán a rendező gyors rohamra is indult a színházi hatalomért, és alig pár évtized alatt győzelemmel vívta meg harcát, egészen odáig, hogy olykor a drámából puszta nyersanyag, a színészből pedig alárendelt alkotótárs lett. (Ha csak zárójelben, de jegyezzük meg, hogy az utóbbi időben szaporodnak azok a színházi törekvések - csoportok, műhelyek -, amelyek a produkcióteremtés olyan közösségi formáját keresik, amelyben megszűnik a rendező kivételezett helyzete, szerepe. Hogy a ma még gyakran kommunajelleget viselő csoportok kísérlete egzotikum marad-e vagy az egyetemes színházkultúrára is érvényes tapasztalatok teremtője lesz, aligha dönthető el. Így azonban mindenképpen elgondolkodtató, nevezetesen az, hogy ezek a kísérletek a közösségi, az együttes alkotás nevében - és gyakorlatával - fordulnak el a rendezői teljhatalmat vállaló színházi formációtól.)

A rendező térhódítása a különböző nemzeti színházkultúrákban nem egyszerre, nem egyidőben és nem azonnal következett be. *A színpadi rendező és munkája* című, 1906-ban megjelent könyve előszavában Vidor Dezső például még ezt írja: „A nyugat-európai civilizáció nyomán rohamosan előrefejlődő magyar színpadi művészet úgyszólván csak a legújabb időben érett oda, hogy *a rendező* működésének megfelelő tért és immár elvitázhatatlan súlyt adjon. Ma még mindazonáltal ott tartunk, hogy e nagy fontosságú színházi faktor szerepléséről legfeljebb a műbíráló vagy a sajtóreferens szokott néhány odavetett szóban megemlékezni; a nagyközönség semmi vagy igen csekély, sőt maga a színésznép is általában téves, de leginkább fogyatékos felfogással bír róla."

Vidor Dezső helyzetrögzítése még a trónkövetelő sértettségét őrzi, s ugyanakkor a rendezői hatalom színházon belüli és színházon kívüli elismerését követeli. Nem eredménytelenül. A rendezői hatalom elismerése - a színházon belül legalábbis - hamarosan bekövetkezik. 1912-ben publikált tanulmányában *(A színpadi rendezés)* Hevesi Sándor - az ő nevéhez fűződik az első rendezői tanfolyam megindítása a Színművészeti Akadémián 1929-ben - már ezt írja: „ ... az utolsó ötven esztendő alatt a színpadi rendező, aki évszázadokon keresztül jogos önérzettel mondhatta Cyrano de Bergerackal, hogy örökké súgott és mindig hátul állott: talán nagyon is a homloktérbe került, ahogy a purista magyarok mondanák."

Hevesi Sándor megfogalmazásából

akár a túlzott győzelem aggodalmát sem túlzás kiérezni, de ezzel együtt tévedés lenne azt hinni, hogy a rendező „kiugrása", a színházi produkció legfőbb alkotójává történő „előrelépése" vita nélkül ment végbe. Ellenkezőleg. A rendező alkotói pozíciójának megerősödése a színházban ugyan eldöntötte azt a küzdelmet, mely a rendezői művészet szuverenitásáért folyt a színész (a színészi alakítás) és a drámaíró (az írott dráma) ellen, de a győzelem azonnal vitát is provokált. Azt a vitát, amelynek lényegét már említett tanulmányában Hevesi így foglalja össze: „Komoly helyeken, milyenek például a német folyóiratok, már esztendők óta valóságos kanapépör dúl amiatt, hogy mifajta ember a rendező: művész-e, tudós-e, mesterembere, író-e, színész-e vagy mi az isten csudája."

Mai tudásunk, ismereteink alapján könnyedén legyinthetnénk ezekre a felvetésekre. De ne siessünk a mozdulattal. A kérdőjelek ugyanis jogosak, igazak - ma is. Nem úgy, nem abban az értelemben, hogy a rendezői művészet szuverenitását vonnák kétségbe. Igazságuk abban van, hogy a rendezői művészet nehezen megragadható voltát jelzik. (Az már más kérdés - bár teljesen alig elválasztható -, hogy a színházban erősen működő misztifikálási hajlam még tovább növeli a rendező, a rendezés legendáját is.) A rendezésnek mint önálló voltában nehezen megragadható alkotásnak a következménye az, hogy a szakmai körökön s a színház iránt különlegesen érdeklődők szűkebb táborán kívül, a mai néző, amikor a rendezést értékeli, ugyanúgy a színész és az író elsődlegességéből indul ki, mint régen.

A rendezői művészet e sajátossága kihat magára a szakirodalomra is. A produkcióteremtés gyakorlati folyamata - annak fokozatai, állomásai - régtől kialakultak. S hogy ezt elsőrendűen maguk a gyakorló alkotók vetették papírra - természetes. Elgondolkodtató viszont az, hogy a rendezői művészet elvi, elméleti kérdéseivel is jórészt csak a rendezők foglalkoztak. Az elvi, elméleti munkásság ilyen „kisajátítása" az irodalomban, az irodalomelméletben ismeretlen jelenség. Ez önmagában persze még nem jelent semmit. Elgondolkodásra csak azért érdemes, mert miközben a színikritika a konkrét produkciók bírálatára, esetleg meghatározott rendezői életpályák elemzésére, a színháztörténet pedig csak történetírásra vállalkozik, a rendezés - és a színház - általános elvi, elméleti és esztétikai kérdései a gyakorló rendezők munkáiban merülnek fel. Mégpedig úgy - és ez természetes -, hogy ezek a megközelítések egy-egy alkotói pálya tapasztalataira épülnek, azokat általánosítják.

De azért sem érdemes - és szabad - legyinteni ezekre a kérdésekre, mert ha jól közelítjük meg, nem is a konkrét kérdéseket talán, hanem a mögöttük meghúzódó lényeget, akkor közelebb juthatunk a rendezés mint szuverén alkotás létrejöttének, kialakulásának megértéséhez. Mert mi is a rendező? Idézett tanulmányában Hevesi úgy ítéli meg, hogy a rendezőnek „elsősorban is arra van legnagyobb szüksége, hogy legyen benne valami - éspedig minél több - az íróból és a színészből".

A színházművészet már születésekor összetett művészet volt. Ez az összetett jelleg mindenkor feltételezett, mi több, igényelt egy betanító, egy szervező funkciót, amelyet mindig el is látott valaki. (Alighanem a rendezői tevékenység ezen ősi formája öröklődött át a modern színházművészet korszakába a játékmesteri, a segédrendezői feladatkörök álorcájában.) A betanítói, a szervezői feladatokhoz hamarosan csatlakozott a tudatos értelmezői mozzanat is. (Az, hogy a misztériumok, a passiójátékok betanítását egyházi személyek végezték, aligha választható el az értelmezéstől, mint ahogy az iskolákban sem csupán azért a tanárok a színjátékok irányítói, mert ők értenek a legjobban hozzá.) A rendezői munkáról egyébként Shakespeare és Molière is megemlékezik. *A Hamlet, a Szentivánéji álom,* illetve a *Versailles-i rögtönzés* nemcsak a két alkotó nézeteit rögzíti, de a rendezéstörténet értékes dokumentumai is.

Az idők folyamán a színházművészet összetettsége egyre mélyült, és végül a mennyiségi halmozódás minőségi változásba csapott át: kialakult a színházművészet komplexitása. A színházművészet komplexitása már a kialakulás, a megszületés pillanatában sem egyszerűen az összetettséget jelentette, hanem a többrétegűséget is. Vagyis a színházművészeti alkotás, a produkció létrejöttében közreműködő művészetek kibővülését, tartalmi funkcióinak elmélyülését, a produkcióteremtés technikai feltételeinek fejlődését, az értelmezői tevékenység minőségileg új helyzetének létrejöttét. (A színház tartalmi megújulása, kiteljesedése nagyon szorosan kapcsolódik a technika fejlettségi szintjéhez. Természetesen nem valami mechanikus összefüggésről van szó. De gondoljunk arra, egyedül a villanyvilágítás bevezetése milyen gyökeresen új helyzetet, új korszakot nyit meg a színház számára. És itt most nem is egy-szerűen a fényhatások gazdagságára, a fényeffektusok kifejező erejére kell gondolni, de arra is, hogy a jól megvilágítható színpad, a jól látható színészek a mimika, a gesztus, a színészi kifejező esz-köztár átdolgozását tette szükségessé. A színházművészet természetesen nemcsak a technikai lehetőségek terén kapcsolódik korához. A történeti tudat kialakulása, a történetiség követelményének megszületése például már önmagában a színházkultúra új korszakát nyitotta meg.) A színházművészet komplexitásának kialakulása új alkotói munkamegosztást tett szükségessé, mert ezentúl a rendezés olyan szakismereteket és különleges képességeket igényelt, amelyek-kel a színház hagyományos alkotói, a színész és a drámaíró már nem rendelkeztek. Sok minden megvolt bennük, ami a rendezéshez szükséges - nem véletlen, hogy Hevesi épp a színészi és az írói vénát sorolja elsőként, mint amire a rendezőnek szüksége van -, de a színházművészet komplexitásának kialakulása mi-nőségileg új helyzetet teremt. És ez a mi-nőségileg új helyzet létrehozza a színház új alkotóját: a rendezőt.

A „Rendező a színházi előadás mű-vészi szervezője és betanítója, a színjáték komplex egységének kialakítója, a darab színpadi értelmezésének megfogalmazója". *A Színházi Lexikon* tömör megfogalmazása ez, s mert a szóválasztás aligha tekinthető véletlennek, érdemes figyelni a felsorolt négy funkció jelzését: szervező, betanító, kialakító, megfogalmazó. A rendezői tevékenység e négyes „bemérése" nem csupán a sokoldalúságot jelenti, de a tartalmi, a funkcionális rétegződést is. És ami aligha mellékes, magát a történetiséget is, hiszen a szervező, a betanító jelleg - funkció - a színházművészet születésével egyidős feladatkör továbbélését jelenti a mai rendezői munka gyakorlatában, míg az értelmezés - annak mai felfogása - és a színjáték komplex egységének kialakítása a művészeti ág fejlődésének legújabb korszakával kapcsolódik össze.

A rendező alkotó tevékenységének ez a négyes rétegződése, miközben az alkotás bonyolult összetettségét érzékelteti, egyben azt is jelzi, hogy a különböző funkciók a képzettség és a tehetség sokoldalúságát követelik meg. A rendezőnek egyesítenie kell magában a tudóst, a színészt, az írót, a gondolkodót, értenie

kell a zenéhez, a festészethez, a szobrászathoz, ismernie kell az irodalmat, a történelmet, jártasnak kell lennie a társadalomtudományban, a filozófiában, s ahhoz, hogy alkotó tevékenysége sikeres legyen, ügyes szervezőnek, tapintatos pedagógusnak és sok minden másnak kell lennie. Nem azért, mert a rendező csodabogár, hanem mert művészete jellegzetessége, hogy idegen anyagban, azok rendszerében, az általa megterem-tett komplex egységben fogalmazhatja csak meg önmagát. És ezt fontos hangsúlyozni. Ez a komplex egység, a produkció mint műegész - kettős arculata. Őrzi és tükrözi - hordozza - a társalkotók önálló alkotását, de a részletekből formálódó esztétikai egész nemcsak összegezi mindezt, hanem új minőséget is teremt, a színházi produkciót, a szuverén rendezői alkotást.

A rendezés művészi tekintélyét a színháztörténet kiemelkedő alkotói teremtették meg. Antoine, Sztanyiszlavszkij, Craig, Reinhardt, Piscator, Mejerhold, Vahtangov, Brecht - a névsor távolról sem teljes - munkássága túlnőtt az egy produkció határán; színházi irányzatot teremtettek, színháztörténeti korszakot zártak le és nyitottak meg. Munkásságuk alapján a rendezők már nem elégedtek meg a produkcióteremtés kizárólagos jogával, hanem magát a színházat is uralmukba kívánták vonni. A napjaink színházművészetében is jelenlevő törekvés megítélése már csak azért sem lehet egyértelmű, mert a rendezőt választott hivatása önmagában nem a színházvezetésre predesztinálja. A színházvezetés ugyanis - és most nem a gazdasági irányításra gondolunk, az már a XIX. században függetlenedett a művészeti vezetéstől -, mert nem egyenes folytatása a rendezői tevékenységnek, sajátos feltételek, ismeretek és képességek meglétét tételezi fel. S bár a színház alkotói közül a rendező az, aki leginkább a birtokában lehet e képességeknek, az iskolateremtő nagy alkotók kivételességét nem szabad mechanikusan általánosítani. A rendező a színházi alkotás, a produkció szuverén alkotója, de nem önmagában ez, nem hivatása, hanem a vezetés megkövetelte sajátos ismereteket, képességeket is magába foglaló tehetsége az, ami a színház vezetésére feljogosítja.

**Rendezés és műértelmezés**

A rendezői művészet felszabadulás utáni története érdekes és tanulságos töréseket mutat. Az ötvenes években a naturalizmussal összetévesztett realizmus nehezítette el a színházkultúránkat, s a művészi eszköztár leszűkült, elszegényedett. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején erőteljes mozgalommá szélesült az eszköztár felfrissítését célzó tevékenység. És ez sikeres is volt: a hatvanas évek végére a magyar színházművészet integrálta a világ színházművészetének legtöbb eredményét. Az egyébként szükséges és hasznos munkálkodás azonban mintha jobban lefoglalta volna az energiát, a figyelmet, mint haszonnal kellett volna. Az új kifejezőeszközök meghódítása túlzott befelé fordulást eredményezett. Ez önmagában még nem lett volna túlzottan veszélyes, de közben olyan változások zajlottak le a színházon kívül, amelyek az egyoldalú betájoltság kedvezőtlen következményeit nagymértékben felfokozták. Arra a társadalmi, történelmi folyamatra gondolunk, amely a nagy, nyílt társadalmi változások korszakának lezáródását hozta, s helyébe egy kevésbé áttekinthető, rejtettebb mozgásformájú korszakot nyitott meg. Színházkultúránkat, a magyar rendezői művészetet váratlanul érte ez a változás.

A színházművészetnek eredendő adottságai miatt a nagy változások, az erőteljes társadalmi folyamatok kedveznek. (A színház „szószék" jellege, illetve ilyen értelmű felfogása nem légből kapott elképzelés, hanem a művészeti ág belső lényegének aforizmatikus kivetítése.) A hatvanas évek végére, a hetvenes évek elejére ez a kedvező szituáció megszűnt, s ez önmagában is befolyásolta volna színházkultúránkat. Abban azonban, hogy a következmények a szín-ház társadalmi pozíciójának erőteljes gyengülésében jelentkeztek, nem kis része volt a készületlenségnek, annak, hogy a művészi eszköztár felfrissítésének, gazdagításának egyébként fontos feladata mellett kevesebb gond, energia, figyelem fordítódott a rendezői munka gondolati, értelmezői mozzanatának, a színház és társadalom, színház és valóság harmóniájának megteremtésére, megtartására.

Á műsortervek elszürkülése, amit hajlamosak vagyunk a színházi dramaturgiák rovására írni, alighanem innen nyerheti el teljesebb magyarázatát. A darabkutatási tevékenység ugyanis célirányos munka. Igaz, a vak tyúk is találhat akár arany búzaszemet is, de ez véletlen. Találni leginkább az talál, aki el-határozott szándékkal keres. S itt valóságosan éppen ez csappant meg: a kifejezésre, a megfogalmazásra váró gondolat.

A rendezői művészet értelmező mozzanatáról szólva - a kritikák önkéntelen általánosítása ez - leginkább egy konkrét mű konkrét rendezői felfogására szoktunk gondolni. Ez természetes. De csak addig az, amíg kimondva vagy kimondatlanul, de tudjuk, hogy ez nem az első, hanem a második lépcsőfok. A rendezői értelmezés - nem pontos a megfogalmazás, de a szakirodalom nem ajánl jobbat - nem ott kezdődik, hogy a rendező el-olvas egy darabot és attól gondolatai támadnak. (Elméletileg ez a találkozás is adott, bár lényegét tekintve - ezt a továbbiakban kíséreljük meg bizonyítani -- ez is második lépcsőfok.) A rendezői értelmezés ott kezdődik, hogy a rendezőnek művészi élményei, megfogalmazást, kimondást követelő gondolatai vannak a társadalomról, az emberről.

Így, ebben az értelemben tehát a konkrét műértelmező tevékenység már nem az elhatározás (az élménymegtalálás), hanem a realizálás (a konkrét műformába öntés) körébe tartozik. A rendezői művészet e sajátossága, az idegen anyagban történő önmegfogalmazás, az alkotói szabadság és megkötöttség bonyolult rendszerét hozza létre. A színházművészet múltja és jelene, a nemzetközi rendezői gyakorlat utak és módok egész sorát alakította ki a probléma megoldására, egészen odáig, hogy egyes rendezők leginkább dramatizálás formájában - a drámaíró tisztét, feladatát is magukra vállalták.

Nincs terünk a variációk összefogására, csak a szélsőségeket jelezzük. Az egyik szélsőség az, amikor a rendező önálló művészi élmény és gondolat nélkül közeledik a műhöz - és így is állítja színpadra. (Hamis udvariassággal ilyenkor szoktuk azt mondani, hogy a rendező teljesen azonosult a drámával. Ennek lehetőségét természetesen nem tagadjuk, de a tényleges gondolati egymásratalálás csak töredéke annak, amikor a szuverén rendezői élmény hiánya hozza létre a látszólagos találkozást.) A másik véglet az erőszakosság, az, amikor a rendező nem ügyelve a dráma szuverenitására, gondolati integrálóképességére, ráerőszakolja a maga elképzelését. Ennek az erőszakosságnak a leggyakoribb következménye az, hogy az eredeti mű gondolati tartalmai kilúgozódnak az előadásból, a rendezői elgondolások viszont nem szervesülnek a drámai történettel.

Van ennek a megközelítési, produkcióteremtési módnak egy másik következménye is: a rendező személyének fölnagyítása, szükségtelen előtérbe állítása. A totális színház irányzata és gyakorlata mutat ilyen vonásokat, de míg ott a választott alkotói módszer természetesíti ezt, addig itt az erőszakosság csak magyarázza, nem hitelesíti a rendező személyének látványos kiemelését.

Többször említettük a művészi élményt, a megfogalmazásra váró rendezői gondolatot. Ezzel kapcsolatban egy dolgot szükséges tisztázni. Nevezetesen azt, hogy élmény és gondolat nem azonos a véleménnyel. A vélemény - mindaz, amit magunkban a társadalomról, az emberekről kialakítunk - csak kiindulópontja lehet a művészi élménynek, a művészi gondolatnak. S a különbség nem egyszerűen a mélységben, az összetettségben van - abban is -, hanem mindenekelőtt abban, *hogy a* művészi élmény, a művészi gondolat minőségileg más: csak esztétikailag érvényes műegészben élhető meg a maga teljes totalitásában.

### Hagyományok kérdése

A megfogalmazásra, ábrázolásra váró rendezői élmény és „gondolat és az azt adekvátan „képviselő" dráma találkozás - és mindazoknak a színházi feltételek-nek a megléte, amelyek szükségesek -: ez az ideális állapot. Ezt mindenkor, minden esetben lehetetlenség megteremteni. A kérdés persze - a realitás szintjén legalábbis - nem is ez. Á kérdés sokkal inkább az, hogy mennyire tudjuk megközelíteni ezt az ideális állapotot. Színházművészetünk tapasztalatai arra intenek, hogy e téren az elmúlt években a feszültségek nem csökkentek.

Nem egyetlen ok miatt. Az utóbbi esztendők színházi vitái tekintélyes listát írtak össze a gazdagabb alkotói munkát gátló tényezőkről, a magyar színházművészet objektív és szubjektív gondjairól, ellentmondásairól. Nem célunk felsorolni a korábbi megállapításokat, most csupán egyetlen tényezőről szólunk. Erről is csak azért, mert az eddigi elemzésekben vagy egyáltalán nem szerepelt, vagy súlytalanabbul, mint jelentősége indokolja. Ez a tényező pedig színházművészetünk történelmi hagyománya.

Mielőtt azonban erre rátérnénk, szükséges valamit tisztázni. A színházkultúra népszerűségét - s amit a népszerűséggel szinonimaként vagyunk hajlandók kezelni: társadalmi fontosságát - a legegyszerűbb a látogatottság adataival mérni, minősíteni. Ez azonban félrevezető. A jelzett időszakban - a hatvanas évek végétől - például a színházak látogatottsága alig értékelhető hullámzást mutat. Ha tehát a minősítés legfőbb kritériumának a látogatottságot fogadjuk el, akkor lényegében változatlanságról kellene beszélnünk. Csakhogy ez nem így van. A látogatottság és ami benne kifejezésre jut, a társadalom érdeklődése a színházkultúra iránt, fontos és figyelemre méltó mozzanat, de csak úgy és akkor, ha kellően tisztáztuk a jelenség okát, összetevőit. Az a felfogás ugyanis, amelyik mechanikusan összekapcsolja a színház esztétikai, gondolati kiteljesítettségét a látogatottsággal, abból indul ki, arra alapoz, hogy a magas szintű színházművészet vonzza magához a látogatókat. Tehát az aktív szerepet a színháznak tulajdonítja, és a látogatottságot, mint a rangos alkotói munka nézői elismerését, következménynek tudja be. Nincs jogunk és nem is akarjuk tagadni ennek lehetőségét, tényét, de ezt elismerve is hangsúlyozni kell, hogy a színházi látogatottság - összetevőit tekintve - bonyolult jelenség. Meglehet, az izgalmas, a gondolatilag, a művészileg érdekes és értékes színház-kultúra teremti meg a vonzást, de az is lehetséges, hogy a meghatározó okok nem kis része a színházon kívül keresendő. (A két tendencia pedig együttesen, egyazon időszakban is érvényesülhet.) Mire gondolunk ? Arra az erőteljes társadalmi folyamatra például, amit kulturális forradalomnak szoktunk nevezni, s amely óriási tömegek műveltségi, kulturális szintjének emelésével ezrekben és ezrekben ébresztette fel például a színházlátogatás igényét. Többnyire homályos, megfogalmazatlan és körvonalazatlan igények ezek még, nem olyanok, amelyek meghatározott művészi, gondolati tartalmakat várnak a színháztól, hanem épp ellenkezőleg azt kívánják, hogy saját megérzett, de konkretizálni, megfogalmazni még nem tudott vágyaikat, igényeiket a színház töltse meg tartalommal.

A kulturálódás - adott esetben a színházba járás - ösztönös, a tudatosodás kezdetleges fokán álló igénye összetalálkozik a kulturális forradalom által kialakított szervezési rendszerrel, a bérletrendszerrel, a közönségszervezéssel - és megszületik az egyszeri, a többszöri színházlátogatás.

A mai magyar színházkultúra, mert a tömegméretű kulturálódással szemben egy évtizedek óta alig változó, a színházi férőhelyek számát tekintve alig gyarapodó színházi rendszer áll, előnyös helyzetben van. Á kereslet (a látogatási igény) és a kínálat (a korlátozott befogadóképesség) egyensúlyának megbomlása pedig nemcsak „túlbiztosítja" a színházat, szinte automatikusan megteremti a maximálishoz közelítő látogatottságot, de a színház és közönség kapcsolatában egészségtelen feszültséget is létrehoz.

A színház iránti érdeklődés megteremtésében még akkor sem feltétlenül a színházé az aktív szerep, ha a felszín egyértelműen ezt sejteti. Egy-egy klasszikus művet bemutató színház például bizton számíthat a középiskolások érdeklődésére - főként ha az adott alkotás kötelező olvasmány. Ebben az esetben azonban csak a konkrét elemzés döntheti el, hogy a jegyigénylők a nagyszerű színházi estét akarják-e látni, vagy a feltűnő „siker" annak a számlájára írandó, aki a kötelező olvasmányok közé sorolta a művet.

De térjünk vissza eredeti kérdésfelvetésünkhöz: színházkultúránk történelmi hagyományához. Fontos ez - a rendezői művészet szempontjából is. A hagyomány ugyanis nem csupán befolyásolója a jelennek, nemcsak alap, amire építeni lehet, vállalni és folytatni vagy épp tagadásából teremteni új művészetet; a hagyomány mentsvár is, hátország, ahová a nehezebb napokban húzódni lehet, ahonnan erőt, biztatást, ötletet lehet meríteni.

Á magyar színházkultúra - a rendezői művészet - nem rendelkezik gazdag történelmi hagyományokkal. Történelmünk viharos századai nem kedveztek a színházművészetnek, s így a gyökerek nem mélyek. Kimagasló kezdeményeket, nagyszerű színházi alkotókat sorolhatunk elő nemzeti múltunk színházkultúrájából, de széles hömpölygésű színiművészetet nem. Az irodalom felfokozott társadalmi jelentősége nem sugárzódott át a színházra: a színház társadalmi súlya, szerepe meg sem közelítette az irodalomét.

*Kézikönyv a rendezésről* című művében Leon Moussinac azt írja: „Á rendezőnek mint művésznek bizonyos módon vissza kell tükröznie alkotásaiban kora szellemét; ezért követelmény számára, hogy ismerje a közönség pszichológiáját." Minderre pedig azért van szükség, mert Moussinac megítélése szerint az előadás csak akkor éri el célját, ha a színpad és nézőtér között kapcsolat van. Ez a kapcsolat, a nézők részvétele a színjátékban

... bonyolult és összetett kérdés, és a színház szempontjából teljes értékűen nem valósítható meg többé vagy kevésbé gépies úton, mesterséges vagy önkényes képletekkel és eljárásokkal".

Moussinac feltételezése, sőt követelménye tehát a tartalmi kapcsolat a színpad és a nézőtér között. E kapcsolat, a színpad és a nézőtér egyetértésének, párbeszédének és együttjátszásának megteremtése nem minden időben azonos súlyú feladat. A nyílt társadalmi változások korszakában, amikor a társadalmi konfliktusok, ellentmondások tömegmozgalmak, erőteljes társadalmi küzdelmek formájában jelennek meg, viszonylag egyszerűbb a kapcsolatteremtés. A társadalmi fejlődés ezen periódusai ugyanis nem csupán a színpadi ábrázolásra érdemes kérdések, konfliktusok kendőzetlenségét jelentik, hanem a „mindenki mindent tud" olyan állapotát is létrehozzák, amikor a színpad és nézőtér puszta jelzésekből értik egymást. (Mindez persze - és ezt nem árt hangsúlyozni - önmagában még nem esztétikai érték, de erős segítője lehet az esztétikai érték létrejöttének.) Más természetű a helyzet azokban az időszakokban, amikor a társadalmi mozgások rejtettekké, nehezen felismerhetőkké válnak. Ilyenkor, épp a nehezen felismerhetőség miatt, megszűnik a „mindenki mindent tud" állapota. Nem lehet félszavakkal, gesztusokkal visszautalni a közös tudásra; az egyértelműség többé nem adott. És nehezebb a tájékozódás is. A nyílt összeütközés az egymással szemben álló barrikádok egyszerűségét teremti meg. Itt kérdőjelként legfeljebb az állásfoglalás bátorsága, a vállalás merészsége vagy gyávasága marad. A nyílt összeütközések korát felváltó, rejtettebb, bonyolultabb mozgásformájú korszakban a jelenségek értékelése oly mértékben oszlik meg, mintha nem is két, de legalább két tucat barrikád között lehetne választani.

És itt érünk vissza a hagyomány kérdéséhez, problémájához. A történelem, tudjuk, nem ismétli önmagát. A művészet története sem. A gazdag történelmi tapasztalat, a hagyományban raktározó-dó közös tudás azonban így is óriási segítő az új helyzet teremtette bonyolultságok feloldásában. És erre a magyar színházkultúra, a magyar rendezői művészet kevésbé számíthatott.

*(Folytatjuk)*

**ENYEDI SÁNDOR**

## Színház vidéki kisvárosban

**Harmincéves a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház**

Harmadszor látogatott hazánkba a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház. A társulat első alkalommal Tamási Áron *Csalóka szivárvány* és Paul Everac *Ki vagy te?* című darabjával mutatkozott be. A második vendégszereplés alkalmával Illyés Gyula *Dupla vagy semmi* és Paul Everac *A számlát egyszer benyújtják* című produkcióikat hozták el, és Nemes Levente, a színház tagja Székely János romániai magyar költő *Dózsa* című poémáját adta elő három alkalommal. A múlt év novemberi vendégszereplésük során Sütő András *Csillag a máglyán,* Emil Ponaru *Holt peron* és Tamási Áron *Hegyi patak* című darabját láthatták a magyar-országi nézők. E három vendégjáték tanulságairól nem volna érdemtelen elgondolkozni, de a színház fennállásának 30. évfordulója arra késztet, hogy inkább három évtized tapasztalatairól, az eddig megtett út tanulságairól beszélgessünk a színház munkájának irányítóival.

Syvester Lajost, az ismert közírót, a társulat fiatal, dinamikus igazgatóját kérdezem:

- *Milyen eszméket kíván szolgálni a sepsiszentgyörgyi társulat?*

- A humanizmus, a nemzeti-nemzetiségi önismeret, a testvéri együttélés eszméinek szolgálatába szegődve munkálkodunk Thália régi és leendő barátainak érdeklődő és értő színházi jelenlétére számítva.

- *Hogyan fogalmazná meg a színház jelenlegi programját?*

- Semmi esetre sem elvontan. Ez a mások dolga. A hat romániai magyar színház és színházi tagozat egyike vagyunk, az ország földrajzi központjában. Állandó játékterületünk a székváros mellett egy százötven kilométeres sugarú táj Brassótól, a hétfalusi csángó falvaktól Gyergyószentmiklósig és Székelyudvarhelyig. Évadonként, országos turnék alkalmával, néhány napra Marosvásárhely, Kolozsvár, Szatmár, Nagyvárad, Arad, Temesvár is „székvárosunkká" válik. Kolozsvárral évadonkénti bérletcserét szervezünk, a múlt évben Bukarestben is voltak bérleteseink. Előadásaink egy részét a televízió is sugározza. Gyakorlatilag tehát kapcsolatban vagyunk az ország magyar lakosságával, és színházunk programját az ebből eredő teendők és feladatok határozzák meg. Nép- és nemzetiségszolgálat a színművészet sajátos eszközeivel: a nemzetiségi anyanyelvű kultúra terjesztése, művészetistápolása, megtartó-megőrzése, az együttélés ápolása olyan módon, hogy a társadalmi szerkezetben beálló változásokhoz ne csak igazodjék és alkalmazkodjék, a hazai és külföldi színjátszás eredményeit ne csak átvegye, hanem - szerényen ugyan adhasson, kölcsönözhessen is másoknak.

- *Mit vállalnak a sepsiszentgyörgyi színházi hagyományokból, valamint a színház korábbi korszakának hagyományaiból?*

- Egy harmincesztendős színháznak nem annyira hagyományai, inkább tapasztalatai lehetnek. Az erdélyi magyar színjátszás - a hivatásos! - száznyolcvanhat esztendős. Sepsiszentgyörgyöt és környékét a vándortársulatok, rendszertelenül ugyan, de már a múlt század elején felkeresték. Az iskolai színjátszás, az egykori felekezeti kollégiumokban több évszázados. A hagyományok ápolása nálunk nem annyira külsőségekben - repertoár vagy egy bizonyos játékstílus nyilvánul meg, hanem rejtettebben, bensőségesebben jelentkezik, és színházon kívüli forrásokból is táplálkozik. Példákat mondanék. Tamási Áron drámai alkotásaiba, prózájába e szellemi táj élményanyaga, az itteni hagyományok éltető nedvei szívódtak fel, ezt szervezte szintézissé, költészetté, minket eligazító szándékkal. Nem véletlen, hogy néhány év alatt immár négy Tamási-művet mutattunk be, és a következő évadban az ötödik Tamási-bemutatóra készülünk. Akik előadásainkat látták, észrevehették, hogy minket nem annyira a táji ízek, az egzotikum, a góbéskodó adomázás érdekelt, annál inkább műveinek a néplélekben is fellelhető humánumüzenete, az erkölcsi mondandó, képszerűen szemléletes nyelvének színpadi érvényesítése, egy sajátos, „tamásis" színpadi légkörteremtés, az értelemre és érzelmekre egyaránt apelláló színpadi-színházi mágia megteremtése volt a célunk. Illyés *Dupla vagy* semmijében *a mi* képzeletünket nem annyira a kozmikus képek, asszociációk mozgatták meg; a játékstílus kidolgozásában inkább a népmesék, balladáink inspiráltak. Á balladák rideg szaggatottsága, kegyetlensége, sarkított helyzetei „vonultak be" az előadásba, ember voltunk, legáltalánosabb és legkonkrétabb sors- és helyzetproblémáink felmu-

tatására (Kiss Attila rendezése). *Csongor és Tündénk* hagyományos mese- és mondavilágunkból kölcsönzött játékmodort, de díszletet és jelmezt is (Völgyesi András rendezése).

Összegzésképpen: hagyományápolásunk annyiban és úgy táji, legalábbis szándékaink szerint, mint ahogyan egykori színjátszásunk, népköltészetünk, Tamási, Illyés, Németh vagy Vörösmarty, Katona is azonos táji és történelmi és etnikai kerethez tartozók. Ez fontosabb, mintha azért tűznők műsorra *a Hamletet,* mert száz-valahány esztendővel ezelőtt Erdővidéken már játszották.

- *Mit tettek és mit tesznek a romániai és ezen belül a romániai magyar drámairodalom népszerűsítéséért ?*

– Színpadra visszük. Évadonként százszáztízezres nézőtábor „ítélőszéke" elé állítjuk. A klasszikus magyar drámairodalom, az egyetemes drámairodalom és a kortársi nyugat színpadi művei mellett minden évadban műsorrendünkön szerepel egy-két hazai magyar és román író színműve is. Kapásból sorolom: Nagy István, Szemlér Ferenc, Tomcsa Sándor, Sütő András, Csávossy György, Sombori Sándor, Veress Dániel - aki-nek a közeljövőben negyedik történelmi drámáját fogjuk bemutatni -, Tömöry Péter, Méhes György. A kortárs román drámairodalomból Lucia Demetrius, Paul Everac, Aurel Baranga, D. R. Popescu, Vasile Rebreanu, Emil Poenaru. Alexandru Voitin és mások műveit mutattuk be. De színpadunkon jelen volt Németh László a száznál több előadást elért *Papucshőssel,* Illyés Gyula kétszer is (s nemrég, *Bánk* bán-átigazítása révén harmadszor), Görgey Gábor, Kertész Ákos. Hazai szerzőinkkel „termékeny" kapcsolatban vagyunk. Beke György, akit elsősorban riporterként és prózaíró-ként ismernek, számunkra éppen most írt egy darabot. Sütő András *Káin és* Ábelét a következő évadban játsszuk. Igényt tartunk Magyari Lajos készülő történelmi színművére is.

– *Színházuk rendező- vagy színészcentrikus?*

- A mi esetünkben a kérdés így túlságosan sarkított. Akár egyik, akár másik luxus lenne, és nagy árat kellene fizetnünk érte. Harmincas színészkerettel, három rendezővel nevetséges lenne „ilyen" vagy „olyan" centrikusnak len-ni. Fővárosokban, ahol sok színház van, egyik színház lehet ilyen vagy olyan. Mi koncepcionális színház vagyunk, és a „csapatjátékot" kedveljük, ezt támogatjuk, oly módon, hogy a szerző is, a rendező is, a színész is megtalálja a maga helyét. És nem utolsósorban a közönség is! A rendezői koncepció kialakítását több tényező szabja meg, nyomatékosan az, hogy kiknek és miért játszunk.

– *Milyen a kapcsolat a többi színházakkal?*

– Á hazai színházak rendszerint ősszel és tavasszal turnéznak vidékünkön. Említettem: Kolozsvárral bérletcserénk van. Eddig három ízben szerveztünk cserevendégjátékot magyarországi színházakkal. Először a Déryné Színházzal, az utóbbi években a veszprémi Petőfi Színházzal. A zombori szerb színház is partnerünk. Újabban Csehszlovákiába, Komáromba készülünk, majd a két ország közti kulturális egyezmény jóvoltából újra Veszprémbe. Jóleső érzés és művészi ambíciókat ébresztő, hogy a külföldi turnékkal országok, a népek közti kulturális értékcserét, egymás kölcsönös jobb megismerését és tiszteletét szolgálhatjuk.

– *Mire számíthatnak, a sepsiszentgyörgyi nézők?*

– Sepsiszentgyörgy negyvenötezres kisváros. Ezért mindössze tizenötszörtizenhatszor mutathatunk be a székvárosban egy-egy darabot. Külön programunk tehát számukra nincs, de nézőink tematikailag, műfajilag változatos műsorrendre, szándékaink szerint jó előadásokra számíthatnak. Értük és általuk létezünk, „művészi és emberi „érdekképviseletük" szerint munkálkodunk. Más szóval szolgálni és nem kiszolgálni akarjuk nézőinket.

És még valamit: ez év áprilisában nálunk tartjuk a nemzetiségi színjátszás első országos szemléjét, a hat magyar színház és színházi tagozat, a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet, a két német színház, a bukaresti Állami Zsidó Színház és azoknak a román színházaknak a részvételével, amelyek nemzetiségi szerzők műveit tűzték műsorukra, a romániai színházi élet, az irodalmi és művészeti lapok képviselőinek, színházkritikusainknak részvételével. Április 15-23 között mintegy tizenöt előadás tekinthető meg, legalább négy-öt bemutatóra számítunk. Ezúttal ünnepeljük színházunk harmincadik évfordulóját is. A nemzetiségi színjátszás országos szemléje a következő években is sorra kerül, ugyancsak nálunk. Ez a rendezvénysorozat nemcsak a szentgyörgyieké: a közeli és távoli színházkedvelők érdeklődésére is számítunk.

A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház 1948 nyarán jött létre. A színház első együttese a kolozsvári Dolgozók Színházának munkásműkedvelőiből verbuválódott. Sepsiszentgyörgyön azelőtt állandó színjátszás nem volt; alkalmi társulatok vendégjátéka, valamint az igen fejlett működvelő színjátszás alkotta a helyi színházi hagyományokat. A helyi és környékbeli színjátszómúlt érdekes eseményei a városban élő francia-magyar szakos középiskolai tanár - a Gábor Áron-dráma írója - Sombori Salamon Sándor tudományos közleményeiből ismeretesek. De a színház harmincéves története még feldolgozatlan. Veress Dániel, esszé- és drámaíró, irodalomtörténész, a színház irodalmi titkára, egyik színháztörténeti összefoglalásában három szakaszt különböztet meg a színház harmincéves történetében. Az első évtized ( 1948-19 58) a művészi útkeresés, valamint a sokszor hősies, regényíró tollára méltó közönségtoborzás, tájolás, szín-házhoz és színházba szoktatás jegyében telt el. A második évtizedet (1958-1968) a talajfogás, az önálló művészi arculat kialakításának szép és eredményes erőfeszítése jellemzi. Á harmadik évtized, 1968 tavaszától napjainkig már a konok és megszakítás nélküli „apró munka" kilombosodását, valamint az eredmények fokozatos beérését hozta, a társulat kiemelkedését a „strapaszínház" tisztes középszerűségéből. A gyarapodó nézőtábor növekvő rokonszenve mellett a szakmai értékek elismerését, nemcsak egy-egy rendhagyónak minősített előadás ürügyén, hanem immár a színház egész tevékenységére vonatkoztatva a műsortervezéstől a színpadi megjelenítésig.

Veress Dániel „műhelyen belüli" megállapításait a romániai román és magyar sajtókritika is alátámasztja, nemkülönben a magyarországi kritikai értékelések is. Á véleménymondók egyaránt hangsúlyozzák, hogy nem időszaki és alkalmi fellobbanásról van szó, hanem egy - évek során gondosan előkészített - tartós folyamatról.

Az utóbbi időben megjelent elismerő kritikákból bőven lehetne tallózni. Helyette inkább a színház legrégibb rendezőjét, Völgyesi Andrást kérdezzük a „titok nyitjá"-ról.

- *Mivel magyarázható a színház produkcióit övező egybehangzó szakmai és közönségsiker?*

- A korábbi évek szívós munkájának beéréséről van szó. 1968-tól sok minden megváltozott színházunkban. Az ország

területi-adminisztratív átszervezése következtében nem egy tartomány egyik rajoni (járási) székhelyének színháza, hanem egy megye egyetlen színháza vagyunk. És meg kell mondanunk, hogy Kovászna megye vezető szervei megkülönböztetett gondossággal segítenek tevékenységünkben. Másrészt a társulat is cserélődött, érett. Sok olyan tagot szerződtettünk, akik korábbi munkahelyükön alig jutottak szóhoz, noha tehetségesek. Nálunk lehetőségük nyílt képességeiket bizonyító szerepek eljátszására. Köllő Béla, Ferenczy Csongor, Péterffy Lajos, Bányai Irén, Borbáth Ottilia, Bíró Levente és mások a mai színházunkban „bizonyítottak". Az együttesünkben rejlő potenciális lehetőségeket bizonyítja, hogy bár az említett színészek időközben más társulatokhoz szegődtek-szerződtek, távozásuk után előadásaink színvonala nem lett alacsonyabb. Sőt! Azóta is több új tag mutatkozott be sikerrel, s rövid idő alatt ők is beilleszkedtek az együttesbe.

– *Pályája csaknem párhuzamos a színház „pályájával". Majdnem alapító tagnak számít. Miként látja az elmúlt éveket?*

– 1952 óta vagyok a színház tagja, tehát az alakulást csak négy esztendővel késtem eL Hogy milyen volt az a kezdet? Hát „igyekvő". Egy körülbelül akkor húszezer lakosú székely kisvárosban kellett bizonyítani egy állandó magyar színház létjogosultságát. A társulat rengeteget tájolt, harminc évvel ezelőtti falusi „kulturális körülmények" között. Az akkori feltételek közt egyszerűen elképzelhetetlen volt jeles igényű előadásokat produkálni. Mégis - s ez az alapító társulat erejére, tehetségére és elszántságára jellemző -, mostoha adottságok és kezdetleges feltételek közt született Hejyermans *Remény* című előadása, az első, országos visszhangot keltő szentgyörgyi produkció. A fiatal színészek országos versenyén második díjat nyertünk a bukaresti Nemzeti Színház után, a többi magyar színház előtt. Érdekes, hogy az előadásban egyetlen síniakadémiát végzett színész sem szerepelt ... Aztán menetközben nőttek az igények. Ne-gyedszázad alatt sokan megváltak a színháztól, én maradtam. Minden rendező titkos vágya, hogy „saját" színháza legyen, melyben a maga egyéni-eredeti művészi törekvéseit - együttest formálva a társulatból - kifejezésre tudja juttatni. Vándormadárként ide-oda röpködve lehetetlen a színház egyéniségét meghatározó műhely kialakítása. Az átlagosnál magasabb rendű színházi alkotó munkához színésznek, rendezőnek tökéletes összhangban kell gondolkoznia a „mesterség" feladatairól.

*Völgyesi Andrást a színházi szakma elsősorban minta nagy sikerű* Szent Johanna, Hamlet, Tizenkét dühös ember, Parancsra tettem, *a történelmi drámaciklus:* Mikes, Véres farsang, Wesselényi, Különc, Csillag a máglyán, Bánk bár *rendezőjét tartja nyilván. Neve azonban gyakran díszlet- és jelmeztervezőként is előfordul a színházi plakátokon. Hogyan tudja ezt a háromféle színházi mesterséget összeegyeztetni?*

- Nincs mit összeegyeztetnem. Ez a három mesterség - egy. A rendező megálmodja a díszleteit is, a jelmezt is. Nem csak az előadás eszmei világát, hanem színvilágát, formavilágát is. Nos, nekem könnyű. Senki idegent nem kell rábeszélnem az álmaimra ... Meg aztán díszlettervezőnk, Plugor Sándor, az országosan ismert grafikus és festőművész sem ér rá minden álmodozásnak „besegíteni". Annyira nem, hogy néha még rajtam kívül is igénybe veszünk idegen díszlet- és jelmeztervezőt. Persze rendezőt is. Kollégám, Seprődi Kiss Attila, valamint a budapesti főiskolán is tanult Balogh András mellett Tompa Miklós, a vásárhelyi főiskola rektora évek óta Tamási-bemutatóink gondozója. De az elmúlt évtizedekben rendezett nálunk csaknem minden jelentős romániai magyar rendező is, így Harag György, Szabó József, Farkas lstván, Cseresnyés Gyula, Horváth Béla és mások.

*

A színház másik rendezőjét, Seprődi Kiss Attilát kértük meg, hogy kollégái vélekedéseihez is kapcsolódva, beszéljen munkájáról.

1963-ban, Marosvásárhelyen, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben végeztem. Mint színész, pályámat a sepsiszentgyörgyi színháznál kezdtem, majd 1966-ban beiratkoztam a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Intézet rendezői szakára. 1970-től vagyok a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház rendezője. Hét év alatt rendeztem klasszikus verses drámát és vígjátékot *(Peer Gynt, Hetvenkedő katona),* mai modern színművet és abszurdot (A *kormányzó halála, Komámasszony, hol a stukker?)* , szilveszteri kabarét és zenés vígjátékot *(Édes méreg),* mégis azok a darabok álltak a legközelebb hozzám, melyben saját világképemet „rendezhettem", például az egyén és környezet konfliktusát. *Így* került színre - természetesen csak részletekben, amennyit egy másodéves rendezői vizsga megenged - először román nyelven Az *ember tragédiája* első négy képe, Joseph Heller *Megbombáztuk New Havent* és Illyés Gyula *Dupla vagy semmi* című műve.

- Egy kisvárosi színháznak heterogén nézőtábor igényeit kell kielégítenie, természetes tehát, *hogy a* színház rendezőjére, úgymond, „kötelező" feladatok is várnak. Ha tehát a rendező például a *Susmust* rendezi, inkább mesteremberi feladatait végzi, mint létező és nem létező elhivatottságérzésének, saját világképének keres kifejezési formát. Mégis meg kell keresnie a módját, hogy a színház a mához szóljon, még akkor is, ha történelmi témát visz színre. Klasszikust is csak akkor szabad bemutatni, ha a ma nézőjének valamit el tudunk mondani.

- Sok vita folyt akörül, hogy kié az elsőség. A rendezőé, a drámaíróé, a színészé? Szerintem a kérdést másképpen kell feltenni: a színházban mindig a néző az első. Őérte van minden, mindenki: a drámaíró, a rendező, a színész. Persze ezzel nem azt akarom mondani, hogy a színvonalat is ő, mármint a néző határozza meg. Viszont őt kell arra nevelni, hogy felemelkedjen, hogy megismerje önmagát, a világot, és ehhez bármilyen eszköz felhasználható. Lényeg a cél elérése: tanítani, nevelni, felhívni a figyelmet. Ha ez sikerült, úgy tevékenységünk már nem volt felesleges, akárcsak Illyés Gyula Bábjátékosáé.

Beszélgetésünket egy megjegyzéssel kell lezárnunk: manapság a sepsiszentgyörgyi „színházi műhelyben" készülnek a magyar nyelvterület legszínvonalasabb és legszebb műsorfüzetei és évadösszefoglaló kiadványai. (Magyar nyelvű színházi szaklap hiányában a színibírálatokat a napi- és hetilapok - Utunk, A hét -, az Új Élet című képeslap, valamint a marosvásárhelyi Igaz Szó folyóirat közöl.) Ezeknek a füzeteknek különleges szerepük van a színház és a közönség közti kapcsolat erősítésében, fejlesztésében. A műsorfüzetekben - a szokványosabb színházi információk mellett - műhelytanulmányok, darabértelmezések, szerzői és rendezői vallomások, értékelő cikkek olvashatók, melyekben a majdani színháztörténész is nem nélkülözhető eligazítót talál. A műsorfüzeteket ugyanakkor gazdag illusztrációs és grafikai anyag díszíti, nemegyszer jeles képzőművészek alkotásai.

BERKES ERZSÉBET

## Kováts Miklós: Magyar színjátszás és drámairodalom Csehszlovákiában 1918-1938

Igen bonyolult munka, éppen ezért rokonszenves vállalkozás a fent jelzett két évtized színházművészetének összefoglalása. A jó színháztörténet ugyanis nem pusztán színidirektorok kapitalista vállalkozását, nem is csak drámák cselekményét ismerteti, hanem - híven a színház valódi életéhez - rögzíti azokat a társadalmi körülményeket, gazdasági viszonyokat, művészeti igényeket és teljesítményeket, amelyek metszésében a színházi munka megvalósul. Ezeknek a komponenseknek egymásra hatását a két háború közötti magyar színházművészetben eddig még nem tisztázták monografikus feldolgozásban a kutatók. Megjelentek ugyan forráskiadások műsorok, lexikonok, az 1962-es vázlatos Magyar Színháztörténet -, valamint e korszak munkájához kapcsolódó dolgozatok az avantgarde törekvésekről vagy jubileumi évkönyvek néhány részletkérdésről, de alapos elemző munka nincs. Kováts Miklós tehát nemigen támaszkodhatott a színházak működését általánosan tisztázó művekre. Nehezítette munkáját az a körülmény is, hogy éppen ez a két évtized az, amely alatt mind politikai, mind gazdasági -kulturális feltételek dolgában gyökeres változás ment végbe a korábbi Észak-Magyarországon folyó színjátszásban. A színházi koncessziók megszerzése ekkortól ugyanis nem egyszerűen kapitalista vállalkozás kérdése, hanem nemzetiségi, nyelvi, politikai küzdelemé is. Kováts Miklós a bevezetőben nagy tapintattal ismerteti az államfordulat következtében beállt feszültségeket, valamint a pozsonyi és kassai színi-kerület korábbi rivalizálásából örökölt ellentéteket. Ezenközben jelzi, vagy dokumentumok idézésével ismerteti a koncessziók megszerzésének menetét. Nem ad azonban áttekinthető képet arról, hogy milyen körülmények között, milyen hivatali rend betartásával, milyen anyagi bázisok birtokában indult meg egy-egy színház - meghatározó jellege miatt éppen a kassai társulat - működése. A hivatali szerkezet és a gazdasági feltételek pontos ismeretének hiányában csak az egymást váltó direktoroknak színikritikákban, emlékiratokban s aktákban - olykor - lecsapódó munkáját ismerhetjük meg. Kováts itt elköveti azt a hibát, amit a városok színháztörténetének írói: helyi csatározások részletes taglalását adja ugyan, de nem helyezi el ezeket a nagyobb összefüggéseket is megmutató társadalmi, gazdasági és kulturális struktúrában. Mentségére legyen, hogy ez a szerkezet, éppen az államfordulat után, a szokottnál is bonyolultabb lehetett, valamint ezt a korszakot taglaló részletes monográfiák hiányában Kováts nem utalhatott a korábban működő magyar színikerületek sajátosságaira.

Kiváló tájékoztatással szolgál a dolgozat második és harmadik fejezete, melyekben a csehszlovákiai magyar szerzők munkásságát, illetve a magyar színpadokon játszott cseh és szlovák drámákat ismerteti. A műsorrendből, megőrzött színházi szövegkönyvpéldányokból, részletesen kikutatott sajtóanyagból helyreállítja a szlovenszkói magyar színjátszást jelentő kassai színház műsorát, s részletesen ismerteti az igényesebb darabok szerzőinek életútját, a szóban forgó drámák tartalmát, színrevitelük kikövetkeztethető színvonalát. A források kritikai felhasználásának helyes gyakorlatára vall, hogy nemegyszer jelzi: az egymásnak ellentmondó bírálatok a közre-adó lapok politikai vagy egyéb elfogultságát tükrözik, másutt jelzi azt is, hogy a szövegkönyv alapján ő nem tartja a darabot olyan *nagy* eredménynek, mint a kortársak. Munkája nyomán képet kapunk Bihari Mihály, Lányi Menyhért, Merényi Gyula, Sándor Imre, Sebesi Ernő és Sziklay Ferenc drámairói törekvéseiről, valamint Karel Čapek, Frantisek Langer és Fráňa Šramek magyarra fordított műveinek szlovenszkói, illetve ezek nyomán magyaroszági előadásairól is. A drámákat mindenekelőtt a cselekmény és konfliktus felől elemzi, s csak utalásszerűen tér ki dramaturgiai színvonalukra. Talán hasznos lett volna, ha vizsgálja a jelentősebb drámák formai, szerkezeti törekvéseit is. Érdekes lehetett volna ilyen szempontból Lányi *A Hold* című darabja, amelyet két személyre komponált; de „szabálytalan" dramaturgiájúnak kell hinnünk Sándor Imre *Szedjelek szét, csillagok* és *Mesebeli herceg* című darabjait is. A dramaturgi elemzés a kísérletekben is megújulást kereső szlovenszkói szerzők jelentőségét emelte volna. A dolgozat lényegében alig foglalkozik a színjátszás egy igen fontos alkotóelemével: a színészekkel. Néhány kép, színlapreprodukció és kritikarészlet alapján ki tudjuk ugyan következtetni a vezető színészek kilétét, valamint azt - az egyébként országosan elterjedt gyakorlatot -, hogy bizonyos sikerdarabokra vendégművészeket szerződtettek, mégsem tudjuk reprodukálni a színészek színházon belüli életkörülményeit vagy pedig művészi munkáját. Ezt hitelt érdemlően felidézni talán a legnehezebb a színháztörténet megírásakor: hiszen éppen a színpadi műalkotás az, ami elillan megvalósulásának pillanatában. Történeti helyreállítása csak nagyon ritkán - megbízható kortársi kritikák esetében sikerülhet. Ilyenek azonban csak igen korlátozott számban álltak Kováts Mik-lós rendelkezésére. Ezért helyénvaló, hogy Kováts egy rövidebb fejezetet szentel a színibírálatnak is. Á témában kevésbé járatos olvasót azonban segíthette volna azzal, hogy jelzi az egyes lapok szerkezetét, politikai hovatartozását is. Annál is inkább, mivel korábban ő állapította meg, hogy bizonyos bírálatok értéke, igazságossága összefüggésben van a lapok kötöttségeivel.

Kifogásaink ellenére is - és ez távolról sem udvariasság - Kováts Miklós munkáját igen becses színháztörténeti vállalkozásnak kell tekintenünk. Hosszú évek *óta* önálló kutatómunkára támaszkodó, összefoglaló műveket nem adott ki a hazai színháztörténet-írás - s ezt a mulasztást irodalomtörténészek vagy elszigetelten dolgozó külföldi kutatók pótolták. Kováts Miklós - gazdag jegyzetanyagából látszik - több magyar és csehszlovákiai levéltárat, könyvtárat, múzeumot átvizsgálva írta meg munkáját. Vállalkozása mindenekelőtt a csehszlovákiai magyar művelődés fontos adattára, ugyanakkor kiválóan dokumentálja népeink kölcsönös közeledését a művelődésben. *(Madách Könyvkiadó, Pozsony)*

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

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

## Résumé

***Zoltán Iszlai:***

***Raskolnikov, le terroriste***

Le Théâtre de Comédie de Budapest a invité Youri Lyoubimov, animateur du Théâtre Taganka de Moscou, pour mettre en scène l'adaptation de *Crime et châtiment*. A ce propos, Zoltán Iszlai passe en revue les adaptations précédentes du roman et situe celle qu'ont signée Lyoubimov lui-même et son associé Kariakine dans le contexte général de l'oeuvre de Dostoiévski. Finalement il précise le message actuel qu'ont découvert les adaptateurs dans le chef-d'oeuvre classique.

***Miklós Almási:***

***Du drame du conscient jusqu'à la conscience sociale***

En analysant la mise en scène de *Crime et châtiment* qu'il considère comme un évènement de première importance dans notre vie théâtrale, le critique analyse surtout le progrès que trace le maître soviétique d'un drame se déroulant dans le conscient jusqu'à l'examen de la conscience sociale.

***Katalin Böszörményi:***

***Le monde pictural de « Crime et châtiment »***

Le décor du spectacle *Crime et châtiment* au Théâtre de Comédie est dû à David Borovski, scénographe du Théâtre Taganka, tandis que les costumes ont été conçus par Márta Jánoskúti, membre du théâtre hongrois. A deux, ils ont créé pour le spectacle un univers visuel d'une homogénéité exemplaire.

***Anna Földes:***

***Le chemin des Tót du Théâtre Thália au Théâtre Thália***

Il y a onze ans que le Théâtre Thália a créé *Les Tót* d'István Örkény (connu en France sous le titre *La Famille Tott.*) Depuis, la pièce a fait le tour du monde pour retourner maintenant à son lieu de naissance, dans la mise en scène du même Károly Kazimir qui a, jadis, assuré la premiere réalisation. A propos de cette reprise intéressante, notre critique évoque aussi l'écho des représentations en étranger.

***György Székely:***

***« . . . Pendant un temps j'étais tellement heureuse »***

Au Théâtre de Comédie c'est István Horvai qui a mis en scène la tragédie *Long voyage dans la nuit* de Eugene O'Neill. Selon le critique, la vertu principale du spectacle se trouve dans l'authenticité théâtrale de cet univers clos dans lequel vit, bouge, souffre, s'aime et se déteste la famille de James Tyrone.

***István Nánay:***

***La vision du metteur en scène et la réalité du théâtre***

Notre collaborateur a vu trois spectacles en province. La mise en scène du *Bain* de Maïakovski à Győr est due à István Paál, celle de *Pericles* de Shakespeare à Kecskemét à József Ruszt, tandis que le théâtre de Pécs a invité Roman Kordzinski, directeur du Teatr Polski de Poznan, pour assurer chez eux la réalisation d'une pièce polonaise, *Derby au château* de Jaroslaw Abramow. De chacune de ces représentations se dégage une vision forte et personnelle du metteur en scène, pourtant, elles laissent, toutes les trois, certaines choses à désirer.

***Géza Hegedűs:***

***L'un des Européens***

A propos du 60ème anniversaire de l'auteur dramatique Miklós Hubay, Géza Hegedűs saisit l'occasion de saluer son collègue et ami distingué et de résumer, en même temps, son oeuvre d'une richesse exemplaire.

***Katalin Róna:***

***Les voyageurs de l'enfer***

L'article évoque les interprétations de Géza Tordy et László Tahi Tóth qui, dans le spectacle O'Neill du Théâtre de Comédie, jouent les deux fils de James et Mary Tyrone.

***János Sziládi:***

***L'artiste invisible***

Nous publions ici la première partie d'un essai théorique de János Sziládi intitulé *La mise en scene en tant qu'art autonome*. Dans cette première partie, l'auteur résume l'histoire de la mise en scène avant le XXéme siècle.

***Sándor Enyedi:***

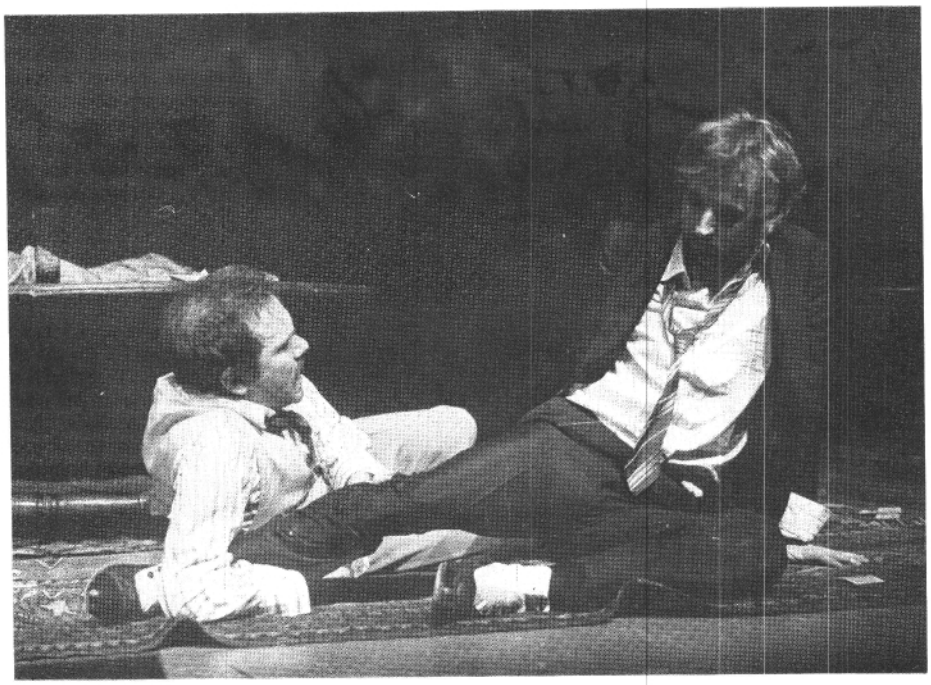
***Théâtre dans une ville de provence***

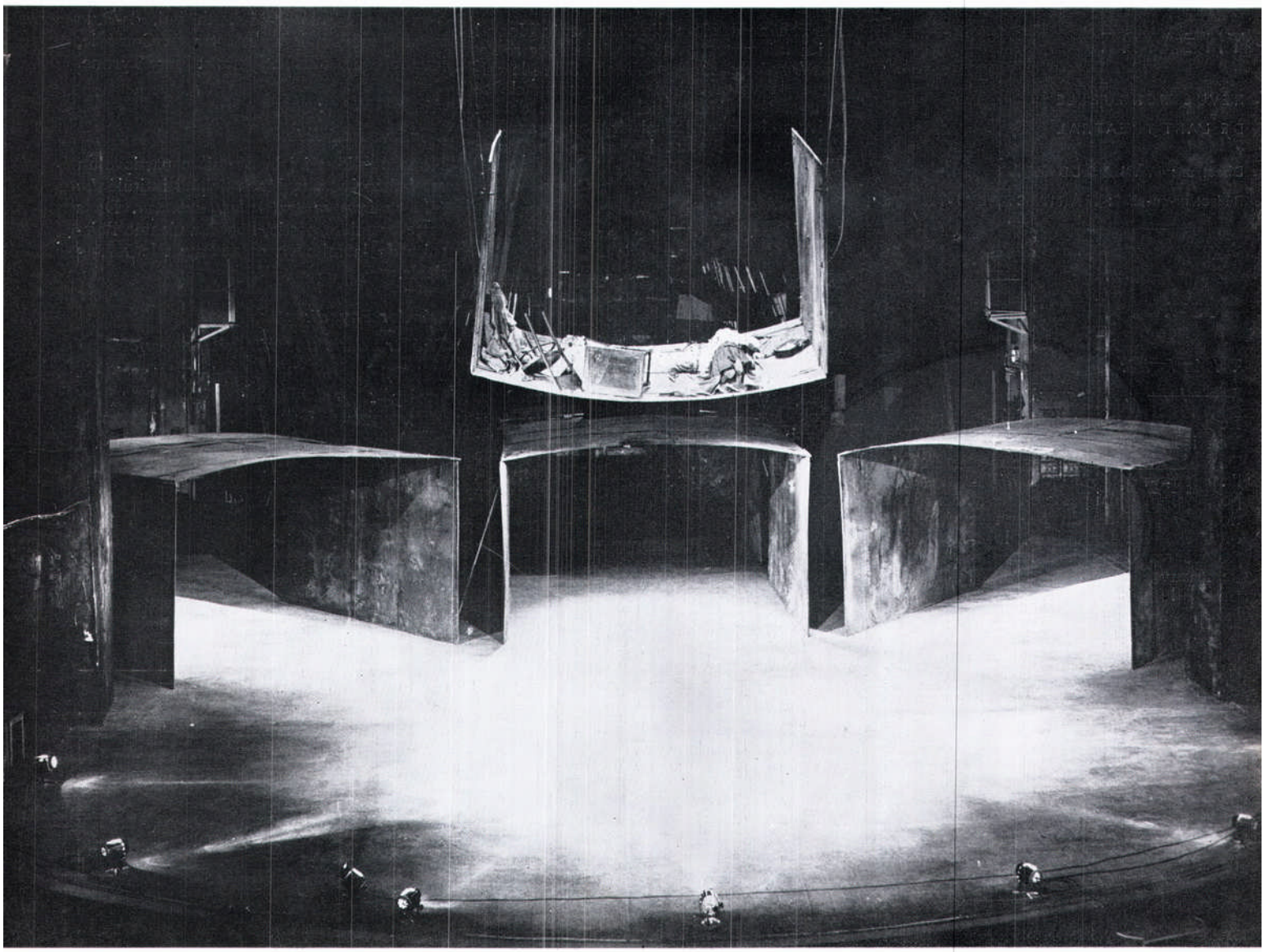
Lajos Sylvester, directeur du Théâtre Hongrois d'Etat résidant à Sepsiszentgyörgy en Roumanie, s'exprime sur le travail et le passé de sa troupe a l'occasion du trentième anniversaire de leur théâtre.

***Erzsébet Berkes:***

***Miklós Kováts: Théâtre hongrois en Tchécoslovaquie***

Notre collaboratrice rend compte d'un livre qui traite du théâtre et de la littérature dramatique hongrois dans la Tchécoslovaquie de l'entre-deux-guerres.



**Tordy Géza (Jamie) és Tahi Tóth László (Edmund) az Utazás az éjszakába című O'Neill-drámában (Pesti Színház) (Ikládv László felvétele)**

Ára: 12 Ft