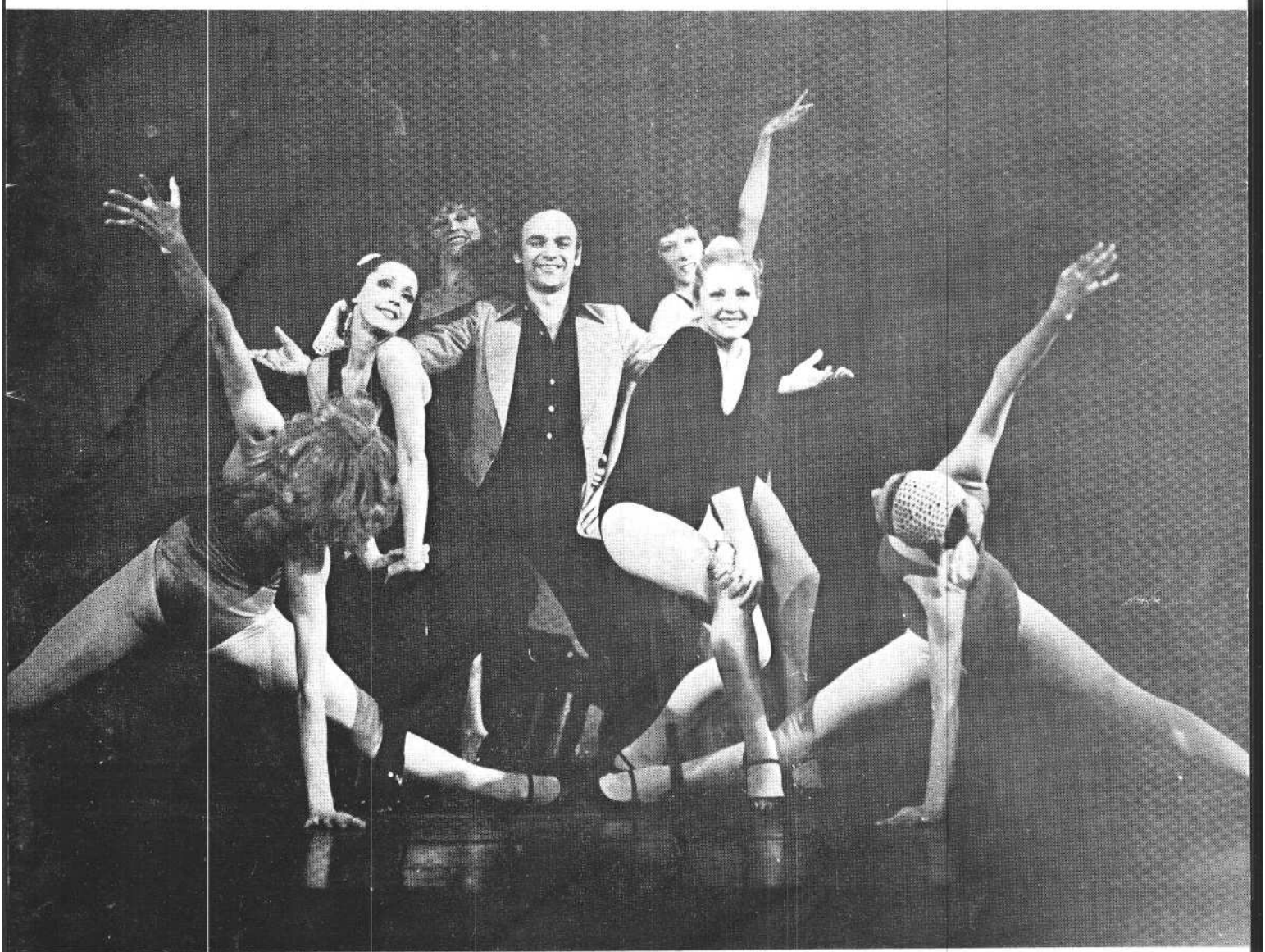
SZÍNHÁZ



Szántó Judit: Feltámasszunk? Ne támasszunk? • Balogh Tibor: A szentség anakronizmusa • Bányai Gábor: Svejk Szolnokon • Bécsy Tamás: A Bánk bán instrukcióiról Hegedűs Géza: Szabó Magda komor szatírája • Koltai Tamás: Karriertörténet prózai véggel? • Nánay István: Egy fiatal rendező Moszkvából • Kornis Mihály: Halleluja

1980
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ES
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1980. JÚLIUS

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 jelzőszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 240.- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

80.1211 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Németh Sándor és a tánckar a Csókolj meg, Katám című musicalben

A hátsó borítón:

Csányi Árpád díszlete a Nemzeti Színház Husz János-előadásához (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
Feltámasszunk? Ne támasszunk? (1)

BALOGH TIBOR
A szentség anakronizmusa (5)

GYÖRGY PÉTER
A sorsjáték buktatói (8)

BÁNYAI GÁBOR
Svejk Szolnokon (12)

RÓNA KATALIN
Az agitszínház csasztuskája (15)

ESZTERÁG ILDIKÓ
Az epikus színház aktualitása (17)

vendégeink

MIHÁLYI GÁBOR
Az ismert és az ismeretlen Musatescu (19)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
A minszki Állami Színház vendégjátéka (21)

REGŐS JÁNOS
Egy színpadi látomás: Novemberi éj (22)

fórum

BÉCSY TAMÁS
A Bánk bán instrukcióiról (26)

HEGEDŰS GÉZA
Szabó Magda komor szatírája (33)

négyszemközt

KOLTAI TAMÁS
Karriertörténet prózai véggel? (38)

világszínház

NÁNAY ISTVÁN
Egy fiatal rendező Moszkvából (42)

PÁLYI ANDRÁS
Három este a Činoherní Klubban (45)

drámamelléklet

KORNIS MIHÁLY: Halleluja

SZÁNTÓ JUDIT

Feltámasszunk? Ne támasszunk?

A Ziska kecskeméti bemutatójáról

Katona József Ziskájának hosszabb elemzése helyett - amelyet már amúgy is sokan elvégeztek - kezdjük egy boldog só-hajjal: minden színháztörténeti balsorsunk mellett is szerencsés színházú nép vagyunk, mert a meg nem magyarázható, ki nem elemezhető csoda megajándékozott a *Bánk* bánnal, amelynek objektív és szubjektív előzményei jóformán elhanyagolhatóak. *Á Ziskát* látva, majd újra elolvasva azt kell mondani: *a* Havi-lel és a *Bánk bán* között jócskán kisebb az érték különbség, mint a *Ziska* és *a Bánk bán* között, holott az utóbbi kettőt ugyan-az az ember írta, egyazon korszakban, amely ugyanolyan mostoha volt 1813-ban, a *Ziska* megírása idején, mint 1815-ben, mikor a *Bánk* született. Kivált ez a másfél *évnyi* időköz a mellbevágó. Aki nem is-meri az adatokat, azt feltételezné, hogy a két dráma között legalább egy évtized van, s azon belül seregnyi, egyre jobb, a *Bánk bán* magaslatait egyre inkább meg-közelítő színpadi mű. Mi történhetett Katonával és főleg Katonában e másfél év alatt - akkor se tudhatnánk, ha minden napjára, elfoglaltságaira, élményei!-re, olvasmányaira, gondolataira kiterjedő részletes feljegyzésekkel rendelkeznénk. Ugyanis minden ismert és elképzelhető objektív adat mellett és azon túl nyilvánvaló: itt csoda történt, és aki nem hisz a csodákban, az ne Szent Erzsébet kötényében kutakodjon, hanem olvassa el egy este, egymás után az egymás után született két drámát: a bár tehetségest, de elhibázottat, vadromantikust és a majd minden ízében klasszikus remeket.

Á Ziskának legnagyobb baja ugyanis nem a mesterségbeli sutaságok sorozatában, a dramaturgiai következetlenségekben és lélektani képtelenségekben vagy a rossz romantikus drámák utánzásában rejlik (szívfájdító olvasni a *Bánk bán* szerzőjétől, amint „Kotzebue Ágostont" „századunk egyik legjelesebb írójának" titulálja, ámbár némiképp vigasztaló, hogy e század akkor még mindössze tizenhárom esztendős volt) - ilyeneket a fiatal Shakespeare műveiben is találhatunk, legföljebb ő az egykorú Kotzebue Ágostonokat tisztelte még túlságosan. Ezeken segíthet az ügyes és érzékeny adaptáció, amint ezt Osztovits Levente és Beke Sándor közös átigazítása is jelzi. Az igazi probléma a téma antidramatikus szemléletében rejlik: Katona egyik fél mellé sem áll oda, és ami a nagyobb baj, szemmel láthatóan nincs tisztában e drámairói magatartás következményeivel és követelményeivel. Mert végtére a modern drámaírás számos olyan művet termett, ahol a szerző egyetlen ábrázolt táborral, egyetlen szereplővel sem azonosul, de akkor művének tengelyébe éppen ezt az elidegenedést-elidegenítést állítja, és ezzel orientálja a nézőt valamilyen más, meg sem jelenített, esetleg meg sem nevezett, mégis evidens választás felé. Katona azonban a romantikus dráma eszközeit, a szenvedélyt, a nagy viharzásokat, a szélsőséges jellemeket és szituációkat alkalmazza, csupa olyan esz-közt, amely akkor van helyén, ha a nézőt egyértelműen kell mozgósítani az ábrázolt figurák mellett vagy ellen - csak épp megfosztja a nézőt az állásfoglalás lehetőségétől, mert neki magának sem volt határozott álláspontja. Nem Ziska alakjának - jóindulattal szólva - ellentmondásosságában rejlik a fő gond, nagy ügyeknek is lehetnek ellentmondásos jellemű képviselői, s egy Egmonttal, egy Hernanival, egy Ruy Blasszal szemben ott van például Moor Károly vagy épp Büchner Dantonja, a maga összes emberi gyengeségével - Katona egyszerűen a huszita ügy értékelését nem tudta eldönteni a maga számára. Katona is tudott pozitív ügyekhez ellentmondásos jellemű képviselőt felmutatni, gondoljunk csak Petur bánra; Ziskája azonban olyan egyértelműen negatívra sikerült, amilyenek az ilyen apparátusú romantikus drámákban csak az egyértelműen rossz ügyek kép viselői lehetnének, egy Moor Ferenc, egy Alba. Különös ellentmondásra nyit ablakot az olvasóhoz intézett rövid jegyzete, amely egyfelől nagyrabecsülést és hódolatot nyilvánít a mozgalom megalapítója, Busz iránt, másrészt viszont Ziskáról kijelenti, hogy a világ legnevezetesebb férfiai közé sorolhatnók, „ha más célból forgatta volna fegyverét". Jegyzeteiben pedig, ahol jóval nyíltabban fogalmaz, mint magában a szövegben, még tovább megy: „Kár - örökös kár, hogy Ziska az ő alávaló célját ezen leplébe (ti. Husz tanainak leplébe - Sz. J.) takarta és kegyetlen nagyravágyását a vak nép előtt ebbe burkolta." Á cenzúra léte minderre nem elégséges magyarázat, végtére a cenzúra *a Bánk* idején sem pihent, és mégis tehetetlen volt Katona gondolatainak kibontásával szemben. Katona nyilván szívből nem értett egyet a huszita mozgalommal, illetve annak eszmei indítékait, az egyházi visszaélések elítélését és a hazafiúi sérelmeket méltányolta ugyan, de nem tudott egyetérteni a pártütéssel, a vérontással, a békétlenséggel, a forradalmi terrorról és következményeiről már nem is szólva. Á drámából eléggé nyilvánvaló: ha Husz János fellépésének említett ideológiai motivációit méltányolta is (bár még ezekkel szemben is vannak fenntartásai!), úgy ítélt, hogy Husz követőiben, pontosabban a rá hivatkozókban ezek az indítékok már elhalványodtak, és a nevét viselő mozgalmat már csak a brutális, mindenkire szenvedést hozó, ideológia nélküli erőszak jellemezte; szemében az út, amely az angyalian tiszta prédikátortól a nagyravágyó és bosszúszomjas udvaroncon át a félelmetes, vérengző népvezérig, Husztól Ziskán át Prokopig vezetett, egyértelműen egy mozgalom lezüllésének útja, még' akkor is, ha búvópatakszerűen fel-felbukkannak a dráma szövetében a mozgalom eredeti indítékai, de inkább csak deklaratíven; a mozgalom tagjainak immár se jellemét, se cselekedeteit nem hatják át.

Természetes! dramaturgiai következménye mindennek, hogy a husziták táborában tulajdonképpen nincs egyetlen rokonszenves figura sem, aki joggal vehetné ajkára Husz János nemes nevét és tanítását. Nyilván igaz az Elöljáró beszédnek az a panasza, hogy a „huszitai véleményekről" ő játékaiban nem beszélhet, de ez a körülmény a *Bánk bán* íróját nem akadályozta meg a magyarság sérelmeinek sokoldalú, minden társadalmi réteget érintő bemutatásában; a cseh nép szenvedései viszont a Ziskában alig kapnak szót, illetve felbukkanásukat túlharsogják *e* nép önjelölt képviselőinek, a huszita vezéreknek, elsősorban Ziskának, de az ugyancsak karrierista és önző célokat kergető Huszinecnek, a szenilis és iszákos Vodának, a rémületes Prokopnak, vagy akár a vezérek tükörképének: a bosszúvágyó, hitvány hajdúnak szembeszökő ellenszenves vonásai. A *Ziskában* nemcsak Bánk nincs, de nincs Petur és nincs Tiborc sem, ami népmozgalomról lévén szó, eléggé sokatmondó hiányosság. Ha van a drámában rokonszenves szereplő, úgy ilyen még inkább az ellentáborban található: Vartaemberg és az ifjú Dube legalább lovagias és áldozatkész, az agg Rokycána pedig megej-

Katona József: Ziska (kecskeméti Katona József Színház). Blaskó Balázs (Wartenberg), Gáspár Antal (Cservenohorszky), Kiss Jenő (Misztecky) és Major Pál (Vencel király)

tően könyörög békességért. Persze e szereplők sem kapnak hősi arányokat, mert Katonától természetesen távol áll a cseh néptől elszakadt udvar, a bajorok és bérenceik apológiája is - de a hűvös objektivitás, amelynek a *Bánk* bánban nyoma sincs, nyilvánvalóan abból fakad, hogy Katona nem ad igazat a huszitáknak. Ugyanakkor a drámának van pozitív hőse, Ziska romantikus színekkel ábrázolt leánya személyében, aki a békesség szószólója, és mintegy *Borneo és Júlia-szerű* feloldást javasol a tragikus viszályra: Katona leginkább az ő attitűdjével tud azonosulni. Csakhogy Ziska leányának békéje nem reális, elvi béke, mint a szerelmesek sírja fölött kezet nyújtó veronai szülőké, akik végtére egyazon társadalmi osztályhoz tartoznak, vagy mint II. Endréé, aki úgy teremt nyugalmat, hogy elismeri Gertrudis megölésének jogosultságát. A leány érzelmes-ködös békesóhaja legföljebb az ő magánéletére hoz megoldást; a taborita vezér lánya és az ifjú báró által képviselt felek soha nem köthetnek békét.

E ponton különben az átdolgozók érdekesen döntöttek. Katonánál ugyanis bár Ziska meghal, de a harc Prokop vezetésével tovább dúl, s a Toldalékocskában Katona nyíltan ki is mondja: ugyan mit ért Csehország azzal, hogy Ziskától megszabadult, mikor „fent maradott a sokkal rettenetesebb Prokop". Az átdolgozók döntése látszólag meghökkentő, hiszen az eredetinél békülékenyebb, mégis hűtlen hűségükkel voltaképp Katona szándékát rehabilitálták, világosabb értelmet adva a számára legfontosabbnak: a béke perspektívájának; az arany Prága kapui elé helyezett zárójelenet líraibb, elégikusabb hangú, és Ziska nem további harcra és győzedelemre, hanem igazságos béke kivívására szólítja fel követőit.

Ha Elöljáró beszédében Katona azt hangsúlyozta is, hogy munkájának fő célja a magyar nyelv pallérozása volt, s ebben nyilván sok igazság is van - szándéka mégis sokkal több lehetett. Izgatta a népmozgalom kérdése, izgatta a nép és az udvar szembekerülésének motívuma, s izgatta elsősorban a mozgalom hazafias-nemzeti indítéka, az a cseh-bajor konfliktus, amely másfél év múlva a magyar-meráni összecsapásban vetett máig izzó szikrát - de a cenzúránál erősebben béklyózták saját aggályai és meggondolásai, az elsősorban a népet védő elvont békevágya, melyek végül antidramatikus álobjektivitásba ragadták. És ez *a Ziska* legnagyobb problémája.

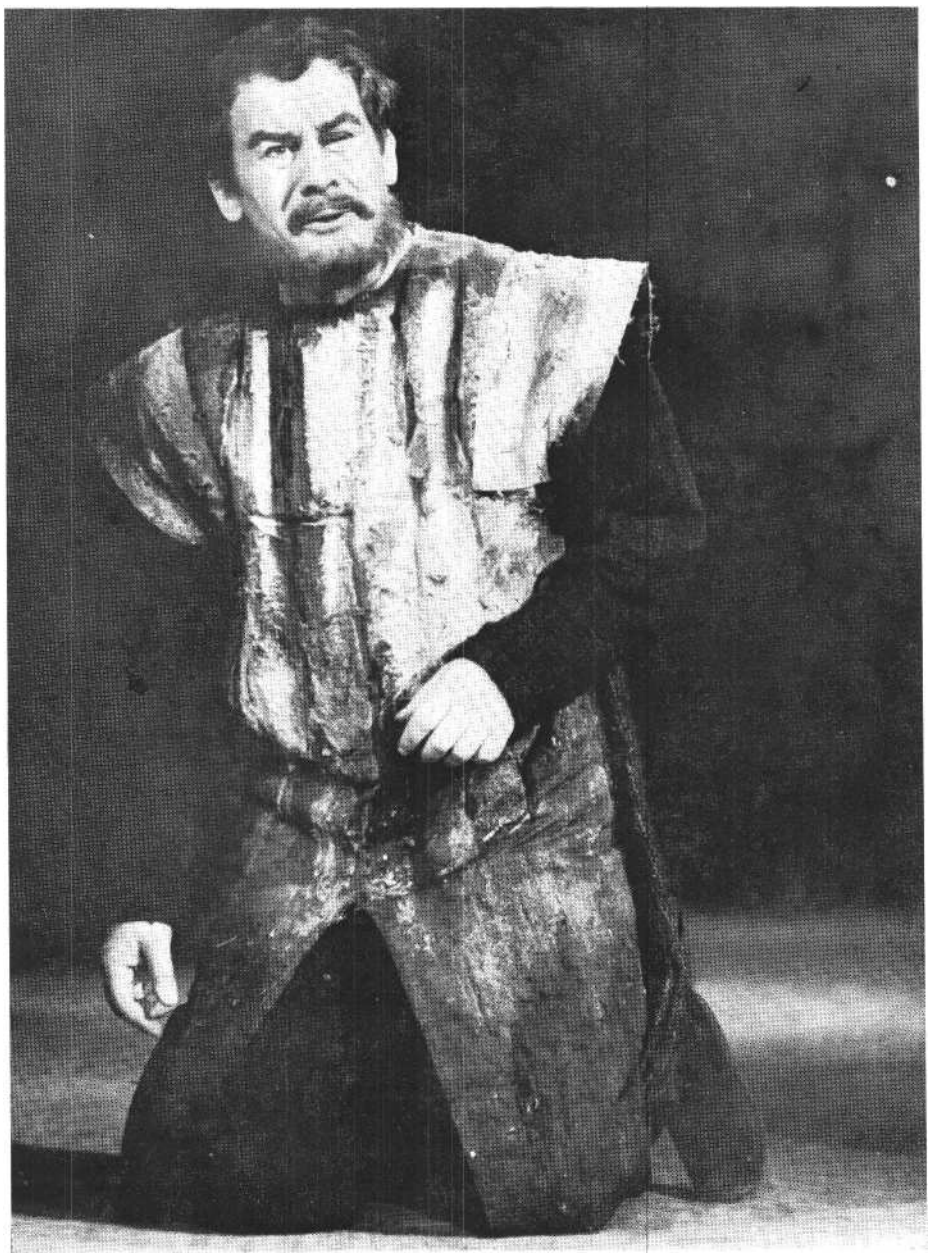
Az átdolgozás egyaránt kiterjedt eszmei és dramaturgiai síkra. Osztovits és Beke világosan érzékelték, hogy változtatni nem elsősorban Ziska beállításán kell, nem az a lényeg, hogy az ő szövegéből gyomláljanak ki „negatív" passzusokat, hanem a husziták ügyét kell, természetesen a dráma által még valószínűsíthetően, rokonszenvesebbé tenni, akkor automatikusan Ziska alakja is némiképp más megvilágításba kerül. Szellemesen oldották meg ezt mindjárt az expozícióban, az „ellenforradalmi terror" közvetlen, sokkoló bemutatásával: Vencel király huszitákat akasztat. Itt mellesleg dramaturgiai nyereséget is be lehetett söpörni: nyílt színen eshetett meg a később nagy szerepet játszó megkegyelmezés Miszteckynek, a harmadik elítéltnek, és azonnal színpadra lehetett hozni Ziska leányát (talán nevet is adhattak volna neki, a megnevezés máris enyhíthetne a figura arcnélküliségén). A sok alkalmatos és indokolt további változtatás közül emeljük ki Rokycánának és a drámában csak említett prágai érseknek összeolvasztását, a nyíltszíni megtorlást Ziska húgának megbecstelenítője ellen, Ziska ugyan-csak nyíltszíni megvakulását, a Katona által életben hagyott Vartemberg (itt: Wartenberg) elestét, vagy a radikálisan és igen hatásosan megoldott befejezést, amikor is Rokycána békeszózata nem egy semleges helyen, egy közleeső, súlytalanabb jelenetben, hanem magának a megmenteni kívánt Prágának falairól hangzik el. Legalább ilyen fontosak persze a rendezői beállítások is, így a csata-jelenetek, melyekben egy forradalmi nép

tódul a színpadra, vagy az a szereposztási megoldás, amely nemcsak a címszerepet, hanem a két alvezér, Huszinec és Prokop szerepét is rokonszenves, hős karakterű színészekre bízta, Bregyán Péter és Szirmai Péter személyében. (Más kérdés, hogy a szerepek megoldatlanságaival, vázlatosságával, többnyire negatív megnyilatkozásaival a művészek még-sem tudtak megbirkózni, de erről, úgy érzem, főképp a később említendő meg-közelítési probléma tehet.) Ennél többet az átdolgozó és az átdolgozó-rendező nem tehettek; nem írhatták meg azt a forradalmi népdrámát, amelyet Katona nemcsak nem tudott, de nem is akart megírni, sőt: még csak jó drámát sem tudtak *a* Ziskából varázsolni. A mesterségbeli ügyetlenségek lecsiszolódtak, a vadromantikus túlzások eltűntek, illetve belesimultak a nemes romantika szövedékébe, a drámai igazság mérlege az élet igazságának megfelelőbb módon billent el - mégis, a dráma alapvető hibája a kendőzés alól is minduntalan kiütközik.

Azt jelenti-e ez, amire egy kritikustársam konkludált, hogy az ilyen erőszakolt feltámasztási akciókra nincs szükség? Nem hiszem, legalábbis nem ilyen aprioristikusan. Az effajta vállalkozásokat nem a kegyelet vagy a múlt szegényességének elleplezése teszi indokolttá, hanem az az eleven teátrális izgalom, melyet adott esetben - műtől és előadástól függően - igenis kelthetnek. Én magam eleven izgalom forrásának érzem még a *Bánk bán* motívumaival való, minden magyar színházbarát számára fájóan édes egybecsengéseket, a sajnos még túl tompa, de mégis oroszláni formátumú körmök kikibukkanását, a helyenkénti érdekes pszichológiai mozzanatokat, a merész lerövidítéseket, a nagyszabásúan elgondolt jeleneteket, sőt épp így, az ellenkező póluson, a megejtően őszinte sutaságokat, a helyenként bájos naivitásokat is. És nem titkolom, a horror sacri borzongásával töltenek el a szöveg egyértelmű shakespeare-i reminiszcenciái. Nem is az olyan nyílt áthallásokra gondolok, mint Vencel Macbeth ihlette lelkifurdalásos látomásjelenete, hanem gondolatok és megfogalmazások döbbenetes egybecsengésére. Nem tudom, későbbi Shakespeare-fordítóink olvasták-e a Ziskát, és ihletet merítettek-e a szóban forgó sorokból, mint ahogy, nem tagadom, azt sem tudom, mennyire ismerte Shakespeare-t maga Katona. De ez talán nem is baj, mert így ismét csak a csodát szívhattam tüdőmbe az ilyen sorokból: „A közhézag tehát a főbotlás - ez rémít el bennünket, hogy már az első lépésnél is megcsuklanak az inaink..." (Hamlet-monológ); „Egy olyan tükröt tartott ő énelőmbe, melyben az egész Vencelt tökéletesen láthattam, és iszonyodva kellett attól elfordulnom." (Gertrúd: „0, Hamlet!, ne beszélj. Lelkem mélyébe fordítod szemem..."); „Ember! Miért nyomod oly keményen öklödet a homlokodhoz?" (Malcolm: „Ember, ne húzd kalapod a szemedbe!"); „Nékie is ily kegyes vonásai voltak - a Teremtő minden tehetségét reá fecsérlette..." (Othello monológja: „Tündér Természet bűvös remeke... ") És e mondatok mind lélektanilag-drámailag hasonló szituációkban hangzanak el...

De nézzünk szembe az alapkérdéssel: vajon akkor is érdemes lenne-e foglalkozni a Ziskával, ha megírása után Katona meghal *vagy* elhallgat, és *a Bánk bán* soha nem születik meg? I la nem, akkor ugyanis valóban csupán tisztes kegyeleti aktusról van szó klasszikus nemzeti tragédiánk szerzője iránt. Nos, nézetem szerint a két Ziska-dráma önmagában is

Ziska: Nagy Attila (MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)



figyelmet érdemelne. Ilyen volt a XIX. század elején a magyar történelmi tragédia, így gondolkodott a forradalom, a változtatás kérdéseiről egy nagyra hivatott, értelmes, művelt és drámaírónak termett huszonkét éves magyar ifjú. Nem annyira a cseh régmúlttal - a magunk nem is oly régi múltjával kell itt szembenéznünk, és ezt a konfrontációt nemcsak értekezések lapjain, hanem az élő színpadon is érdemes megejteni. Nem az a cél, hogy egy középszerű vagy annál is gyengébb dráma ürügyén egy remekművet adjunk el - ez a középszerű dráma nemcsak erényeiben, de gyengeségeiben is érdekes lehet.

A kecskeméti előadás nem keltett olyan izgalmat, mint remélhető lett volna, de ez számomra nem a vállalkozás létjogosultságát kérdőjelezi meg, csupán a megközelítését. Bármily paradoxul hangzik, a kecskeméti előadásnak éppen az a baja, hogy úgy közelített a *Ziskához,* mint érett klasszikus remekhez, holott-sem ez, sem bármilyen más átdolgozás azzá nem tehette (hacsak nem egy új Katona ír belőle *egy* második *Bánkot).* A kecskeméti művészek mint-egy megismételték magának Katonának a tévedését, aki úgy kezelte anyagát, mintha vérbeli, a műfaj kritériumait ki-merítő romantikus drámát írna. Ok el-fogadták még többnek: modern romantikus drámának, holott csak egyes elemeiben az. A nagyszabású, önmagában igen szép és hatásos színpadkép, a rafinált világítás, a monumentális be-állítások és mindenekelőtt a színészi játék a magyarul nem tudó nézőben azt a hitet kelthette volna, hogy itt egy shakespeare-i formátumú mű kerül elő-adásra. Csakhogy ebben a megemelt, ünnepi közegben, ebben a túl erős, kíméletlenül koncentrált fényű interpretálásban pőrén és kiábrándítóan tűntek elő a dráma fogyatékosságai. A színészek hősöket, árnyalt, izgalmas, modern értelmezésre alkalmas drámai figurákat véltek játszani, gesztusaikat, habitusukat az ide illő készletből válogatták össze, és aztán nem kaptak az attitűdhöz sem szöveget, sem szituációt. A szerep kidolgozására példás gondot fordító Nagy Attilának műsorfüzetbeli írása sugározza a meggyőződést, hogy itt egy méltatlanul mellőzött remekmű rehabilitációja megy végbe, egy remekműé, amely „korában példátlanul merész" volt és szemléleté-ben „elképesztően korszerű". A színész persze nem gondolkozhat másképp - ha a rendező ilyen értelemben instruálja.

Ám úgy gondolom, Beke Sándornak inkább az ügy kísérleti jellegét kellett volna vállalnia és hangsúlyoznia, és úgy tálalnia *a Ziskát,* mint egy laboratóriumi munkafolyamat eredményét, valahogy abban a szellemben - hadd kockáztassak egy sántító hasonlatot -, mint a korszerű műemlék-restaurátorok, akik nem titkolják, hol egészíti ki a hiányos eredetit a mai toldalék, sőt az eredetit sem idealizálják, nem tüntetik fel más-nak, többnek, mint ami volt.

Ebben az összefüggésben kell meg-említenem az előadás látszólagos formai újítását, a három új néma szereplő: a cenzor és a két Katona József beállítását. (Egyébként ha egy hétre egy magányos szigetre száműznek a talány megfejtésére, akkor se tudnék rájönni, miért kellett a költőt még meg is kettőzni. Az elnevezésektől sem lettem okosabb: nem tudom, mi a különbség a „Költő, a huszonegy éves Katona József", illetve „A költő mása" között.) Szegény színészek a drámával párhuzamos monoton helyzetgyakorlatokat hajtanak végre, tőlük telhető titokzatos arccal és kezdetleges pantomimus-kultúrával, de nem ez a baj; játszaná bár a Katonákat Latinovits Zoltán (ő még meg-kettőződni is képes lett volna), akkor is legföljebb annyi történnék, hogy *a Ziska* cselekménye helyett őt figyelnénk, de a megoldás művészi szükségszerűsége akkor is kétséges maradna. A suta megvalósításnál ugyanis jelentősebbnek érzem az alapkérdést. Ez a néma előszínpadi hár-mas tusa ugyanis azt sugallja, hogy a dráma minden problémája a szerző és a cenzúra konfliktusából ered, hogy Katona csak a cenzúra miatt nem volt elég nyílt, elég egyértelmű, még poentírozottabban, hogy *a* Ziskából tulajdonképpen csak a cenzúra miatt nem lett remek-mű. Katona és a cenzor vitájánál azonban sokkal fontosabb a mi vitánk Katonával (és *a Bánk bán* szerzője többé-kevésbé velünk értene egyet). Ezt a vitát, mint már utaltam rá, semmiféle átdolgozás nem simíthatja el, de nem is kell, hogy elsimítsa. És nézetem szerint ezt a vitát kellett volna képviselnie a rendezői értelmezésnek, bízva a *Bánk bán* írójában, *a Ziska* izgalmasabb részleteinek írójában, bízva a mai színházi kifejezés gondolati szuverenitásában és ezért nyíl-tan vállalva a konfrontációt, az anyag gyengeségeinek felmutatását.

Formai kérdésnek tűnik, mégsem az: ez a produkció kamaraszínpadra illett volna. Szomorú látvány, amikor két hét-tel egy dráma bemutatója után a szín-padon többen vannak, mint a nézőtéren, mégsem tudom elmarasztalni a közön-séget, amely közönyösen reagál egy út-törő jelentőségű vállalkozásra és még a lokálpatriotizmus, a város nagy szülötte iránti tiszteletet sem képes nagyobb számban becsalogatni a Katona Józsefről elnevezett színházba. A közönség nem kívánt részt venni abban a fényes koro-názási szertartásban, amelyet egy a díszkivilágításban meztelennek ható király számára rendeztek. Talán jobb lett volna az egybegyűlőket beavatni két munkafolyamat - a *Ziska* 167 év előtti megírásának és mai átdolgozásának - gyötrelmeibe, akár a végén az ő véleme-nyüket is kikérve, tovább folytatva a dráma körüli vitát. Mindez persze más-fajta rendezői eszközöket is igényelne - kijelölésükre nem vagyok hivatott, de úgy érzem, puritánabb külsőségek között keményebb, ironikusabb, horribile dictu: brechtibb eszközök kívántatnának. Még az sem biztos, hogy egy ilyenfajta előadás nagyobb sikert aratna - de megérné a kockázatot. Az persze biztos, hogy egy ilyenfajta kísérlethez sem tódulnának a tömegek, a nagyszín-ház ebben az esetben sem lenne tömöttebb. Ám én *a Ziska* és a hozzá hasonló drámák bemutatását formailag kamara-színházi programnak, lényegét tekintve pedig jellegzetesen *avantgarde-ügynek,* érzem. És még egy dologban bizonyos vagyok: ilyen feltételek között mind az alkotógárda, mind a megjelenő, válogatott és speciális érdeklődésű közönség sokkal többet profitálhatna feltámasztásából.

Katona József: Ziska (kecskeméti Katona József Színház)

Élő színpadra alkalmazta: Beke Sándor és Osztovits Levente. *Díszlet:* Székely László m. v. *Mozgás:* Kárpáthy Zoltán. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet f. h. *Zene:* Orbán György. *Segédrendező;* Tucsni András. *Rendezőasszisztens:* Pallai Ágnes. *Rendező:* Beke Sándor.

Szereplők: Major Pál, Molnár Zsuzsa, Blaskó Balázs, Gáspár Antal, Tardy Balázs, Fekete Tibor, Lengyel János, Kölgyesi György, Budai László, Nagy Attila m. v., Borbáth Otília, Flórián Antal, Szennyai Mária, Bregyán Péter, Joós László, Szirmai Péter, Jánoky Sándor, Kiss Jenő, Mihályi Győző, Balogh Tamás, Lakky József, M. Horváth József, Rácz Kati, Gyulai Antal, Tunyogi István, Szalma Sándor, Juhász Tibor, Kemecsi Ferenc, György János, Kovács Zsolt, Morva Ernő, Kovács András.

BALOGH TIBOR

A szentség anakronizmusa

A Husz János a Nemzeti Színházban

A dolgok természetes rendje úgy kívánná, hogy ez a kritika a *Husz* János-előadások történetének áttekintésével kezdődjék. Fölidézhetnők az 1948-as első bemutatót, amelynek hőse a keresztény hit-tanítások mögé férkőzött *„rossz szokások"* ellen harcba szálló, ezért eretnekséggel vádolt és máglyahalálra ítélt Husz János, akinek mártíromságában az éppen ez idő tájt nyilvánosan meghurcolt és „kiátkozott" Németh László sorsa jelenítődött volna meg. Visszaemlékezhetnénk az ötvenes évtized utolsó harmadában rendezett előadásra, amely a megosztott egyházat egyesíteni és meg-újítani hivatott, önkritikus hangulatú konstanzi zsinaton szónokoló, korrumpálódott főpapok és a (tagjai összetételében változatlan maradt) testület megújulásra való képességében kételkedő Husz János közötti szópárbajra helyezhette volna a hangsúlyt. Említhetnénk a hatvanas évek végén színre vitt rendezői változatot, amely az egyházi és a világi hatalom érdekösszefonódásaival szemben tehetetlenül álló magányos hős tragikus pusztulásának bemutatása révén állíthatott volna emléket a történelmi közelmúlt áldozatainak. Mindez azonban fikció csupán, hiszen ez a mostani, a darab születését követő harminckettedik esztendőben létrejött előadás: posztumusz ősbemutató. A színrevitel azonban igen tanulságos.

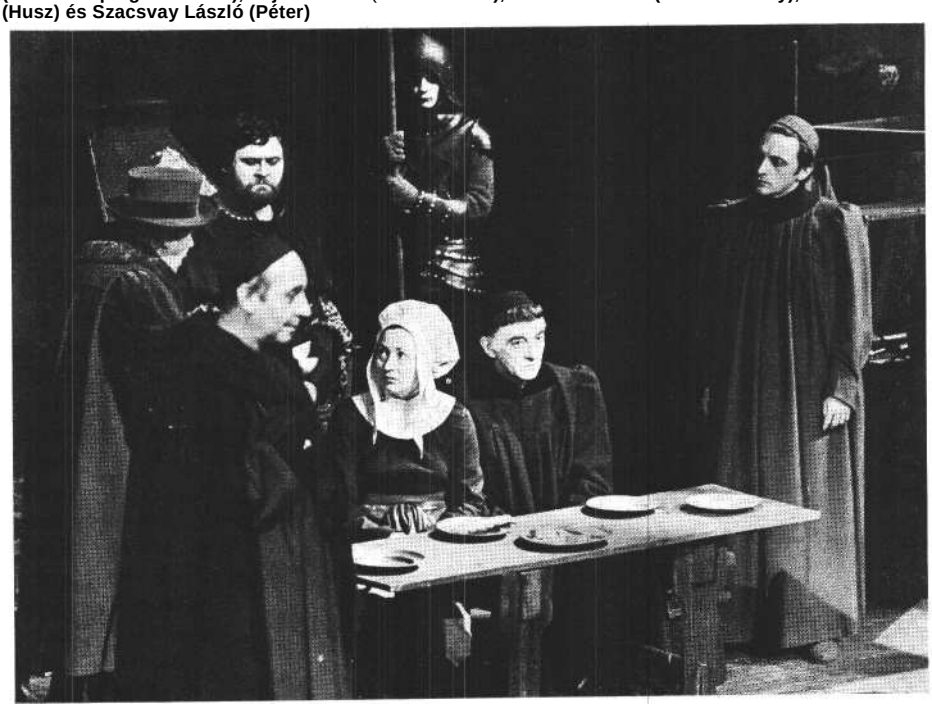
Hódmezővásárhelyi emigrációja ide-jén, 1948-ban írta Németh László a darabot. A *Válasz* nyomban közölte, ám pályafutása evvel véget is ért, mert a szerző előtt ekkorra már nem hogy a színház, de a könyvkiadók és a folyó-iratok ajtói is zárva voltak. A „Magyar Közösség" pere után, 1947-ben Németh nagy veszélybe sodródott: ellenségei, de néhány barátja is, a szervezkedés szellemi előkészítésével gyanúsították. Valószínűleg csak úgy tisztázhatta volna ma-gát a vádak alól, ha nyilvánosan meg-tagadja korábbi írásait. Még barátai is erre ösztönözték, mondván : „az ember ne hordja púp gyanánt a múltját". Németh a rágalmakat koholóknak és az őt önmegtagadásra buzdítóknak két drámában válaszolt, az *Eklézsia megkövetés*-ben és a *Husz Jánosban*, de *a* gondolatkörhöz kapcsolódik a néhány évvel később, 1953-ban írott *Galilei is.*

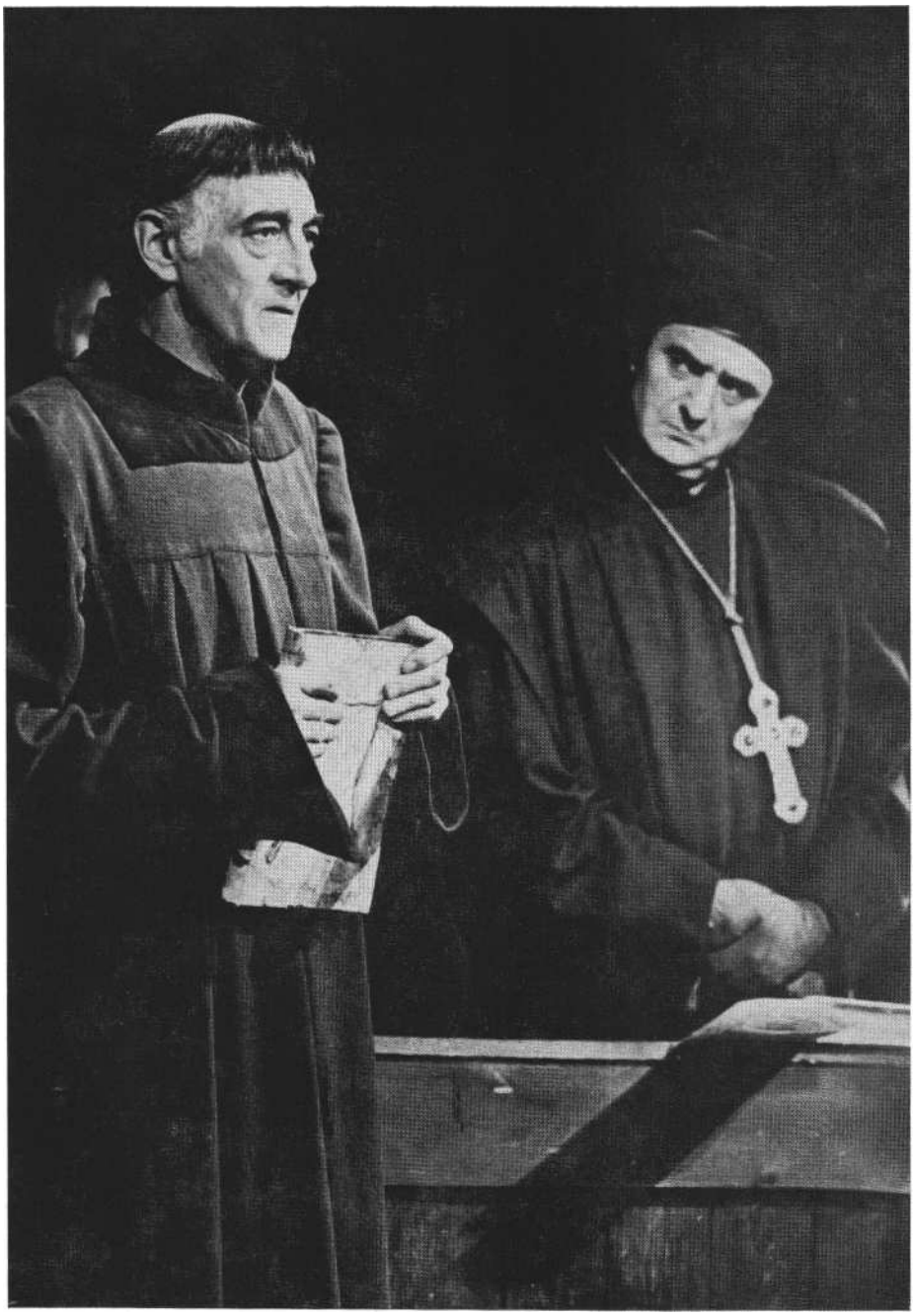
Az Eklézsia megkövetés hőse, Misztótfalusi Kis Miklós, világot járt, európai fogalmakban gondolkodó erdélyi nyomdász, akit az egyház a magyarországi állapotok leleplezéséért eklézsiamegkövetésre kényszerít, s ebbe belehal. *A Husz János az* azonos szituációban lehetséges magatartásformák másik változatát mutatja meg. A címszereplő, a szerző megjelenítésében -- ellentétben a történelmi emlékezetben rögzült képpel - nem szenvedélyeket szító hitharcos, hanem szelíd indulatú pap, „akit hőssé az tesz (csupán), hogy *nem meri az igazság kezét elengedni":* nem *az eszme* merev gőgjét megtestesítő hős, hanem olyasvalaki, aki egyszerű emberi adottságait *külső körülmények* hatására nagyemberséggé *kéntelen fejleszteni* - írja róla egy drámaelemzésben Tamás Attila. Következő drámája révén pedig még tovább lép az író: Galileije azáltal lesz hős, hogy nem hal-hat meg hősként. Felméri, annyival tartozik az embereknek, hogy a hiúságát, a becsületét, az üdvösségét is oda kell adnia, ha nem akarja föláldozván magában a kor legnagyobb tudósát -- át-engedni az emberi nemet a *„keskeny-fejűeknek"*.

Mindhárom dráma közös gondolatkörben fogant tehát: választott anyagában olyan kimagasló szereplőket talál az író, akiknek sorsa a történelem lelkiismeretét terheli, E választás ugyan számtalan, az életrajz tényeiből eredeztethető, önkommentáló mozzanatot tartalmaz, valójában mégsem kulcsdrámákról van szó. Németh kísérletezik. Már-már monomániás következetességgel tér vissza motívumokhoz, szituációkhoz, hősökhöz. Időben távoli korok egymástól sokban különböző körülményei szolgáltatják a hátteret az érdeklődése közép-pontjába helyezett különös egyéniségek sorsának, életterének vizsgálatához. Eredendően nem a társadalmi-történelmi mozgások foglalkoztatják, hanem hősei morális-pszichikai részvétele a környezet által reájuk kényszerített helyzetek-ben. Innen, a szerzői szándék felől mérve a három rokon indíttatású darabot, a *Galileit* feltétlenül a *Husz János* elé kell helyeznünk.

A Husz a Németh László-i dramaturgia gyakorta ismétlődő fogyatékosságát példázza: a középpontba állított hős világítótorony gyanánt emelkedik környezete fölé, igazsága az első pillanattól

Németh László: Husz János (Nemzeti Színház). Velenczey István (Tridenti püspök), Győrffy György (Konstanz polgármestere), Vajda László (Chlum **János), Molnár Piroska (Frida asszony), Sinkovits Imre (Husz) és Szacsvay László (Péter)**





Husz (Sinkovits Imre) és ellenfele, Palec István püspök (Avar István)

fogva elvitathatatlan; nincs valódi választása a kínálkozó lehetőségek között, mert a saját üdvösségügyének nem lehet alternatívája a földi hatalom kínálta kegyelem egyetlen formulája sem. Attól a pillanattól fogva, hogy a színre lép, magatartását azonos erő, egy külső, transzcendens igazságeszmény irányítja, amelyet céljától nem hajlíthat el semmilyen kísértés. Így, az adott szituációban egyetlen dramaturgiai lehetőség kínálkoznék: az a kérdés teremthetne feszültséget, hogy a földi hatalom képviselői akarnak-e, tudnak-e olyan mentő formulát szerkeszteni, amit elfogadva a hős megőrizhetné lénye morális-etikai autonómiáját, s elpusztulnia sem kellene. A konstanzi zsinat és Husz János hitvitájának végkimenetelét azonban jól ismeri a néző, ezért a remény és a csüggedés kedélyhullámai között hányódás fázisainak fölsorakoztatása, bármily pontos lélektani tudással komponálja meg az író, *önmagában* nem bizonyul elégséges drámateremtő tényezőnek, ettől a darab statikus marad.

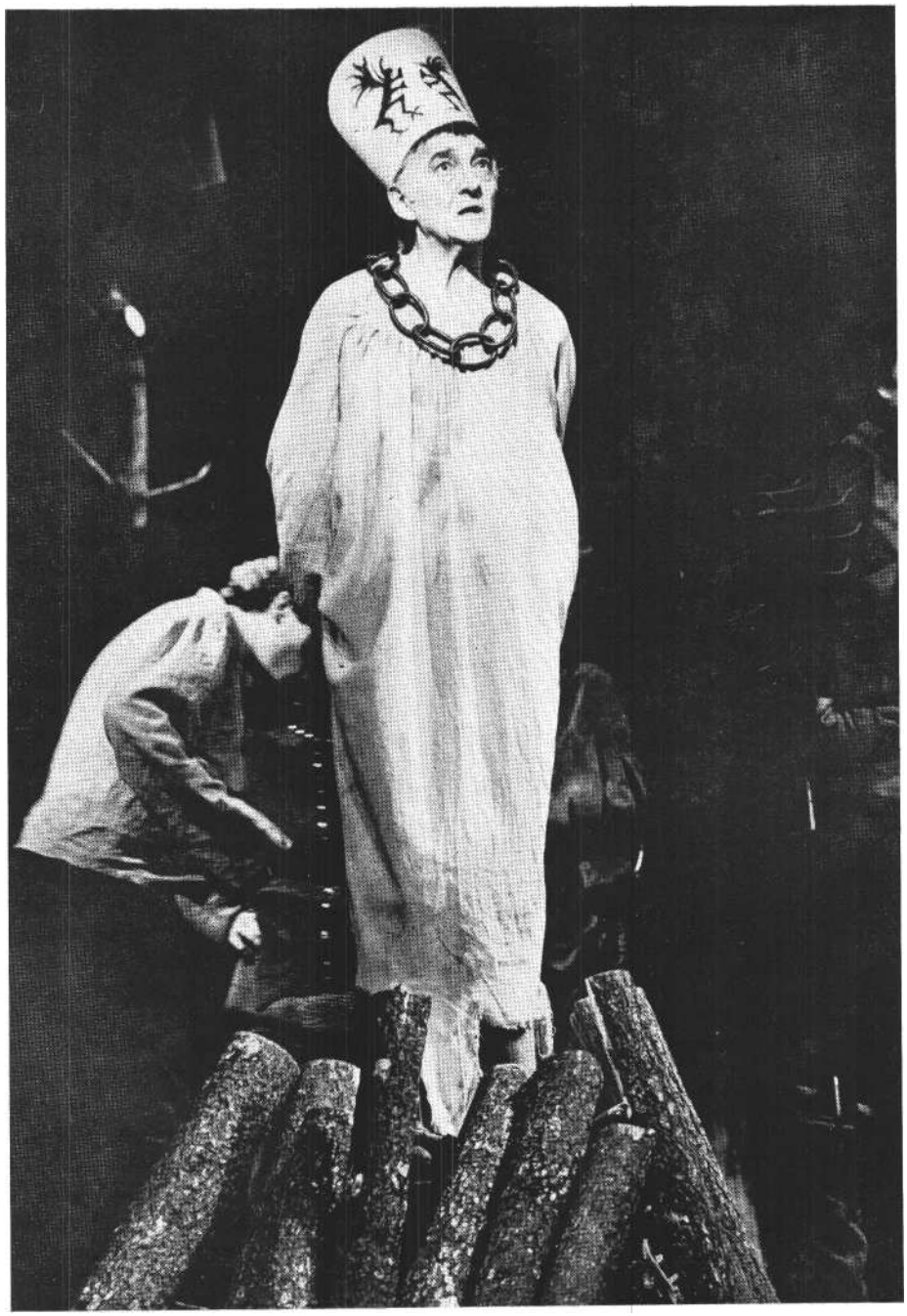
Legjobban a belső küzdelem megjelenítése hiányzik. Husz János alakját még a világgal nem elegyíthető, a nagyemberség törvényeihez igazodó hősök megmintázásának igénye szülte, olyan szereplők kereséséé, akikből a tudatukat hatalmába kerítő igazsággörcs egészen kiszorította a természetes életösztönt és azt a képességet is, hogy a végletes veszélyhelyzet túlélését - eszméik képviseletének, továbbfejlesztésének esélye érdekében - egyetemes értékek őrzésének merjék hinni. A felső sugallat vezérelte makacsság csökkenti némiképpen az ábrázolt jellem hitelét: a dramaturgiai szempontból sajnos nagyon későn megnyilatkozó fictor, Palec István püspök Husz elleni érvelésében cáfolatlanul maradó vád rejlik. Azt bizonyítja, hogy a mártíromságnak nem az üdvösség, hanem a hiúság a földi mértéke: „a te igazi börtönöd - mondja - a jó híred. A prágaiaktól félsz, a kisemberek és a katonák szájasságától, akik mind a maguk szűk, izgága lelkük ökleként emelték föl a te dicsőségedet. S ha ez az ököl most leesik, saját krajcáros méltóságukban érzik meglopottnak magukat." A mártíromság Palec szerint nem egyéb tehát, mint a gyarló hiúságnak engedve vállalt életszerep következetes végigjátszása, ami talán szolgálhatja az ember privát üdvösségügyét, de - a közösségre tett hatása révén - egy nemzetet dönthet végromlásba.

A túlvilági üdvösség eszményétől áthatott elmét érintetlenül hagyja az önnön igazsága érvényességével kapcsolatos bármiféle kétely. Amidőn vádlóival áll szemben, ez a bizonyosság igazolást nyer, ám nyomban vitathatóvá válik, amint a személyiség autonómiájának bár-mi áron való megőrzését céljára irányultsága felől vizsgáljuk. Ezen a ponton tárulkozik föl Husz János mártíromságának abszurditása. Mert, míg egyfelől vádlóival, a jámborság vám-szedőivé aljasult, korrumpálódott papokkal szemben az *emberi nem* üdvössége jegyében fogant keresztény ortodoxia igazságát képviseli, addig, másfelől, mártírhalála által nem ennek az igazságnak ad kétségbevonhatatlan hitelt - hanem félremagyarázattatván és félreértetvén - egy súlyos véráldozatot kívánó, az emberi létezés minőségén mit sem változtató nagy történelmi negáció happeningjének válik akaratlan gerjesztőjévé. „Csehországban nincs senki, aki rád hasonlítana - inti Palec István. - Gyülekezeted tapsai közt olyan *magad vagy,* mintha más bőrszínnel jöttél volna a föld perzseltebb feléről. Azt hiszed, hogy ősi, tisztább anyaszentegyház áll föl körülötted? Pedig a nép csak a nagyok szidalmazását érti, s halj meg, s az ördög hűbére lesz kápolnádból." Husz nem ismeri föl, hogy az, amit önként, személyisége autonómiája megőrzése érdekében, a legtisztább lelkiismerete szerint vállalt, valójában mind a választás szabadságát illetően, mind az eredményt tekintve, kívül esik akarata hatalmán. A pontatlan önhelyzet-meghatározás pedig eliminálja a drámai kifejlet katar-

tikus föloldását, ezért a dac-ab - mai olvasata szerint - nem az autonóm személyiség megőrzésének, hanem a szentté válás lehetetlenülésének, a szentség anakronizmusának drámája.

Okkal vetődik föl a kérdés, mi indokolja mégis a bemutatást? A válasz a bevezetőben rögtönzött hipotetikus bemutatótörténetben található. *A Husz János,* amely - utaltunk már rá - az ön-életrajzi-önkommentáló mozzanatokon túl, egy morális-pszichikai modellszituációt elemző kísérleti dráma, lappangó létezése során számos, az eredendő és immanens esztétikai értéktartományon kívül eső jelentésréteggel gazdagodott. Így színrevitele akkor is sikerrel kecsegtet, ha a drámai alaphelyzet megoldása alapján tudjuk, Husz János nem korunk hőse, sem a szó szatirikus, sem példa-teremtő-didaktikus értelmében. A jelentésdúsulás a harminckét év során a darabhoz tapadt új és új valóságvonatkozások következménye, amely folyamat vég-eredményeképpen úgy rendezhette meg Zsámbéki Gábor a művet 1980-ban, mintha allegorikus-parabolikus szerkezetű történelmi drámát állítana színpadra.

Érdeklődése homlokterébe természetesen nem a történelmi közelmúlt aktualitásukat veszített eseményei kerülnek: elsősorban arra. kíváncsi, milyen tanulságokkal szolgálhat ma, napjainkban a három évtizede konstruált kísérleti modell. Vizsgálati céljának megfelelően a darab eredeti jelentéshangsúlyait többszörösen áthelyezi. A nyitó- és a zárókép tömegjelenetét stilizált mozgásokra komponálja, ami által maga a drámai cselekmény mintegy idézőjelbe kerül, keretjátékba foglaltatik. Ez az élménytávolító effektus Husz János történetét *passió-játékká stilizálja, s* a passiószerkezet révén nyomban két, egymásra épülő jelentésű asszociációs mezőt tár föl: a Jézus Krisztus megfeszítésére visszautaló analógia fölerősíti a történelmi ismétlődések törvényének a jelen helyzeteire is kiterjeszthető érvényességét. A fő hang-súly így nem Husz János privát üdvösségügyére kerül, hanem arra az egyetemes kérdésre, van-e értelme azoknak a magányosan, elszigetelten vívott reform-törekvésnek, melyeket a hatalmon levő zárt testület éppen úgy nem ért és ezért nem méltányolhat -, mint azok a tömegek sem, akiknek állítólag az érdekében, az üdvösségéért folyna a harc, a vita.



Husz a máglyán **(Sinkovits Imre) (Iklády László felvételei)**

Igazuk van-e az effajta magányos hősöknek, vagy csak valami elvont *erkölcsi tartásuk* és tragédiájuk. Meddig lehet értelmes *a kiállás,* a *mártíromság, az erkölcsi szilárdság - s* mikortól csalt zavart keltő ?

„A konstanzi zsinatra olyan időben került sor, amikor a kereszténység elöljárói egymás hatalmát és autoritását kölcsönösen megingatták, valamint az egész papság, de különösen a római hierarchia erkölcse rendkívül lehanyatlott, s immár joggal kételkedhet bárki, vajon csakugyan a Szentlélek vezérli-e ezeket a hatalmasságokat?" - írja František Palacký *A huszitizmus története* című munkájában, amely Németh Lászlót a darab megírására ösztönözte.

Németh nyilván figyelmeztetésnek is szánta 1948-ban írt drámáját: az önmegújítás képességéről soha nem mondhat le a hatalmon levő, a népet képviselő testület, s nem zárkózhat el még talán vitatható nézetek, törekvések jóindulatú megfontolásától sem. Zsámbéki Gábor rendezői érdeme, hogy pontosan érezteti meg színészei által a jelenkori vonatkozású hangsúlyhelyeket, elvonva a figyelmet a huszi üdvösségeszmény anakronizmusáról Husz tragédiája Zsámbékinál abban teljesedik ki, hogy - bár az egyház megújítására irányuló célja megegyezik a zsinat testületi szándékával - eszméi nem találnak megértésre: a csoportakarat konzervativizmusa szükségszerűen kiveti szervezetéből a saját intézményét is létében fenyegető, radikális elvekkel föllépő egyént.

A darab megvalósítása kivételes színészi teljesítményeket követel, s nem minden szerep ígér hálás feladatot. A legnehezebb vállalkozás, a címszerep megformálása: Sinkovits Imre bravúrja. Azért kivételesen bonyolult ez a munka, mert a színésznek nemcsak a megmintázott hősről esetleg már kialakult képét kell feledtetnie a közönséggel, hanem önmagának egy régtől fogva ismert és megszokott arcát is. A prófétai hévvel szónokló hitharcos helyett a kiválasztottsága felőli bizonyosságot belülről sugárzó, halk szavú, testileg megtört Husz Jánost játszik, visszafogott gesztusokkal, bölcsen takarékoskodva a mozdulatokkal. Husz-alakítása nagy művészi meg-újulás kezdetét sejteti.

Egy szerencsésebb dramaturgiai megoldás esetén a Husz János szerepformálását méltató sorokat a nagy ellenfél, Palec püspök megidézőjéről szólva kellene folytatnunk. Palecnak ugyanis Husszal szemben hatalmas igazsága van, a jellemet azonban nem a legszerencsésebb rendben építi föl az író: későn ismerheti meg a néző fictorrá válása történetét és föllépése értelmi rugóját. Avar István színészi játékában ennek ellenére, különösen a harmadik felvonásban, érdeme szerinti méltóságot kap a figura. Ugyan-akkor, mintha kísértenének egy-egy gesztusban az *Emigránsok-beli* szerep-formálás emlékei.

Sajátos feladatot kell megoldania Vajda Lászlónak és Sinkó Lászlónak. A dramaturgi sűrítés következtében mindkettőjüknek két-két, egymástól némely árnyalatban eltérő jellemtulajdonságú figurát kell magukban egyesíteniük: Vajdának Chlum János és Duba Vencel, Sinkónak Lajos palotagróf és Frigyes nürnbergi gróf szerepét. Vajda László, Husz kísérőjeként, a szolgai elkötelezettségtől a hitbéli elkötelezettségig vezető érzelmi átalakulást láttatja, Sinkó László a világ érzelmi ügyeiben rész-vétel nélkül való szolgaember kaján fölényeskedése mögött megbúvó pipogya lélek sivárságát leplezi le.

Külön figyelmet érdemel Chlum János kancellistájának szerepében Szacsvay László, a cambray-i bíboros szerepében Benedek Miklós fegyelmezett, mértéktartó és pontos, mégis jól körvonalaz-ható, autonóm személyiséget sugárzó alakítása. Mellettük azonban akad átlagos, sőt az átlag alatt maradó színészi teljesítmény is.

A díszlettervező feladata sem könnyű ezúttal. Szakítania kell a Németh-előadások színtereinek hagyományos puritánságával: a látványos mozgások, a stilizált mozgástablók számára tágas, könnyen átalakítható tér szükséges. A legegységesebben megoldott díszlet az első felvonás utcát és lakóhelyiségeket egyszerre, elfalazatlanul magába foglaló játéktere. A harmadik felvonás térből kikerített börtönkarámja ugyan elüt a díszletstílus egészétől, de híven szolgálja az írói gondolatot: az erőteljes megvilágítással párosulva a hős testi bezártsága és lelki szabadsága közötti kontrasztot hangsúlyozza. Kevésbé tartom szerencsésnek a számomra némiképp funkciótlannak tetsző, hosszadalmas negyedik felvonásbeli városfalépítést.

Schäffer Judit jelmezeit a csoportelkülönültségeket jól tükröző színdinamika jellemzi. Szót érdemel a kivételes ízléssel összeállított zenekíséret is: Jeney Zoltán munkája.

A Nemzeti Színház vállalkozása, hogy hosszú idő elteltével ismét magyar szerző darabját mutassa be, feltétlenül dicsérendő. Az igazságszeretete áldozatává lett Husz János sorsának anakronizmusa gyöngíti ugyan az előadás hatását, a jelentéshangsúlyok eltolása a mai valóságvonatkozások irányába azonban új értékekre irányítja a figyelmet. *A Husz János* összességében, egyenletesen jó színvonalon megoldott, figyelmet érdemlő előadás.

Németh László: Husz János (Nemzeti Színház)

Rendező: Zsámbéki Gábor. *A rendező munkatársa:* Thuróczy Katalin. *Dramaturg:* Benedek András. *Zene:* Jeney Zoltán. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit. *Díszlettervező:* Csányi Árpád.

Szereplők: Sinkovits Imre, Vajda László, Szacsvay László, Pathó István, Avar István, Horkai János, Gelley Kornél, Szersén Gyula, Benedek Miklós, Márton András, Velenczey István, Csurka László, Sinkó László, Molnár Piroska, Győrffy György, Agárdi Gábor, Papp Zoltán, Berek Kati, Pápai Erzsi, Helyey László, Izsóf Vilmos, Tarsoly Elemér, Sashalmi József f. h., Tihanyi Péter f. h., Márkus Ferenc, Matoricz József f. h., Dániel Vali, Csepeli Sándor, Dörner György, Szirtes Ágnes, Felföld), László, Szűcs Sándor, Harkányi Ödön, Ronyecz Mária, Balkay Géza, Somogyvári Pál, Versényi László, Kun Tibor, Bognár Zsolt f. h., Ligeti László.

GYÖRGY PÉTER

A sorsjáték buktatói

Sok hűhó semmiért - a Madáchban

Gnóthi szeauton, ismerd meg magad, szól a régiek intése, és Claudio, Shakespeare vígjátékának megtévesztett hőse sem kérdezhet mást a bonyodalmak tetőpontján: „Én vagyok ez, ki itt áll..., s ez saját szemem?" Azaz, lehetséges hogy nem ismerjük magunkat, hogy nem vagyunk igazak, hogy amit látunk, az a tévedés?

Hisz az önismeret a személy azonosságának záloga, annak feltétele, hogy egy másik emberrel valóban szót értsünk, megértsük azt, ami történik velünk, s ne tévedjünk minden lépésünkkel, ítéleteink pedig ne a tévedéseken nyugodja-nak. Az önismeret teljességének folyamatos kísérlete a személyiség autonómiájának alapja, ez állandóságot jelent gyorsan változó, romló dolgaink között. Az önmagunkról szerzett tudás : bizonyosság, s e tudás hiánya - állítja Shakespeare a Sok hűhóval - majdnem beláthatatlan következményekhez vezet.

Az önismeret hiánya a személyazonosságok összekeverésére épülő vígjáték alapja, ebből erednek a tévedések és megtévesztettségek, az egymásra épülő helyzetek lehetőségei. *A Sok* hűhóban majdnem mindenki *egymással* játszik, s aki úgy hiszi, irányíthatja a sorsot, annak mások állítanak csapdát. A sorsjáték megvalósításának formája: az intrika. Helyzetek épülnek a leselkedésre, tervek omlanak össze a kihallgatott beszélgetések miatt, valaki mindig kihallgat vala-kit, mindenki titkolódzik, de semmi sem marad titok. Tudjuk, a cím rejtett értelme is erre utal: *Sok hűhó* a leselkedés körül, a hallgatózás és a leselkedés az egész játék alapmotívuma. (Lásd Shakespeare Quarterly, 1957/3.) Nem valódi semmi, sem esküvő, sem halál, az ünnep nem más, mint alkalom a tévedésre (a maszkabál) vagy épp a vélt szajhaság téves leleplezésére (esküvő), minden megkérdőjelezhető, szerelem és gyász egyaránt. Végül az intrikák és cselek egymást oltják ki. Senki sem ismeri magát, s így alig ismeri a többieket is. Ha hosszú ideig úgy tűnik is, hogy a darab gonosz szelleme, Don Juan, erősebb, mint a töb-

biek, kiderül, hogy ez is tévedés, a darab végén helyreáll az eredeti rend.

A tévedésen, a személyazonosságok összecserélésén alapuló játék a párhuzamos szerkesztés diadala. Az egyensúly teljes: egyenlők állnak egymással szem-ben, senki nem elég erős ahhoz, hogy valóban legyőzhesse a másikat. A három szálon futó cselekmény a kellő pontokon mindig találkozik, s így Don Juan kivé-telével végül mindenki eléri, amit akart. Claudio vagyonhoz és feleséghez jutott, a herceg eljátszhatta kedvelt gondviselés-játékát, Benedetto és Beatrice elnyerték egymás kezét. A következmény nélküliség vígjátéka a véletlen meseszerűen pontos működtetésén alapszik. Shakespeare fogja hősei kezét, bukásuk ezért nem végleges, ezért fordulhat minden jóra. Akármi is történik a megtévesztések okán: semmiért történik, úgy tűnik, komolyságra és szomorúságra semmi ok. De amit látunk, az valójában sokkal több, mint bohózat, a szerkezet össze-függéseit figyelve kirajzolódik a víg-játék keserű, rezignált mélyrétege.

Senki nem olyan erős, hogy valójában megváltoztathassa a sorsot, holott szinte mindenki ezt képzeli. Mindannyian a sorsjátéknak hódolnak, s a sors játssza mindannyiukkal -- ártatlan - játékait. F. játék legnagyobb kedvelője Don Pedro, ő az, aki egymásba bolondítja Beatricét és Benedettót, ő az, aki álarcban kéri meg Herót, Claudio számára. A gond-viselést játssza, az abszolút hatalom birtokosaként tetszeleg, de nem véletlen, hogy nem király, csak herceg. Látszatra teljes ellentéte bátyjának, Don Juannak, a gonosz fattyúnak, aki csak ott nem árt, ahol nem nyílik rá alkalom. Don Juannak öccse udvarában nincs kedve az alakoskodáshoz, minthogy nem ő az úr, ezért mindig pontosan öccse ellen lép. Ha Don Pedro a sorsot játssza el, ő a sorsrontásban lehet csak otthon. A helyzet nem egy-szerű: Don Pedro Don Juan fattyú mi-voltának köszönheti hatalmát. Egy végül is vitatható örökösödési elv nevében forgathatta ki bátyját abból a hatalom-hól, amellyel most nagyúrként élhet. Mert Don Pedro nagyúr, oszthatja a kegyeket. De ahol ő áll, ott könnyű a gondviselést játszania, s felmerülhet a gyanúnk, ha fordítva állnának, nem viselkednének-e épp ellenkezőként. Mind-kettejük jelleme helyzetük lenyomata. Don Juan számára a negativitás gyakorlata alapkérdés: „Inkább legyek ragya a lombon, mint rózsa az ő kegyelmében!" mondja, s világosan látnunk kell, hogy mindez a számára cl nem fogadható mellékszerepből ered. Don Pedrónak, helyzetéből következően önmagának hízelgő, ha elhiteti másokkal is, hogy valóban jó. De, s ez döntő, nem lehetnek illúzióink vele kapcsolatban, amint Claudiónak és Benedettónak sincs. A herceg ugyan Claudiónak kéri meg Herót, de kétértelmű viselkedése láttán nemcsak a rosszul kihallgatott beszélgetés miatt megtévesztett Leonato hiszi, hogy magának kéri meg, hanem a fentiek is. Érthetően gyanakodnak, hiszen a herceg megtehetné, hogy magának szakítja le a gyümölcsöt, s a feltételes mód lehetősége épp elég a félelemhez, féltékenységhez. A félreértés perceit a herceg - Herót Claudiónak nyújtva át - igencsak kétértelmű mondattal zárja le, ezzel is a hatalom jogaira utalva. „Én csak meg akarom tanítani dalolni a madárfiókát, aztán átadom tulajdonosának." Világos dolog: cselekedhetne ő másként is, s mindjárt szomorúság lenne a vigalom helyén. Don Pedro viselkedése tehát elég árnyalt ahhoz, hogy az első percben egyértelműen tiszta jelleméhez gyanú férhessen, s ez már a darab egészének kettős szerkezetét mutatja. Vígjáték a felszínen, s tragikus lehetőségek sorozata a mély-ben. Claudio, Hero kérője, Beatrice és Benedetto szerelmének egyik lelkes öszszeboronálója is mindvégig a cselvetés és becsapottság kettősségében mozog. ( ) talán a legelvakultabb, a legkevésbé sincs tisztában önmagával, s ő ismeri a legkevésbé a többieket. Mindent elhisz, s így ő a legtöbb baj okozója, de ő az, aki kimondja az egész darab alapproblémáját is. Habozás nélkül elhiszi magának, hogy szerelmes, s hogy érzelmeinek Hero vagyonához semmi köze nincs. Úgy tesz, mintha észre sem venné Don Pedro célzásait, teljes lendülettel játssza szerepét. Elhiszi, s kétségbeesik, hogy a herceg becsapja őt. Fenntartás nélkül hisz a közismerten rosszindulatú Don Juan-nak, s a megrendezett jelenet alapján minden további nélkül szajhának tekinti Herót. Az álhalál híre után, boldog mosollyal fogadná el Antonio lányát is, persze Leonato megmondja, hogy ez a lány éppoly gazdag, mint a másik volt. Amikor látja, hogy Antonio lánya valójában Hero, úgy tesz, mintha semmi sem történt volna. Játssza tovább a szerelmest. Egy percre sem gondolkozik: mi is történik vele, a darab végén éppolyan marad, mint előtte volt. Boldogan ját-szik a herceggel, amint boldogan bolondozik az agg Leonato is. S ez megint csak döntő mozzanat. A tisztességes, nemes öregember minden további nél-kül aláveti magát vendége akaratának. Ha lehetséges, neki adná Herót, s ha nem, hát Claudio is jó. Éppoly meggondolatlanul bolondozik, ahogy később dühöng és átkozódik. Leonatót szemlélve már-már *álarccal* van dolgunk: ő a tisztességes aggot játssza, s ha az igaz is, hogy öreg, nem bizonyos, hogy bölcs; gazdag ugyan, de nem gondolhatjuk tekintélyesnek. Fontos ez, mert Benedetto Claudiót, Don Pedrót, Leonatót kihallgatván, csak az utóbbi miatt hiszi, amit hall. „Ha nem ez a fehér szakállú öreg mondaná, azt hinném, valami ugratás." S ez az, amiben Benedettónak csalódnia kell, az öregember éppoly megtéveszthető és megtévedt, mint a fiatalok. Bátyja, Antonio is csak játszik, már-már kihívja Claudiót, de handabandázásával végül eléri, hogy az ne vegye komolyan. Az öregemberek rászólnak a gúnyolódó Beatricére, látszat szerint tapasztaltak, ám valójában kicsit korlátoltak. Lássuk be: Leonato kicsit önző is. Mindenki-ről kiderül, hogy más, mint hisszük, nem olyan jó, nem szerelmes, nem olyan bölcs. Senki sem képes valóban átgondol-tan cselekedni, annyira vak mindenki, hogy még saját érdekeit sem tartja szem előtt. bon Pedro tudja, hogy Don Juan milyen, ennek ellenére eszébe sem jut, hogy becsaphatja. Ő maga hiszi el saját szerepét a legjobban. Leonato nem gondolkozik el azon, milyen ember is Claudio, Claudio pedig semmin sem gondolkozik. Részt vettek saját sorsjátékukban, de alig vették észre, hogy mit tesznek velük mások, s alig fogták fel, hogy mit is tesznek ők. Egyedül Don Juan kény-szerült -- helyzete miatt - arra, hogy megismerje magát, ő viszont olyan pozícióban van, ahol csak árthat.

De hátravannak a másik szál szereplői, Beatrice és Benedetto, s a Hero Claudio szállal szorosan összefüggő Lasponya rendőr alakja. Beatricét és Benedettót, a darab főhőseit, látszat szerint az intrika hozta össze. Úgy tűnik tehát, hogy mégsem egészen semmiért történt a sok hűhó: a boldogságért létrehozott intrika diadalmaskodik. De vegyük komolyan a címet, s kettejük viselkedéséből nyilvánvalóvá lesz, hogy ők rég túl vannak az intrika hatáskörén, még ha összekerülésük formája ez is. A cselvetés a látszat szintjén lényege, de valójában csak mellékes instrumentuma a szerelemnek. Kettejükben jóval több a közös, egy-forma mélyen ismerik az óvatosságra intő

világot, jobban, mint bárki körülöttük. Ténylegesen közük van egymáshoz, s ez egyértelműen kiderül az esküvői jelenet négyszemközti részében. Beatrice kér, és Benedetto ígér. Hiszen e „férfinak való munkát" - Claudio kihívását ő végzi el, s ha nem is fűlik ehhez a foga, megteszi a szerelemért. Itt nyilvánvaló, hogy hisz Beatrice tisztességének s épp ezért ítéletének is, tehát hajlandó lenne saját bajtársa ellen is fordulni. S a kihívás-jelenetben így fordul Claudióhoz: (Hero) „Halála visszaüt rád szörnyű súllyal." S ez a mondat már nem a vígjátéké. Benedetto itt a látszat komédiájának megfelelő igazságot mond, annak ellené-re fenyegeti Claudiót, hogy tudja, valójában Hero nem halott. Kész arra, hogy az álhalálért valódi vért ontson, vagy saját vérével fizessen, s ez megint olyan fordulat, ami az egész vígjáték kettős szerkezetére mutat. Pont olyan döntő mozzanat ez, mint a Don Juan által ki-tervelt intrika, az álhalál és a valódi párbaj lehetősége szorosan összefügg, a helyzetet csak Lasponyáék késleltetett leleplezése oldja meg. A jelenet az álság világából a valóság felé mutat, s ha csak egy villanásra is, de felsejlik a vígjáték füg-

Shakespeare: Sok hűhó semmiért (Madách Színház). Beatrice: Almási Éva

gönye mögött a valóság tragikus, véres lehetősége. Benedetto „szörnyű súly"-ról beszél, tudja, hogy igazából nincs lehetőség a felelőtlenségre, hogy fizetni kell a tévedésekért, erre figyelmezteti Claudiót. A mondat egy percre visszavonja az egész darab következménynélküliségének derűjét, s egyben utal Beatrice és Benedetto szerelmének lényegére. A valóság keserűen mély és igaz ismerete köti őket össze, s ez erősebb kapcsolat, mint az intrika, amelybe belesodródtak. Bizalmatlanok a végtelenségig, remek dialógusaikból nyilvánvalóvá válik, hogy óvatosságuknál, hitetlenségüknél egyikük sem ismer okosabb magatartást. Pontosan ismerik ezt a világot, s minden szereplőjéről megvan a véleményük. Nincs más lehetőségük, mint az állandó játék, a védekezés gúnyt jelent, iróniát, amely elkerülhetetlenül távolságot szül. A ki-egyensúlyozott szerkesztésre mutat, hogy a világállapot lényegét mégsem ők, hanem Boracchio mondja el. Két szempontból lényeges ez, egyrészt nem terheli meg a remek dialógusokat, másrészt pedig egyértelművé teszi, hogy rajtuk kívül még a gazemberek azok, akik pontosan ismerik e világ törvényeit. „Mondom, hogy eltorzít a divat mindenkit... Nem tudod, ki mit takar, a jó divat mindent eltakar. Többet mond ennek az erényes világnak, ki hol lakik, mint az, kiben mi lakik." (Egyébként a monológ utolsó mondata Don Juan problémája is.) Boracchio arról a világról beszél, ahol a lényeg eltakart, s a darabban hol maszkabálon, hol félhomályos lugasokban vagyunk. Ebben a világban, aki igazi értéket akar, jobb, ha óvatos marad, Beatrice és Benedetto kénytelen-kelletlen és épp bölcsességből ilyenek. A fél-homály, amely alkalmat ad a leselkedésekre, a személyazonosságok összekeverésével építkező tévedésekre, e darab belső, szellemi lényege is. A belső sötétség hatalmát Lasponya mutatja a legpontosabban. A Don Juan által kitervelt intrikát végül megakadályozó őrök mélyen buta főnöke - vígjátékhoz illően - nevetséges kísérleteket tesz, hogy egy kicsit világosabban lásson, hogy kiismerje magát az elme sötétjében, a nyelv rejtelmeiben. E szerkezetben Lasponya alakja - nem is túl titkoltan - allegorikus. Kellő távolságról figyelve ilyenek is lehetnek a többiek, éppily bolondok, épp így tévednek. S az a perspektíva, ahonnan nézve Don Pedro, Claudio, Leonato egyaránt bolondnak látszanak, egyaránt tévednek, megint csak darabon belüli: pontosan Beatrice és Benedetto szemszöge ez.

Végül minden megoldódik: a romboló intrika eredménytelen maradt, az történt, ami amúgy is történt volna, tehát nem történt semmi sem. Benedettóék - legalábbis kifelé - továbbra is rezignáltak, a többiek javíthatatlanul ott élnek a látszat felszínén, éppoly félhomályban, mint az elején. Mindössze az életidő kis része múlt el, de ez már visszahozhatatlanul. Az egyenlő erők harcának eredménye a vígjáték felszínén: boldog eredménytelenség, de keserűség a mélyén. Mert nem valóság ugyan a halál, de így a szerelem sem bizonyos, hogy igaz. Mit szerethet Hero Claudión, és hogyan hihetnénk el Claudiónak, hogy szerelmes? Mindenki tévedett, de a tévedések csak majdnem jóvátehetetlenek. Úgy tűnik, uraljuk a sorsunk, de valójában véletleneken múlik ez, s milyen uralom is Don Pedróé, ha akaratlanul is, de Lasponyára szorul. Ahol ennyi minden nem vagy épp hogy igaz, ott jobb, ha az egészben kételkedünk, amint Benedetto és Beatrice sem tesz mást. Minden álom-szerűen oldódott meg, így az érettség is álom kell hogy maradjon. Ugyan mindenki megtervezte intrikáját, de az álomszerű véletlen oldott meg minden helyzetet. *A Sok hűhó* már nagyon közel van a tragédiákhoz, a vígjátéki réteg egyenletes, de már nagyon vékony. A kétértelműség tehát az egész játék lényege, s ezért mindez gondos mérlegelést követel.

Mit láttunk mindebből a Madách Színházban Szirtes Tamás rendezésében? Kiderült-e, hogy mennyire bonyolult s többrétűségénél fogva milyen érzékeny a darab, amelynek felszínén nemegyszer bohózati jeleneteket látunk? Előrebocsátanám, hogy véleményem szerint nem. A rendezés megmaradt a felszínen, gyakorlatilag elmarad az értelmezés, ami a darab összefüggéseinek felszínre hozatláért történt, az a színészek érdeme.

Szirtes rendezésének talán legnagyobb újdonsága az, hogy megszabadította a színpadot a *Sok* hűhó-előadásokat - nálunk - szinte állandóan jellemző lugasoktól, építményektől. Götz Béla díszlete gyakorlatilag üresen hagyta a színpadot, nagy mozgásteret nyújtván ezzel a színészeknek. Ez lehetőséget nyújt a színpadi mozgások nagyfokú szabadságának, de szinte kötelezővé teszi ezek rend-kívül gondos rendezői megtervezését.

Minthogy a díszletek jelzésszerűek, maguk a színészek jelentik a színpadképet, s így minden lépésnek kétszeresen nagy súlya van. Szirtes azonban, a két táncjelenettől eltekintve, adós maradt a koncepciózus mozgások megtervezésével, s így a szellős, szabad színpad - üres maradt. E hatalmas térben nemegyszer elvesztek a színészek, vagy épp indokolatlanul járták be azt. Hosszú jelenetek maradtak eltervezetlenül, s ez az egyébként gyors tempó ellen hatott. Mindössze Beatrice és Benedetto hallgatózásjelenetei voltak szellemesen megtervezve: az aláengedett függönyök lugaskénti felhasználása valóban jól tagolta a színpadot, Ez azonban nem jelenti azt, hogy a jelenetek hibátlanok voltak, de ez már a szerepértelmezések kérdéséhez vezet át. Almási Évát, ki tudja, miért, Szirtes Tamás egy bolondos kékharisnyává változtatta, s ha a rendezői koncepciót a színésznő maradéktalanul végrehajtaná (amit nem tesz), felborulna az egész darab egyensúlya. Almási bohócsapkát hord, huszadik századi szemüveget visel (láncon !). Egy pusztán ilyen maskaráért lelkesülő Benedettónak sem hihetnénk cl, hogy amit egyébként a nőkről mond, az igaz. Ezt a koncepciót maradéktalanul végrehajtva, a bizalmatlan szerelmesekből túlkoros komédiások lennének, s eb-ben az esetben teljesen indokolt lenne Don Pedro intrikája: ami a darab döntő jelentésárnyalatainak elvesztését eredményezné. Feltételes módot használhatunk, mert Almási Éva és Haumann Péter a koncepció ellenére is remekül éltek szövegeikkel, s valóban Shakespeare-t játszottak. De nagyon zavaró, hogy Szirtes teletűzdelte az előadást XIX. századi komédiákba illő ötletekkel. Almási Éva a lugasjelenetben fenékkel a nézők felé kúszik, s meghallván, hogy Benedetto belé szerelmes, úgy esik hanyatt, mint egy burleszkfigura, s hosszasan tapogatja hátsó felét. Fel-le mászkál egy létrán, lehetetlenül XIX. századi alsóneműjét villogtatva. Ezek az ötletek egy féktelen bohózat részeként helytállóak, de indokolatlanok Beatricénél. Félreértés ne essék: nem a naturális ötletek ellen van kifogásom, hanem azok darabellenes, végül is olcsó használatát kifogásolom. Ugyancsak a darab egyensúlyának a felborulásához vezet a valóban sok problémát jelentő álesküvői jelenet rendezése. Szirtes itt tragédiába illő hangnemet használ, nélkülözvén a distancia leghalványabb árnyát is. De kétséges, hogy mindez lehetséges-e: hiszen ekkorra a néző már tudja, hogy Boracchio fogságban lévén, Leonato és Lasponya szerencsétlen beszélgetése ellenére is, előbb vagy utóbb, de jóra fordul minden. Így a Claudiót játszó Tímár Béla egy elvakult amorózóra emlékeztetően viselkedik, s az agg Leonatót játszó Pataky Jenő mértéktelenül átkozódik. Holott e jelenetben elmondott szövegeik elég finoman árnyaltak ahhoz, hogy egy gondosan eltervezett szerepformálás eredményeként létrehozott szövegmondással minden utalás a felszínre juthatott volna. Így például elsikkad az a tény, hogy Leonato végső érve saját lánya ellen nem más, mint az, hogy a hamis vádat két *herceg* képviseli. Ezekben a mondatokban, ebben a szituációban válik nyilvánvalóvá az idézett alapkérdés: az önismeret hiányának s az ebből származó tévedésnek minden problémája. Ugyancsak ide tartozik, hogy Szirtes elhagyja Claudio temetői jelenetét, s erre láthatóan semmi más oka nincsen, mint a vígjátéki jelleg túlzott megerősítése. Szirtes Tamás megmaradt a darab egyértelmű, valóban remek szerepeket kínáló felszínén, nem vette tudomásul, hogy a szituációk -- a szerkezet összefüggéseinek révén - jóval bonyolultabb összefüggésekkel rendelkeznek. *A .Sok hűhó* valóban vígjáték, de nem bohózat, s teljessége csak egy konzekvens koncepció révén bontható ki.

Sajnos, általában jellemző, hogy az egyes szerepek bohózati jellegének kihasználása túlzott. Zenthe Ferenc Antoniója például oly szerencsétlen és nevetséges, hogy az egész párbaj jelenet egyértelműen komédiává süllyedt. Elmaradt a két testvér bonyolult viszonyának elemzése is, mindössze a jelmezek utalnak az értelmezésre: Don Juan és Boracchio sötétebb egyenruhát horda-nak, mint Don Pedro *vagy* Claudio. Don Pedro figurájának többrétűségét is csak a jelmez mutatja: Dunai Tamás az egész előadás alatt egy kis fémláncot csörget, fülbevalót visel, csak sejthetjük, hogy mindez mire is utalna. Sajnos, maga Dunai túl konszolidált, kevéssé él szöveg adta lehetőségeivel. Az, hogy mégis Shakespeare-t láttunk, elsősorban Almási Évának és Haumann Péternek köszönhető. Almási az adott kereteken belül lecsendesíti a kékharisnyaság jellemzőit. Még saját szenvelgésén is ironizál, túljátszva rendezői instrukcióit, még egy csavart ad a figurának, s ezzel visszatér Shakespeare Beatricéjéhez. Helyesen épít a jelmez ellenére is sugárzó külsejére, vonzó hangszínére, ironikus hanghordozására. Egy pillanatig sem hihetjük, hogy egy csúf, pártában maradt vénkisasszonyt látunk. Iróniája legjavát Benedettóra fordítván, érthetővé teszi, hogy ő az egyetlen ember a színpadon, akivel beszélnie valóban érdemes. Remekül oldja meg például a herceg kikosarazását. Metszően ironizál előbb, majd a túlzás révén gúnyos udvariassággal kéri elnézését. Méltó partnere Haumann Péter, aki mondhatjuk csúcsformájában van. Végtelenül gúnyos, s szerepében szabadjára engedheti remek humorát. Láthatóan megértette a szerep minden mozzanatát, annak ellenére, hogy szinte a végtelenségig könnyed, az egész alakítás a legapróbb részletekig pontosan kidolgozott. Már az első találkozáskor, túl a szövegen, zavartan viselkedik, kapkodó mozdulatokkal nyúl Beatrice után. Egy perc alatt elvész magabiztossága, s ezzel az aprósággal Haumann egész viszonyuk alaphangját megadja. Ismert mimikáján kívül remekül él egész mozgásával is. Kicsit bizonytalanul jár-kel, mozgásával is élesen elüt Don Pedrótól és Claudiótól, akik magabiztosan, lazán járkálnak az életben, s akik folyamatosan tévednek. Sugárzik belőle a bizalmatlanság, de amint kettesben marad Beatricével, kiderül, hogy vele szemben elsősorban félénk és zavart.

A Lasponyát alakító Körmendi János remekül használja fel Mészöly Dezső fordításának helyenként már zseniális szó-

Benedetto: Haumann Péter
(Iklády László felvételei)

vicceit, jelentéstévesztésre épülő poénjait. Rég tudjuk, hogy Körmendi számára a karakterszerep is teljes egészet jelent. Latba veti minden képességét, de sajnos, hiába van remek humora, hiába üdvözli alakítását a közönség, a koncepció hiányában alakítása elszigetelt, epizódszerű marad.

Az átfogó rendezői koncepció hiányát megsínylik az egyes alakítások. Tímár Béla Claudiójából nem derülhetett ki, hogy valójában milyen vitatható is e figura, mindvégig hangos, teátrális, de nem kárhoztathatjuk csak őt a hangsúlytévesztésért: ezen az előadáson nem lehet megmondanunk, hogy mihez képest túlzott is alakítása.

Sajnos, nem megoldott a testvérek alakítása sem. Mindkettőjükből hiányzik a szerepben foglalt sokrétűség. Dunai Tamás inkább operettherceget játszik, mintsem Shakespeare-t, s a figura ilyen leegyszerűsítése már tévedés. Juhász Jácint Don Juanja, a rosszkedvű, merő ressentiment alak, elveszve áll e bohózatra hangolt játékban, az összefüggések kidolgozatlanok maradtak, s így valódi kontaktusra sem volt lehetősége. Külön meg kell említenünk Pataky Jenő Leonatójának problémáját. A tiszta egyértelműséggel megformált alakításból eltűntek a kétértelműségek, eltűnt jellemének vitatható mozzanata. A remek, érthető hangsúlyozás, a tiszta szövegmondás önmagában nem elegendő, de a szerepformálás a rendező dolga is. Meg kell még említenünk Székhelyi József Boracchióját és Zenthe Ferenc Antonióját.

A könnyű, különösképp a női ruhák esetében inkább csak utalásszerűen kor-hű jelmezeket Vágó Nelly tervezte. Ruhái pontosan alkalmazkodtak a bohózati jelleghez, pontosan megtette, amit a rendezés kívánt, s az, hogy mindennek milyen a , végeredménye, arról nem ő tehet. Jó Victor Máté modern effektusokra építő zenéje, friss és szellemes Ivánka Gábor koreográfiája.

Shakespeare: Sok hűhó semmiért (Madách Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendező:* Szirtes Tamás. *Zeneszerző:* Victor Máté. *Díszlettervező:* Götz Béla. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly.

Szereplők: Pataky Jenő, Ábrahám Edit f. h., Almási Éva, Zenthe Ferenc, Haumann Péter, Dunai Tamás, Juhász Jácint, Tímár Béla, Körmendi János, Szénási Ernő, Paudits Béla, Cs. Németh Lajos, Némethy Ferenc, Gyabronka József, Hűvösvölgyi Ildikó, Csizmadia Gabi f. h., Kéry Gyula, Vándor József, Szerednyei Béla f. h., Csernák János f. h., Borbiczky Ferenc f. h.

BÁNYAI GÁBOR

Svejk Szolnokon

Vagonok. Világháborús vagonok. Emberi szállításra alkalmatlanok. Lövöldözés, fejvesztett rohangálás, menekülés. Az egyik vagonban egy tiszt - Lukas főhadnagy - komótosan meghurkol egy kötelet, beakasztja a vagon vastraverzébe. Italt tölt magának, s egyik kezében pohárral, a másikban töltött revolverrel, bedugja fejét a hurokba. Arcán elszántság, de a keze remeg. Nincs tovább.

Ám hiába az ital, a Miatyánk, a pisztoly és a kötél. Csapódik a vagonajtó, oldalról belép egy nyírt hajú, idétlen figura: - Óberlajtnant úrnak alázatosan jelentem, végre megint itt vagyok! - A főhadnagy meredten bámul Svejkre, a tisztiszolgájára, aztán szép lassan sírni kezd. A vonatot lövik, ő zokog, majd bömböl, „s meglehetősen idegösszeomlik". Svejk tapintatosan becsukja az ablakot - halkul a lövöldözés zaja -, és gondoskodni kezd Lukasról. Miközben mennek - mind a ketten és a vonat - a pokol felé.

A szolnoki Szigligeti Színház *Svejk*-előadásának már ez az első jelenete is talányos: se nevetni nem tudunk igazán, se meghatódni. A kényelmesebb megoldást választjuk. Úgy gondoljuk, ránk nem lőnek - lássuk hát a történetet. Hát-ha kimaradhatunk belőle.

Svejk: pozitív vagy negatív?

Verebes István és Szurdi Miklós Svejk-története - az előbbi az átíró, színpadra alkalmazó, az utóbbi a rendező - ott kezdődik, ahol ezt a történetet a színpadon általában abba szokták hagyni. Itt nincs békebeli, polgári Prága, légypiszkos Ferenc József-kép a Kehelyhez címzett vendéglőben, kvaterkázás. Itt háború van: az, ami a prágai idillt széttöri. Ennek az előadásnak története az az út, mely a frontra, a biztos halálba, a pokolba vezet. Rizikós út. Nemcsak a résztvevők - a színház számára is. Mert így kimaradnak a remekül bevált, biztos patronok, elmarad a felszabadult nevetés.

Az út során látszólag megismerjük Lukas és Svejk viszonyát. Az egyik - véljük - mindent elront, s a másiknak mindez az idegeire megy. Mi több: megőrül tőlük. *(5* is elkövet tehát marhaságokat. S ezekért is Svejket okolja. Valójában Lukasnak és Svejknek a világhoz való viszonyát ismerjük meg. Svejké a túlélő viszonya. Nem kerülhet olyan kényszerhelyzetbe, melyből ki ne vágná magát. Legtöbbször azzal, hogy szó szerint értelmezi a világ elvárásait. Svejk - legalábbis Verebes és Szurdi hő-se, hiszen Hašek urat most ne keverjük ebbe bele - nem együgyű. Es nem is ravasz. Legfeljebb naiv. Önkéntelenül, néha talán szándékosan is. Gyermeki az észjárása: ha minden parancsot teljesítek, minden elvárásnak megfelelek, akkor nem lehet baj, sőt így még a magam kedvére is élhetek, úgyis azt hiszik majd, hogy ők adtak nekem rossz utasítást. Svejk lentről nézi a világot: de nem osztályszempontú lentisége az igazán fontos, hanem a békaperspektíva. Így, innen a világ - sajátos rövidüléseivel, arány-hamisításaival - egyszerre félelmetesebb és nevetségesebb is, de mindenképpen egyszerűbb.

Lukas viszont azt hiszi, hogy ő rálát a világra. Méltatlannak érzi hát, hogy a kártyanyereségen kapott tisztiszolga békaperspektívája az ő sorsát is alakítja. Nem érti, hogy flörtjei miért a fronthoz viszik egyre közelebb, nem érti, hogy a sors miért bánik el vele. Lukas az áthárítás gesztusával viszonyul a világ-hoz és Svejkhez.

Az előadás során ennek a kétfajta viszonyulásnak az összecsapásait kacaghatjuk és szoronghatjuk végig. Mert tény, hogy kacagtató szituációk sorozatát hozza létre Svejk perspektívája. Ha Lukas azt parancsolja neki, hogy a lakásban „vendégeskedő" úrhölgy minden kívánságát teljesítse, akkor Svejk minden kétség nélkül ágyba is bújik főhad-nagya szeretőjével. Még az aktus közben visszatérő Lukas és a férj sem tudja megzavarni idilli nyugalmát. Ha magányosnak látja Lukast, rögtön szerez neki egy kutyát - igaz, a tábornokét nézve kóbor ebnek. Ha lemarad a vonatról, s ráadásul Lukassal összecserélt papírokkal, olyan pontosan teljesíti az elfogó csendőrök minden elvárását, úgy felel meg minden kérdésükre, úgy issza őket az asztal alá, hogy azok inkább feladják a kilátástalan hadakozást.

Lukas is bohózatot játszik ennek következményeként, akár az ölébe pottyan egy szerető a vonaton, akár - a budapesti képben - Svejket bízza meg a kerítéssel. Burleszkbe illően züllik selyemfiúvá a snájdig főhadnagy hamis papírjaival,

miután a kupiban legfeljebb állást vállalhat.

Csupa abszurd kaland. De mik a következmények ? Minden bohóctréfával közelebb jutnak ahhoz a véghez, amit Lukas elkerülni szeretne. (Valószínűleg Svejk is, ha hajlandó lenne tudomásul venni például a háborút: de ez az ő filozófiájába nem illik bele.) A burleszk gyorsvonati sebességgel visz közelebb a biztos halálhoz. Az esendőség, a kinevetett gyarlóság a megsemmisítő embertelenséghez. És itt mintha vitatkozna egymással színpadra alkalmazó és rendező. (Közbevetőleg: Verebes szuverén művet írt. Ezért nem emlegetem az eredeti regényt, Hašekét.) A szöveg azt sugallja, hogy Svejket lassan utáljuk, gyűlöljük meg. Verebes hangsúlyozza Svejk felelősségét saját és Lukas sorsának mániákus elrontásában. Ez a Svejk egyre idegesítőbb, egyre agresszívebben buta, egyre kétségbeejtőbben értetlen, egyre átlátszóbban naiv. Jópofaságát, mindenretudokegytörténetet-habitusát Verebes egyre ellenszenvesebbnek találja. Legszívesebben lelövetné, lecsukatná, kivonná a forgalomból - de ezt még ő sem teheti meg Svejkkel.

Szurdi jobban szereti a derék katonát. Nem a felelősségét kérdőjelezi meg. Azt sem vitatja, hogy néha kibírhatatlan az örökös gondoskodása, őrjítő a fecsegése. De úgy véli, hogy Svejk mindig talpra eső mentalitása, kétségtelen humora nél-kül a világ még kibírhatatlanabb lenne. Verebes szerint, Svejkkel vagy anélkül, a világ fejtetőre állt, abszurd, kibírhatatlan, élni benne nem lehet. Míg Szurdi szerint a világ abszurd ugyan, de élni kell, s ehhez a Svejkekre mindig szükség van.

Nézzük e megközelítési interferencia talán legjellemzőbb példáját, a darab, illetve az előadás végét. A sorozatos ballépések eredményeként Lukas és Svejk büntetőszázadba kerül. Utaznak ismét, most már biztosan a kikerülhetetlen pokol felé. Lukas letargikus, Svejk gyanútlan. A büntetőszázad egyetlen félig-meddig kívülállója a részeges Laczina páter, a század gyóntatója, lelkiatyja, aki kártyázni is szeret. Lukasnak kétségbe-esett ötlete támad: kártyán nyerte bal-sorsa okozóját, most kártyán is szabadul meg tőle. Végre veszít, Svejk a holt-részeg páter tulajdona lesz, és ezzel meg-menekül. Lukas búcsúzik: - Menjen, Svejk! Hozzon szerencsét másnak! -Isten megáldja, óberlajtnant úr! Őrizzen meg jó emlékezetében! - És azután már csak puskalövéseket és hangokat hallunk: - Büntetőszázad, sorakozó!... A frontőrök leveszik a bilincseket, és a napi parancs szerint rohamosztagokba sorolják a foglyokat. Negyvenöt perc múlva támadás! A Lankás erdő mentén negyvenöt perc múlva támadás... - Verebes a biztos halállal zárja a darabot, ebből azonban Svejk kimarad. Íme, ezek mindig túlélik - szövi át a tragikus befejezést a keserű düh.

Szurdi még egy „csodát" illeszt az előadás végére. Ismét az első jelenet vagonja és kellékei. Lukas, a biblia, a kötél, a pohár és a pisztoly. Lukas áll, nyakában a kötél, egyik kezében a revolver, a másikban a pohár. Húzná meg a ravaszt. Aztán kinéz balra, ahonnan Svejk szokott - idegösszeroppanást okozóan - megjönni, megakadályozandó a halált, biztosítva az olyan-amilyen életet. De Svejk most nem jön. Lukas egyre kétség-beesettebb. Hát tényleg nincs visszaút? Ha nem jön Svejk - Lukasnak most már Godot-ja -, akkor tényleg csak a halál marad. Vége. Szurdi ezzel az előadást keretező jelenetpárral hangsúlyozza: Svejkkel legalább élni lehetett. Vacakul, a pusztulás felé menetelve, de a túlélés reményé-ben. Nélküle a remény is elveszett.

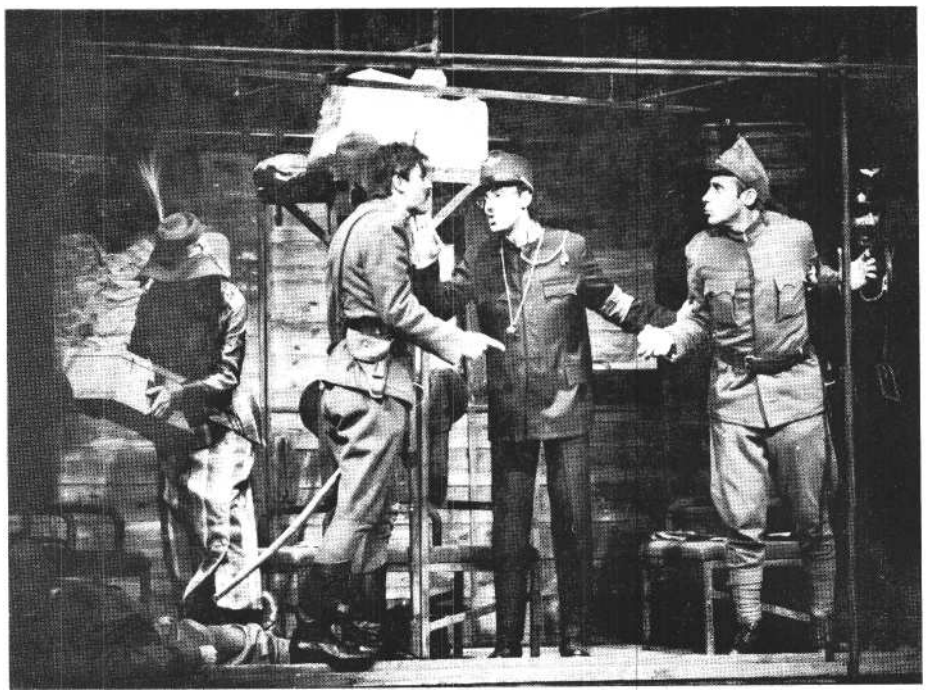
Színészek Svejkje

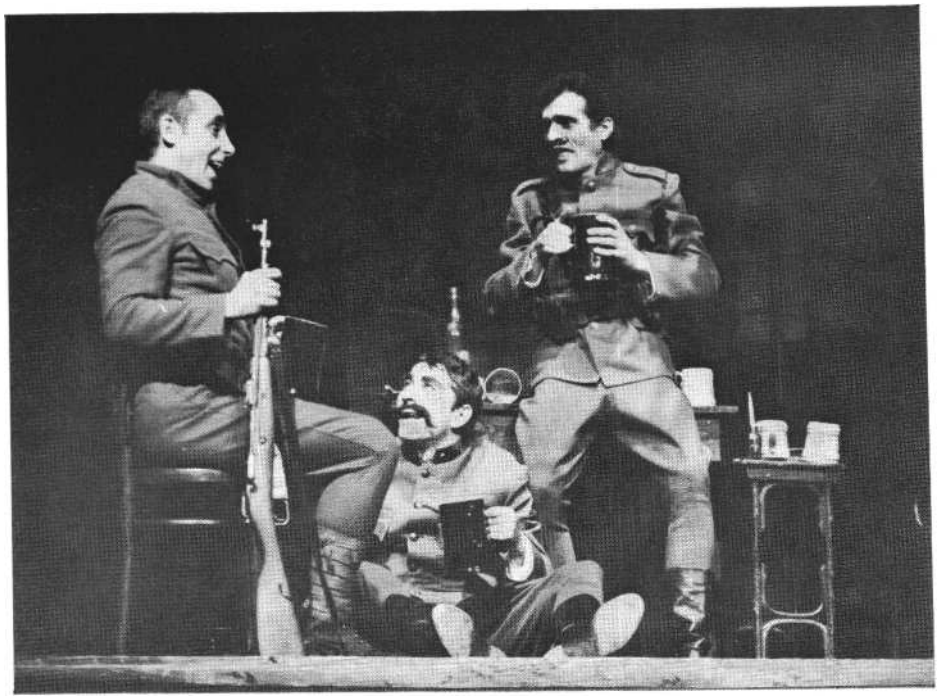
Verebes István eredendően színész. Szurdi Miklós is az. Hogy írni és rendezni is tudnak - a lehetőségek tágulása. De nem az alapmentalitás megkérdőjelezése.

Ennek megfelelően az általuk írt és rendezett előadás is színészelvű. Ez több dolgot jelent egyszerre. Egyrészt azt, hogy pontosan tudják: színészi alakításra igazán ott van lehetőség, ahol történet, szituációk, jellemfejlődés, játék-lehetőség van. A szolnoki *Svejk* így nem moralizáló, filozofikus darab elsősorban, hanem hatalmas lendületű játékfüzér, melyben az áttekinthető történetnek éppúgy jelentősége van, mint a kijátszható szituációknak, a jellem- és helyzetkomikumok sorozatának. Nem írói és rendezői fogásokkal mozdul tovább a darab és az előadás - pontosabban: ezek csak igen rafináltan, a háttérbe húzódva hatnak -, hanem a színészi játékkal. Másrészt ez a színészelvűség azt is jelenti, az előadás szerkezeti egyen-súlyát befolyásolva, hogy néha nincsen szívük húzni egy-egy jelenetből, hiába fejezi ki az már sokkal előbb is a gondolati lényeget, nehogy így poénlehetőségeket vegyenek el a színészektől. (Ez az aránytalanság voltaképpen egyszer, a második felvonást majdnem kitöltő vallatási jelenetsorban válik észrevehetővé s csöppet fárasztóvá is.)

Okoskodás helyett játék, filozofálgatás helyett szituációk, prelegálás helyett történést hordozó, poentírozott

Hasek Svejkje a **szolnoki Szigligeti Színházban**





Hollósi Frigyes (Svejk), Czibulás Péter és Varga Tamás a szolnoki Svejk-előadásban (MTI fotó - **Ilovszky Béla felvételei)**

párbeszédek, felmutatás helyett sorozatos átlényegülés - ilyen előadásban és megközelítésben szükségképpen jól érzik magukat a színészek.

Nagy Sándor Tamás Lukas szerepé-ben minden, csak nem századeleji és nem katonatiszt. Mindkettőről el tudja hitetni, hogy csak járulékos elem, a lényeg mélyebben van. Fiatalember, aki mind kétségbeesettebben ismeri föl, hogy a valósághoz való viszonya alap-vetően hibás. Eközben - érje bár-mily csapás - ugyan nem ad le meg-győződéséből, csak szép lassan össze-törik, kifordul önmagából. A szemünk láttára öregszik, törik meg a színész is a színpadon. A burleszk klasszikus szabályai szerint ő az, aki mosolytalanul vesz részt a legképtelenebb játékokban - hogy alakítása a bohócsémán túl egy mentalitás keserű leleplezése is, az Nagy Sándor Tamás legfőbb érdeme.

A nagy ziccer, a legtöbb poén lehetősége természetesen Svejké és alakítójáé, Hollósi Frigyesé. Sörtére vágott haj, csodálkozó kék és nagy szemek, kissé korpulens alkat. Az ő Svejkje nem jó-pofa és nem joviális. Vonzó és veszedelmes egyszerre. Hollósi olyan elegyét képes kikeverni naivitásnak, ravaszság-nak, számításnak és megfelelésnek, hogy az egyszerűen zavarba ejtő. Úgy játssza el Svejk helyett a svejkséget ma-gát, hogy közben nem érjük tetten, hol is, miképp is általánosít. Az ő Svejkjének elődjét - tudom, hogy a valóságban fordított az időrend . . . - valahol Brechtnél, Csehovnál és a cirkusznál kel-lene keresnünk. Nem az abszurditást, hanem a mindennapiságot ragadja meg alakításában -- sokáig felejthetetlenül.

Czibulás Péter négy figurát játszik e egyetlen este alatt. Ezek az alakok a katonai-csendőri hatalmi létra különböző fokozatain állnak. Mindegyikük más - legfeljebb az embertelenség szolgai, sőt boldog kiszolgálásában hasonlítanak egymásra. Czibulás remek maszkokkal, pompásan kitalált hangszínekkel átformált testtartásokkal, sőt testi alkatokkal képes egyéniteni valamennyi figurát. És közben: építkezik, felfedi az összefüggéseket, egy ívbe fogja a négy figurát. Színészi jutalomjáték és bravúr-sorozat - az előadás szolgálatában, óriási fegyelemmel. (Megjegyzendő: annyi ötlet épül az előadásba, hogy ez már eleve lehetetlenné teszi a fegyelmezetlen improvizációkat.)

A három ziccerszerepet és bravúr-alakítást szövegben kisebb, súlyában nem csökkentebb szerepformálások szervezik összefüggő előadássá. Egri Katit - aki több, férjét Lukassal megcsaló szépasszonyt alakít - a főiskolai vizsga-előadások óta nem láttam ilyen felszabadultnak és kitárulkozónak; alakításában annyi elszánt humor és keserű ön-irónia van, hogy néha sajnáljuk, hogy nem tudhatunk meg többet ezekről az asszonyokról. Jakab Csaba főkalauzként még csak végszavaz inkább egy kabaré-tréfának - hadbíróként olyan karika-túrát produkál, még néma szereplőként is, hogy rettegő nevetésünket már szinte szégyelljük. És ugyanígy a többiek: Sebestyén Éva Pejzlerka nénije, Varga Károly pátere, Varga Tamás csendőrjárőre, Csák György Vodickája - vala-mennyi önmagában zárt kabinetalakítás. De mindnek legfőbb érdeme, hogy egy világkép kialakulásában szervülnek, közös nevezőre jutnak. Nem szólók: mégis egyenként emlékszünk mindőjükre.

Svejk, Forman és Heller

Mármint Josef Svejk, egy világkép hordozója, a világháborús őskatona.

Milos Forman, a cseh abszurd humor egyik legfőbb ismerője, *Hair* című filmjével a háborús személyiség egyik legjobb elemzője.

És Joseph Heller, a háború abszurditásának klasszikus ábrázolója, a 22-es csapdájának feltalálója.

(5k hárman fognak kezet Verebes és Szurdi kitűnő előadásában. Ami összeköti őket: az egyén és a világ viszonyáról alkotott elképzelésük. (Itt kell utalnom a szolnoki előadás alkotóinak végső véleményezésére!) Ugyanis a bennünket körülvevő világ háborús helyzetekben teljesen abszurddá válik. Ebben az értelmetlenségben is meg kell keresni, ki kell jelölni az ember, az egyes ember helyét - s ez a művészet egyik legizgatóbb feladata.

Svejk és Lukas viszonya ehhez a világhoz alapvetően passzív. Ha más-más nézőpontból, perspektívából tekintenek is környezetükre és az eseményekre, eredményét tekintve nem sok a különbség magatartásuk között. Elszenvedői az eseményeknek, s csupán csalóka látszat, Lukas téveszméje, hogy Svejk bármit is alakítana rajtuk. Svejk meg-felelni akar, Lukas kitérni, természetes hát, ha mindketten áldozatokká lesznek. Az előbbi talán tovább húzza, de sorsát ő sem kerülheti el.

Mármost kérdés, hogy vajon elképzelhető-e aktív, változtató, alakító viszony is egy abszurddá vált világgal szemben. Heller a 22-es csapdájának ki-mondásával mintha erre a kérdőjelre tenné a legnagyobb hangsúlyt, azt sugallva, hogy akármilyen szituációt válasszunk is, a csapda föloldhatatlan. Csakhogy Heller is egy valami utáni állapotról tudósít. A 22-es csapdája tehát csakis azért működhet hibátlanul a kataklizma állapotában, mert mesterségesen megkreálták még annak előtte. Yossarian lázadása is erre utal - s az alapképlet megváltoztatásával a csapda önmagát szüntetheti meg. A *Svejkre* lebontva ezt a képletet: főhősei és mellékszereplői nem változott mentalitással vesznek részt a háborús bohóctréfa-sorozatban, hanem korábbi önmagukat

valósítják meg. Csak épp a helyzet adta torzításban-nagyításban. Ebben az értelemben már nem lehet kérdés sem Svejk, sem Lukas, sem a hadsereg, sem a pályaudvaron szónoklattal, pántlikával, nemzeti színnel búcsúztató közösség felelőssége. (Á vagonok tetején szónoklatot mondó figura később gyászdalt intonál harmonikáján, ugyanazon a helyen: a kép figyelmeztető, hogy ez pótcselekvés, nem megoldás.)

Nem véletlen, hogy a szolnoki *.Svejk* Forman Hairjét juttatja eszembe. Mert a Forman-filmnek is az a lényege - és ez valósul meg véleményem szerint zseniálisan -, hogy egy abszurddá vált világban a mégoly rokonszenves lázadozás, fintorvágás sem hozhat eredményt. Hogy ez a megoldás csak látszólag aktív: valójában kitérés az igazi cselekvés elől. Forman európaian amerikai filmje egy mozgalom csődjét mutatja: és itt nem a mozgalom neve a lényeg, hanem fő gesztusa, a megbocsátás. Ami nyilvánvalóan passzív magatartás. Még ha pukkasztással, zenével, virágokkal, hosszú hajjal - vagy burleszk kel köríttetik is. És még valamire fölhívja a figyelmet Forman: arra, hogy a személyiség szuverenitását sem hagyja érintetlenül a háborús világ abszurditása. Nemcsak azért, mert a személyiséget puszta számmá egyszerűsíti - azért is, mert a személyiségek fölcserélhetőségét valósítja meg.

Erről a személyiségnivellálódásról és fölcserélhetőségről szól a szolnoki Svejk is, melyben mosolyogva, énekelve, bohócként vagy áldozatként - de mindenki ugyanabba *az* irányba tart: a halál torkába, a megsemmisülés felé. Heller hőseit a 22-es csapdája ejti fogságba, Forman hőse énekelve menetel a Vietnamba induló repülőgép belsejébe Svejk gyermeki naivitással, Lukas kétségbeesett értetlenséggel gyalogol a büntetőszázad vágóhídjára. Mind ugyanazt példázzák: a passzív magatartás csődjét.

Az *Út, avagy Svejk... (szolnoki Szigligeti Színház)*

Jaroslav Hašek: Svejk, a derék katona című regénye alapján *(fordította: Réz* Ádám) *színpadra alkalmazta:* Verebes István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zeneszerző :* Döme Zsolt. *Rendezte:* Szurdi Miklós.

Szereplők: Hollósi Frigyes, Nagy Sándor Tamás, Czibulás Péter, Takács Gyula, Szendrey Ilona, Egri Kati, Varga Károly, Jakab Csaba, Sebestyén Éva, Csák György, Palotai István, Szeli Ildikó, Hanga Erika, Benyovszky Béla, Elkán Erzsi, Varga Tamás.

RÓNA KATALIN

Az agitszínház csasztuskája

Az Égszínkék lovak, vörös füvön a Thália Színházban

„Nagy a kérésem hozzátok: ne hagyjátok, hogy Iljics halála miatt érzett fájdalmatok személyének külsődleges tiszteletében nyilvánuljon meg. Ne állítsa-tok neki emlékműveket, ne nevezzetek el róla palotákat, ne rendezzetek nagy-szabású ünnepségeket emléke tiszteletére... mindenekelőtt életetekkel kövessétek Iljics elveit." - Krupszkaja fogalmazott így röviddel Lenin halála után. Hisz közismerten Lenin idegenkedett leginkább a politikai frázisoktól, és mi sem állt távolabb a józan forradalmártól, mint a mítoszteremtés köde.

Mégis sokan és sokszor, mondhatnók, legtöbben és legtöbbször úgy emlékeztek meg róla, olyan, egyszerűségéhez méltatlan Lenin-portrét alakítottak ki tudatunkban, amely a keményen tár gyias ábrázolás helyett formális, külsődleges, de annál fényesebb képet festett a politikusról.

Valószínűleg épp ezért idegenkedünk minden műtől, lett légyen az dráma, regény, novella vagy vers, amely Leninről szól, amely Lenin alakját eleveníti meg. Valljuk be, így volt ez Mihail Satrov színművének műsorra tűzésekor is.

Égszínkék lovak, vörös füvön - a szürrealizmus talaján fogant drámacím lehetne akár egy verssor vagy miként a darab is utal rá egy festmény címe --mindenesetre újabb monumentális meg-emlékezéssel kecsegtetett. Ám Mihail Satrov többre vállalkozott, mint hogy újabb emlékművet állítson Leninnek. Lenint az embert, Lenint a vezetőt próbálta a néző elé vinni életének egy adott szakaszában, emberi és politikusi gondjainak józan szemléletével.

A drámát három aspektusból lehet és kell vizsgálnunk. A Lenin-ábrázolás tartalmi oldaláról, a politikus és a Komszomol kapcsolatának vetületéből, végül pedig a drámai szerkesztés szemszögéből.

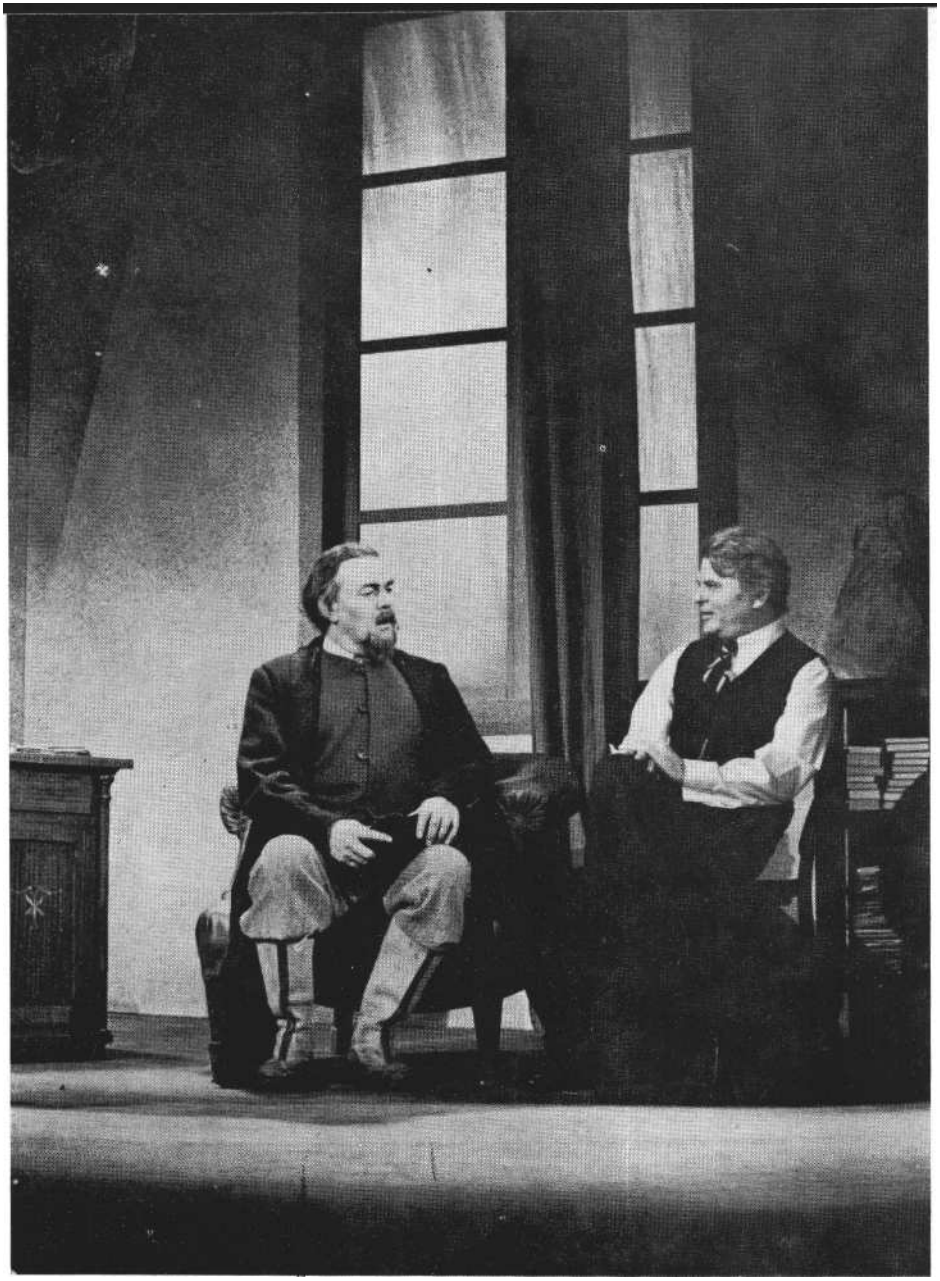
Satrov színházában a színésznek, aki Lenint játssza, kettős szerepe van. Egyrészt Lenint kell megformálnia a személyiség minden külső tulajdonsága, minden formai eszköz nélkül. Másrészt ő maga az előadás narrátora, neki kell elmondania a Lenin-ábrázolás sajátosságait, neki kell megismertetnie a nézőt a többi szereplővel, s neki kell az időbeni összefüggéseket is megneveznie.

Az író Lenint egy hétköznapon, „egyszerű munkanapján" úgy ábrázolja, hogy megértsük: mennyire emberi minden gondolata, intézkedése a nagyon súlyos időkben, nagyon betegen is, s az apróceprőnek látszó ügyek mögött milyen pontosan érzékeli azokat az összefüggéseket, melyeknek később komolyabb politikai következményei lehetnek. S ez az emberközelbe hozott Lenin üzenetet közvetít, nemcsak a forradalomról, de önmagáról, küzdelmeiről, kételyeiről is.

Leninnek 1920-ban az intervenciós háború idején, amikor már a béketárgyalások folytak, egyre inkább szembe kellett néznie közvetlen környezetével, találkozásai során azokkal az emberekkel, akik látszólag őt követve torz nézeteket, elképzeléseket képviselnek. Akik tévesen értelmezve gondolatait, tévedéseikkel a követendő utat alapvetően rosszul határozzák meg. S ezekből a vitákból a meggyőzésre, a vitára mindig kész vezető arca bontakozik ki. És ott áll a gondolkodó ember is, aki egyre határozottabban látja, hogy csak világos agyú egyének vihetik tovább az eszmét, hogy nagyon kevés a valóban képzett, a valóban tisztán látó fiatal, hogy értük, az ő nevelésükért kell fáradhatatlanul küzdenie. Ugyanakkor az emberért kell harcolni, nem lehet papírlapra írott életrajznak tekinteni őt.

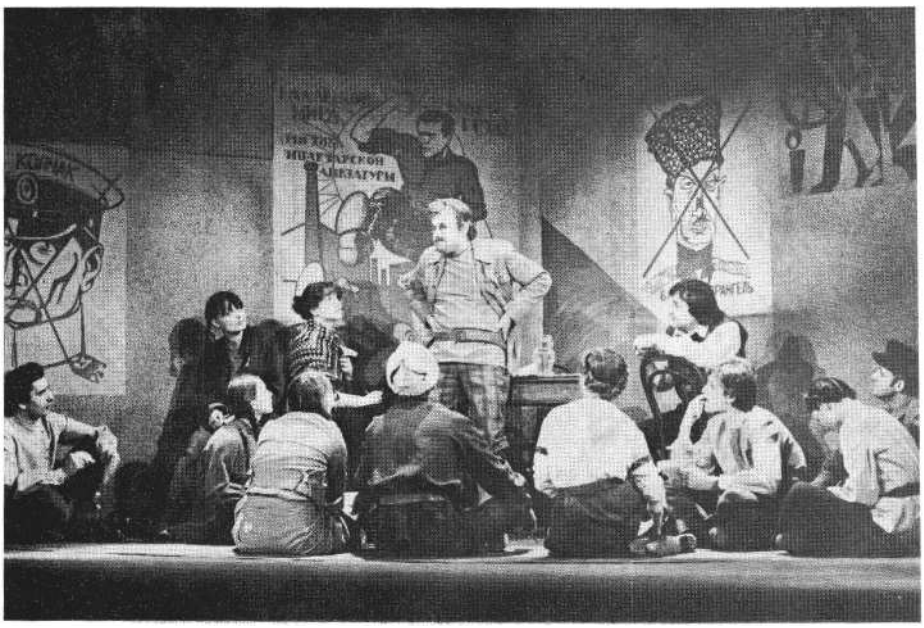
Satrov drámájának legnagyobb erénye, hogy úgy hozza emberközelbe Lenint, hogy közben egy pillanatra sem nehezedik emlékműként a színműre a történelmi személyiség, hogy hiteles képet ad a hétköznapról, a munkáról, a vitákról. Lenin szavait idézi s építi a darab cselekményének láncolatába.

Ennek az időszaknak a Leninje a forradalom sorsáért, a jövő nemzedékéért, a láng továbbvivőiért aggódik. S az intellektus képe úgy formálódik előt tünk, hogy közben az óráról órára elé-kerülő társadalmi, politikai kérdésekre is válaszol. Szembekerülve a teljes eszmei zűrzavarral, a forradalom exportálását követelők képviselőjével, a jelentéseket szépítő bürokratával, a tanulatlan, az eszme nevében embertelen hivatalnoknővel, de akár a tudatlanságot a harcban hasznosnak ítélő Clara Zetkinnel



Satrov: Égszínkék lovak, vörös füvön (Thália Színház). Szirtes Ádám (parasztküldött) és Szabó Gyula (Lenin)

A komszomolisták jelenete a Satrov-drámából. Középen: Kánya Kata, Zsurzs Katalin, Gálvölgyi János és Mikó István (Iklády László felvételei)



is. Lenin szigorúan tárgyias emberi portréja a viták hevében teljesedik ki. Folyamatnak, az emberi gondolkodás alakulásának is fölfoghatók e dialógusok, hisz ezeken át, a látszólag egyirányú, mégis ellentétes politikai nézetek között a valóság áttekintésével jut el az elhatározáshoz: felszólal a Komszomol harmadik kongresszusán, mert nincs fontosabb, mint rendet teremteni az agyakban, józanságra, művelődésre inteni az egyre inkább helyet követelő nemzedéket. Ebből az elhatározásból, e magatartásból világlik ki leginkább Lenin nagysága, s ennek a színpadi megfogalmazása az író találó és a témához méltó teljesítménye.

Satrov darabjának második vonulata a komszomolisták életét mutatja. Vitáik hangzanak fel a színen, szópárbajaikból bontakozik ki hovatartozásuk, szellemi helyük a világban. Miről is vitatkoznak a húszas évek szovjet fiataljai? A klaszszikus művészeti hagyományokról, a proletárkultúráról és a nemi életről a kapitalizmusból a szocializmusba át-vezető időszakban, egészen pontosan a szabad szerelemről. Hogyan vélekednek minderről az egyetemisták és a munkások, fiúk és leányok? Miféle gondolati tisztázatlanság dúl agyukban, miféle nagy szavakat minden értelem nélkül hadaró vitavezető tartja bűvkörében az amúgy is megzavart fiatalokat? Hol a kiút, hol az elmélet, amely valaha is rendet teremt a fejekben? S lehet-e egyáltalán elméletekkel tisztázni ennyi veszélyesen túlzó, kapkodó tudatlanságot? Drámai kérdések sorozata, amelyek talán önmagukban is megérnének egy drámát, és amelyekre vajmi csekély választ ad Satrov színműve. S ezt még akkor is ki kell mondanunk, ha tudomásul vesszük azt, hogy a komszomolisták jelenetei csak illusztrációul szolgálnak a lenini portré megrajzolásához, hisz a gyűlésekről kapott jelentések késztetik Lenint arra, hogy dacolva a betegséggel, részt vegyen és felszólaljon a Komszomol harmadik kongresszusán. Ahhoz, hogy egyszerű illusztráció, keret legyen, túl mélyen nyúl a fiatalok problémájához a dráma, ám ha ennél több akart len-ni, úgy túl felszínes, inkább tréfás, mint lényegbevágó az ábrázolás.

A dráma áttekintésében kétségtelen gondot okoz a szerkesztésmód sajátossága. A két szálon futó cselekményt a Lenint alakító színész, Lenin szerepéből kilépve narratív szöveggel igyekszik összekapcsolni. Nos, valljuk be, nem le-

betett csekélység az író számára végig-egyensúlyozni a saját maga kifeszített kötélen.

A műfaji szabadság ellen általában nincs, nem is lehet kifogásunk. Ám a műfaji szabadságnak vélt, de szinte már műfaj-, drámaellenes formalitások ellen annál több. Különös ötlet három részre szakítani, három szálon futtatni egy valóságos drámai lehetőséget rejtő, és igen egyszerűen, célravezetően megfogalmazható drámai anyagot. Mihail Satrov valószínűleg túlságosan is távol akarta tartani főszereplőjét Lenin külsődleges ábrázolásától, s nem mérte föl az általa nagyszerűen megfogalmazott Lenin-figura belső tartalmát. Miközben egyszerűsíteni akarta az emberábrázolást, belebonyolódott a drámai szövevénybe. Ámennyire szűkszavú, pontos, lényegretörő munka a Lenin-portré, épp annyira teszi zavarossá, néhol már dramaturgiailag szinte mulatságosan primitívvé a játékot a figurából állandóan kilépő narrátor alakja. (Gondoljunk csak az első jelenetre, amikor Szabó Gyula elmondja a darab Lenin-ábrázolásának lényegét, majd hátralépve a rivaldából Lenin dolgozószobájába, Leninként nemcsak leül, hogy kézbe vegye az aznapi lapokat, hanem már szinte skizoidan a Lenin-narrátor el is mondja, hogy most Lenin leül és elkezd olvasni.)

Valószínűleg az sem szolgált volna a mű hátrányául, ha a komszomolista fiatalok gyűléseit szervesen a darab egészébe építi a szerző, s nem önálló részletekként csüngnek a drámán.

A szuverén írói gondolatot, amely kétségtelenül sajátja Mihail Satrov játékának, sajnálatosan gyengíti a dramaturgiai határozatlanság, a különös, megmagyarázhatatlan elképzelésen alapuló szerkezeti kapkodás.

Énekeljük el az agitszínház csasztuskáját - hangzik föl a jelszó a komszomolisták gyűlésén. Nos, a Thália Szín-házban a Kőváry Katalin rendezte elő-adás mintha maga lenne az agitszínház csasztuskája. Jánosa Lajos díszletei között, a Székely Piroska tervezte kosztümökben a színház együttese teljes lendülettel veti magát az előadásba, különösen a komszomolisták jeleneteiben harsog föl a fiatalos jókedv.

A rendező meg sem próbál különösebb egységet teremteni a drámai vonulatok között. Pereg minden a maga keretében, a narrátor és a közönség dolga, hogy összehozza a szálakat. Lenin és közvetlen környezetének megjelenítése higgadt, akárcsak a leírt szöveg. A komszomolista fiatalok világában aztán ott van minden harsány külsődleges esz-köz, talán a másik rész egyszerűségének fölösleges ellensúlyozására. Ezekben a jelenetekben a komszomolisták szövegei ma már naivaknak tetszenek, de ez nem ok arra, hogy az együttes már-már kabarétréfaként fogja fel a Komszomol-ülések et.

Különösen Gálvölgyi János téveszti össze ezúttal a Thália Színház két produkcióját. Ami jól áll a Thália kabaréjában, az nem biztos, hogy előnyt jelent Satrov forradalmi etűdjében. Vagy ha a rendező komolyan így találta legjobb-nak a húszas évek agitátorának karika-túráját, félő, hogy tévedett. A túlzott parodisztikus elemek csak nevetségessé teszik az alakot, ám ennek a figurának a pontos megformálása annál sokkal fontosabb, mélyebb, mintsem olcsó tréfálkozással kellene elütni.

Mihail Satrov drámája nem ad módot a hagyományos értelemben vett színészi alakításokra. Nem a szerepükkel azonosuló színészeket látunk, hanem olyan együttest, amelyben csak részben válik el a színész a megformált alaktól. A színészek itt mindvégig színészek kell maradjanak, akik kilépve énjükből bemutatják szerepüket. Szabó Gyula Leninje pontosan érzékelteti az írói elképzelés nagy formátumú vezéralakját: az embert, a gondolkodót, a higgadt vezetőt. Alakítása a dráma íve szerint meggyőző. Lenin vitapartnerei közül a lényeges mondanivalóhoz méltón fogalmazza meg szerepét Végvári Tamás, Dimulász Miklós, Szirtes Ádám és Jani Ildikó. Alig kap lehetőséget valóságos figura megteremtéséhez Krupszkajaként Szekeres Ilona, Uljanovaként Lengyel Erzsi és Clara Zetkin szerepében Drahota Andrea. A komszomolistákat a rendezéshez híven alakítja az együttes: Benkő Péter, Mikó István, Kánya Kata, Zsurzs Katalin, Kárpáti Denise, Balogh Erika, Incze József és forgács Péter. Munkájukban a lelkesedés rokonszenves.

Mihail Satrov színműve a forradalmár, a politikus magatartásdrámája. A Thália Színház előadása pedig, ha alap-vetően nem is képes kikerülni a darab és a színház gyöngeségeit, szándékában őszinte, önálló gondolkodásra serkentő, a megszokottól eltérő alkotás, s épp ezért tiszteletreméltó vállalkozás.

ESZTERÁG ILDIKÓ

Az epikus színház aktualitása

A Háború és béke Győrben

Századunk húszas éveiben alakult ki az epikus színház koncepciója, melynek haladó politikai tartalma újszerű színpadi, dramaturgiai, rendezői eljárásokat követelt. Ennek jegyében dramatizálta Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényét Piscator nem sokkal a II. világháború kitörése előtt, alapvetően azzal a szándékkal, hogy felhívja a figyelmet Németország háborús törekvéseire. Á darab feltűnést keltő bemutatójára azonban csak 195 5-ben kerülhetett sor Nyugat-Berlinben. Bár a kritika véleménye megoszlott, a közönségsiker általános volt mindenütt, ahol színpadra került.

Magyarországon 1959-ben mutatta be a Néphadsereg Színháza, Kazán István és Kazimir Károly rendezésében, nagyszerű szereposztásban (Ruttkai Éva, Páger Antal, Szakáts Miklós, Benkő Gyula, Győrffy György), óriási sajtó- és közönségsikerrel. Az elismerés csaknem egy-hangú volt. Kiemelték a darabválasztás jogosságát, a mű világnézeti, politikai fontosságát. A három évvel későbbi (Veszprém, 1962), majd az azt követő vidéki előadásoknak (Sárospatak diákszín-játszás, 1963, Miskolc, 1964, Debrecen, 1964, Szeged, 1968) azonban már alig volt visszhangja, meglehetős érdektelenség vette körül őket.

Hasonló a sorsa az idei évad győri bemutatójának is, úgy tűnik, joggal. Az előadás unalmas, szürke, a rendezés koncepciótlan.

Erwin Piscator munkásságának döntő része a II. világháború előttre tehető. Elsősorban rendező volt, akinek színpadi kísérletei, újításai hatást gyakoroltak a drámairodalomra, színházművészetre. Az alapeszme, mely aktívan politizáló színházfelfogását vezette: propaganda az osztályharc gondolatának tudatosítására, a proletariátus felvilágosítása. Ennek rendelte alá a művészet eszközeit, ez volt mozgatója a darabválasztásnak, a szín-padi megvalósításnak, a játékstílus kialakításának. Piscator ideájához - miszerint színházának olyannak kell lennie, mint a legfrissebb újsághírnek, vagyis a legaktuálisabb kérdésekkel kell foglalkoznia, de úgy, hogy egyben általános

érvényű elemzését is adja azoknak - nem bizonyultak mindig elég hasznosíthatóaknak a drámairodalom alkotásai. Ez indokolja, hogy bemutatói közt szerepelnek prózai művek dramatizálásai, feldolgozásai, különböző összeállítások, melyeknek színpadravitele olyan új műfajokat, megoldásokat inspirált, mint a totális színház elve (aminek megvalósítására azonban nem került sor), a dokumentumdráma, a történelmi revü, a film alkalmazása, a gömb-szelet-gömb és a futószalag-színpad kialakítása - az epikus színház létrejötte. A színpad eszközzé vált egyén és társadalom viszonyának vizsgálatában, az aktív politizálás helyszíne lett.

Közvetlen, aktuális politikai célokat szolgált volna *a Háború és béke* dramatizálása is: Napóleon moszkvai menetelése és veresége ürügyén a hitleri háborús készülődés leleplezését. Ez a probléma azonban idővel elvesztette aktualitását. Nyilvánvaló tehát, hogy a győri bemutatónak meg kellett volna keresnie azokat a gondolati elemeket, melyeknek hangsúlyozása ma időszerű.

Az átirat Tolsztoj művének felhasználásával és nem egyszerűen színpadra alkalmazásával készült. Piscator azokat a hősöket és cselekményszálakat vette át a regényből, melyek az ő elképzeléséhez nélkülözhetetlenek voltak. Ezek mellett tetszése szerint alkalmazott más szereplőket és eszközöket is. A győri előadás összbenyomása viszont azt sugallja, hogy a rendező nem tudta eldönteni, mit tartson fontosabbnak - hűnek maradni Tolsztojhoz vagy megpróbálni eleget tenni azoknak a követelményeknek, melyeket a dramatizálás tartalmi és formai elemei nyújtanak, hűnek maradni tehát Piscator elképzeléseihez. Ennek a bizonytalanságnak a következményeként zavaróan, stílustalanul keveredtek a különböző vonások, attól függően, hogy az egyes színészek mit tartottak fontosabbnak, illetve a szerep melyik lehetőséget engedte meg számukra.

A színjáték központi, szervező figurája a narrátor. Epikus funkciója, vagyis az egyes epizódokat összekötő elbeszélő szerepe mellett döntőbb vonása, hogy mint a játék vezetője, úgy mutassa be nekünk az eseményeket, tényeket, hogy minél több oldalról nyerjen megvilágítást a háború lényege, egyén- és közösségellenes volta. Natasa Rosztova, Pierre Bezuhov, a Bolkonszkij család sorsa, a napóleoni háborúk egyes eseményei eszközök a kezében egyén és nép, egyén és történelem, nép és történelem viszonyának bemutatására. Ezt értelmezi a színpad hármas felosztása is - *sors-cselekmény-gondolat* - aszerint, hogy a történelem eseményei, a magánélet egyes momentumai zajlanak, vagy valamelyik szereplő gondolatainak tolmácsolására kerül sor.

Nagy kár, hogy a részben már említett okok miatt is, sem a narrátor, sem a színpad nem funkcionálhatott kellőképpen. Az előbbinél az elbeszélő jelleg dominált, s bár ifj. Újlaky László olykor megkísérelte, hogy a közönséggel való személyes kontaktusteremtés révén vállalkozzon arra a szerepre, amire Piscator a dramatizáláskor a figurát szánta, mégis inkább pusztán egy összekötőszöveg elmondó-ja volt, akinek szájából az agitatív jellegű szövegrészletek itt-ott üres frázisként hatottak. A hármas egység szintén jelentését vesztette. A sors- és cselekmény-színpadot a játék menete során nem lehetett elkülöníteni, a gondolati színpad alkalmazása így értelmetlenné vált, s indokolatlanul didaktikus hatást keltett. Piscator többi formai újítása - vagyis azok, melyek a darab bemutatójakor általános elismerésben részesültek - sem bizonyult hatásosnak, frissnek, újszerűnek, élvezhetőnek. A vetített film alig volt felismerhető, s ahelyett, hogy a franciák menetelését érzékeltette volna, feleslegesen megosztotta a figyelmet. A borogyinói csata főbb momentumainak makettel történő eljátszatása sem mint hiteles értékű bizonyíték hatott, de még a könnyebb megértést sem segítette. Lebonyolításának nehézkessége pedig csak gátolta a játék gördülékenységét.

Jó és fontos elemei lehettek volna az előadásnak a Napóleon személyét, törekvéseit külön dialógusokkal, adatokkal bemutató részek. Az élvezhetőséget azonban itt is zavarta az a stílusváltás, ami a színészek játékát mindvégig jellemezte. Már utaltam rá, hogy a Tolsztojtól át-vett és a Piscator által kialakított epizódok nem alkottak szerves egészet, az egyes váltások gyakran zökkenőket okoztak. Félreértés ne essék, itt nem azokról az „elidegenítő" hatásokról van szó, amelyeket Piscator gyakran alkalmazott előadásaiban a jobb érthetőség, a tökéletesebb meggyőzés, az érzelmek kikapcsolása kedvéért. A fentiek inkább azt mutatják és támasztják alá, hogy a rendező, Vass Károly nem tudta áthidalni azt a problémát, hogy mennyiben kell hűnek maradnia az előadásnak a regény stílusához és eszméihez, s mennyiben kell alávetnie magát a politizáló, epikus színház koncepciójának. Ezért alakulhatott úgy, hogy az egyébként fontos szerepet játszó Kutuzov az előadásban jelentőségét vesztette, az általa képviselt tartalom ismeretlen maradt.

A regény figuráit alakító színészek játéka általában arra utalt, hogy vagy azoknak a követelményeknek igyekeztek eleget tenni, melyek a különböző filmfeldolgozások során az egyes szereplőkkel kapcsolatban a nézőben kialakulhattak, vagy - tehetségükhöz mérten - igyekeztek elmondani szövegüket.

A Pierre-nek nagyszerű Áts Gyula nyugodt, kiegyensúlyozott teljesítményt nyújtott, szép és érthető beszéde külön élvezetet jelentett. Tóth Erzsébet Natasa szerepét gyakran túljátszotta, természetesség helyett megnyilvánulásai általában erőltetettnek hatottak. Mester János öreg hercege alapvetően kedélyes, melegszívű, érzékenykedő öregúrnak mutatkozott (ami nyilvánvaló félreértelmezése Tolsztoj jellemábrázolásának), s ezért meglepőek voltak határozott, kemény megnyilvánulásai. A kettő keverése mindenképpen kellemetlenül és érthetetlenül hatott. Pedig fontos lett volna jól megragadni a figura lényegét, mert patriarchális nézeteinek, néphez való viszonyának fontos szerepe van. Az Andrej herceget és Marja hercegnőt játszó Úri István és Martin Márta érdektelenül közepes teljesítményt nyújtott.

Piscator már a harmincas években felhívta a figyelmet: eszközeinek használata nem tekinthető örökérvényűnek. A II. világháború után kibontakozó békemozgalom, háborúellenes kampány olyan tömeges méretekben érte az újságolvasó, tévénéző, rádióhallgató, moziba vagy akár csak nyitott szemmel járó embereket, hogy napjainkra bizonyos fokú telítettség mutatkozik a téma hagyományosan kialakult formai elemeivel kapcsolatban. S itt nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy Piscator színpadi újításainak nagy szerepe lehetett a fenti elemek kialakulásában. A tévé műsoraiban, iskolák ünnepségein, irodalmi színpadok produkcióiban mindennapossá váltak a filmbetétek, dokumentumok, makettek.

Amikor tehát a győri színház úgy döntött, hogy színre viszi Piscator 1959-ben nagy sikert aratott dramatizálását, vállalkoznia kellett volna arra is, hogy megkeresse azt a formát, mely az érvényét nem vesztett gondolatot Piscator szelleméhez méltó, meghökkentő erővel közvetíti.

MIHÁLYI GÁBOR

Az ismert és az ismeretlen Musatescu

A kolozsvári Nemzeti Színház Musatescu *Titanic keringő* című vígjátékával fejezte be sikeres budapesti vendégszereplését. Az előadás rendezője, Aureliu Manea hazájában még nem tartozik a legnevesebb rendezők sorába. Mégis, amikor tavaly kora ősszel Kolozsvárott jártam, s már szóba került a budapesti vendégszereplés, a kolozsvári színházban lelkemre kötötték, hogy feltétlenül nézzem meg a *Titanic keringőt*, nem csak a darab, hanem Manea miatt, aki híresen „bolondos" fickó, és minden bizonnyal valami rendkívül érdekes és eredeti rendezéssel fog előállni. Manea eredeti, rendhagyó tehetségét ők is akkoriban fedezték fel.

Maneával ellentétben Musatescu neve nem ismeretlen Magyarországon, ami azonban nem jelenti azt, hogy ez a tagadó kijelentés állító formájában is igaz lenne. Vagyis, hogy Muşatescu neve ismert lenne hazánkban. Az 1903-ban született és 1970-ben elhunyt román szerző drámaírói működése a két háború közti időszakra esik, két legjobb vígjátékát, a *Titanic keringőt* és folytatását az ...escukat 1932-ben illetve 1933-ban írta, s ezeket azóta is viszonylag gyakran felújítják Romániában és néha nálunk is.

Jómagam, megvallom, Muşatescu nevét tavaly ősszel hallottam először, Marosvásárhelyen, ahol az ottani színház magyar tagozata éppen a *Titanic keringő* folytatását, az . . . *escut* játszotta, Hunyadi András új fordításában, *A szélkakas* címen.

A darabok megírásának időrendje, a tartalmi összefüggés - a két darab egy kispolgári család, az ... escuk felemelkedésének, meggazdagodásának és politikai karrierjének történetét beszéli el, logikusan azt követelné, hogy előbb a kolozsváriak, majd a marosvásárhelyiek előadását méltassam, függetlenül attól, hogy én a két előadást fordított sorrendben láttam.

Mégis van okom rá, hogy ezt az utóbbi sorrendet választom. Először is, mert a kolozsváriak előadása volt a jobb, s miért ne éljek a dicséret fokozásának ezzel a lehetőségével. Másrészt - a marosvásárhelyieké volt a hagyományos előadás. Itt kaptam meg azt a viszonyítási alapot, amelyhez mérve felismerhettem Manea rendezésének újszerűségét, eredetiségét.

Viszont, ha már a marosvásárhelyi színházról beszélek, hadd lelkesedjek először magáért a színházért, az új épületért. Gondolom, mások is írtak már róla, de úgy hiszem, az épület tervezőit nem lehet eleget dicsérni, nemcsak az épület külső és belső kiképzéséért, hanem azért is, ahogy a színházat körülölelő teret a tér két oldalán épült modern házsorral megkomponálták. A tájjal harmonizáló, a népi építészet hagyományait felhasználó, de mégis rend-kívül modern épületkomplexumban gyönyörködhetünk.

Délelőtt érkeztem a színházba, Kincses Elemér, a színház főrendezője kísért végig büszke házigazdaként a gazdag pompával berendezett tágas előtérből, foyerból a puritán nemességgel berendezett nézőtérre, a kacsalábon forgó színpadra, a próbahelyiségekbe, öltözőkbe.

Délelőtt a *Lear királyt* próbálják Kincses rendezésében, Lohinszky Loránddal a címszerepben. Egy próba alapján - és ez egyike volt a kezdeti rendelkezőpróbáknak - nem lehet képet alkotni a későbbi előadásról, amely időközben már le is élte rövidre szabott életét. Mint Lohinszkytól hallom, a *Lear* királynak szép sikere volt a helyi közönségnél. Valóban őszintén sajnálkozom, hogy nem volt lehetőségem még egyszer visszatérni Marosvásárhelyre. Bizonyára érdekes lett volna látni a tehetséges fiatal Kincses Elemér rendezését és a kiváló színész, Lohinszky Loránd Lear-alakítását. Marosvásárhely mindössze háromszáz kilométer. Tulajdonképpen csak energia meg benzin kérdése lenne le-járni az erdélyi bemutatókra. Nekik meg nekünk is sokat adnának ezek a találkozások, nekik a kritikai visszhang felerősödését, nekünk új tapasztalatokat.

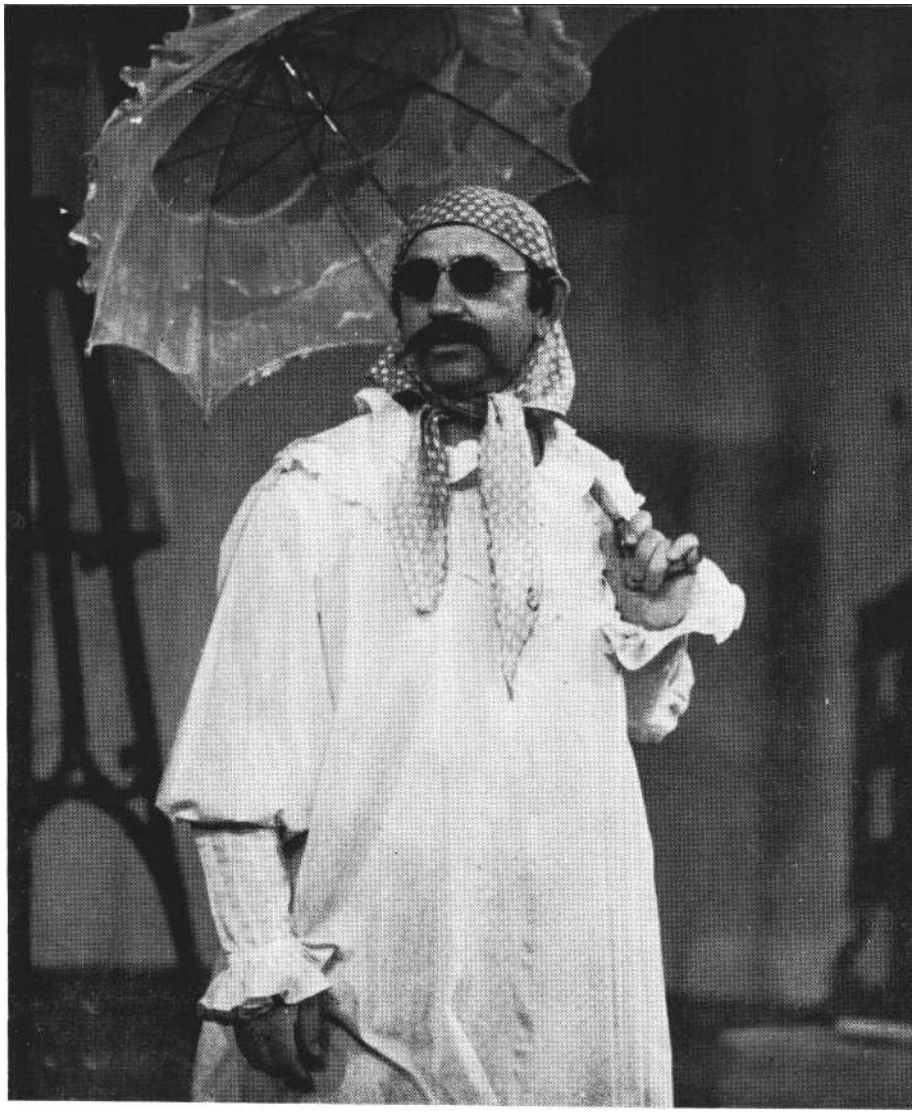
Megvallom, nem nagyon örültem, hogy a számomra teljesen ismeretlen Tudor Muşatescu darabját fogom este látni, és nem a színház egy jelesebb produkcióját. De nem volt választásom. Végül azonban nem bántam meg, hogy így történt.

Mindenekelőtt fény derült drámatörténeti műveltségem egy sötét pontjára, hogy mit sem tudok a két háború közti román irodalom egy fontos alakjáról, aki a közép-kelet-európai dráma egy sajátos típusát, a politikai vígjátékot műveli, amelyben a polgárság magán és közéleti erkölcsei, machinációi egyaránt pellengérre állítódnak. E drámatípusnak akad párja Jugoszláviában (Nušić), s gondolom, a lengyeleknél és a cseheknél is. A mi Molnár Ferencünk hasonló jellegű szalonkomédiái talán szellemesebbek és bizonyos vonatkozásokban mélyebbek is, viszont hiányzik belőlük a politikai szférának az a bírálata, amely ezeknek a komédiáknak még ma is a savát-borsát adja.

Az ... escu (ezt a román családok ne-vére utaló címet kifejezőbbnek vélem a darab mondanivalóját beszűkítő *A szélkakas* címnél), i „jól szerkesztett" francia vígjáték, Sardou, Feydeau és mindenekelőtt Caragiale nyomdokait követi. Igaz, nem újít drámai formát, de fölényes biztonsággal alkalmazza a bevált eszközöket, technikát a két háború közti Románia társadalmi viszonyainak, politikai erkölcseinek mulatságos, szatirikus színpadi megjelenítésére. Egyszerre bírál és mulattat. A maga idejében fel is horkantak az érintettek, és még a fele-más román liberalizmus korszakában is megpróbálták megakadályozni a darab bemutatását. Napjainkra a komédia szatirikus éle némileg letompult, bár így is akadnak jelenetek, helyzetek, amelyek mit sem vesztettek aktualitásukból. Ugyan nem a darab, hanem a körülmények eredménye, érdeme, hogy az óhatatlanul adódó összevetés a tegnapi és mai életvitel között különös, ironikus fel-hangokat kölcsönöz az előadásnak.

Maga a történet, hogy lesz az ... escu család szocialista párti képviselőjéből kormánypárti miniszter, kellően fordulatos, s a családi, baráti kapcsolatrendszer, a „ki kit csal meg" meglepő hitelességgel és cinizmussal ábrázolódik.

A marosvásárhelyi előadás nem volt se jobb, se rosszabb annál, mint amit a mi vidéki színházaink nagy átlagukban nyújtani szoktak. Szobabelsőket mutató realista díszletekben hagyományos effektusokkal eljátszott vígjátékot kaptunk. A rendezőnek, Hunyadi András-nak sajnos nem sikerült színészeit közös nevezőre hozni, a jobbak nem is sikertelenül megpróbálták érvényre juttatni a darab hitelessé tehető emberi relációit, a többiek -- talán nem rosszabbak, csak hajlamosak arra, hogy meg nem engedett eszközöket is igénybe vegyenek a közönség megnevettetésére - bohóckodtak, komédiáztak, ripacskodtak, amennyire



Barkó György Musatescu Titanic **keringő** című **darabjában** (kolozsvári Állami **Magyar Színház)** (MTI fotó-Ilovszky **Béla felv.)**

azt szerepük lehetővé tette. Csak azt nem vették észre, hogy az egységes stílus hiányában az ő túlzásaik, ripacskodásuk tökéletesen hiteltelenné teszi alakításaikat.

A nézőtér viszont zsúfolásig tele volt, s a közönség élvezte, hogy felszabadul-tan nevethet, szórakozhat.

Ami feltétlen örömet okozott: a színészek szép magyar beszéde, amely mármár önálló lételemként töltötte be Thália e szép hajlékát.

A marosvásárhelyi előadás alapján nagyjából elképzeltem, hogy milyen is lehet a *Titanic keringő,* amelyben az ... escu család felemelkedésének egy korábbi szakaszát ismerjük meg. Ebben a darabban még nem jutottak fel Bukarestbe, még egy kis vidéki városban élnek, szegényen. Egy váratlan örökség révén azonban sok pénzhez jutnak, és végre megvalósíthatják vágyaikat, álmaikat. A családfőt akarata ellenére is megválasztatják képviselőnek. Teljesül legfőbb álmuk, költözhetnek Bukarestbe.

A rendező, Aureliu Manea már a kolozsváriak vendégszereplését megelőző sajtófogadáson elmondta, hogy ő a *Titanic keringőt* lényegében happeningstílusban állította színpadra. Mindent improvizációkra épített. A díszlettől a jelmezekig és a játékötletekig mindent közösen agyaltak ki a színészekkel a próbák során. Ő maga, minthogy nem tud magyarul, elsősorban vizuális effektusokra törekedett. (Viszont megígérte, hogy a kolozsvári színészek kedvéért magyar feleségétől gyermekével együtt megtanul magyarul.)

Valóban rendhagyó előadást kaptunk. A nyílt színpad egy többé-kevésbé berendezett, de kulisszajellegét nem titkoló szobabelsőt ábrázolt, egy módosabb parasztház nagy szobáját. Elöl középen egy középkori páncélöltözet díszelgett, s emlékeztetett a nemzeti dicsőségre és vitézségre. A szoba felett villanydrótra erősítve, mint egy kerti ünnepélyen kék és piros gömbizzók világítottak volna, ha meggyújtják őket. De erre a vakító világosságban tartott játéktéren nem volt szükség.

Az előadás az Ötödik szimfónia sorstaktusaival indult, előbb a maga eredeti hangvételében, majd dzsesszhangnembe átfordulva. A rendezés félreérthetetlenül és azonnal tudtunkra adja: egy történelmi sorsfordulatnak leszünk a tanúi. Csak éppen itt - e kelet-európai tájon - a beethoveni szimfónia sorsfordulatának paródiáját, groteszk változatát látjuk majd.

A színészek komolyan veszik a darab címét, ha nem is keringőznek, de különféle modern tánclépéseket lejtve mozognak a színpadon. Ki-ki a maga jellemé-nek, temperamentumának, lelkiállapotának megfelelően táncolgat, vonaglik a színen. A családfő földig érő fehér baba-inget és babasapkát visel. Ő a család valóban gyermeteg lelkű és ennek meg-felelően egyedül tiszta érzésű tagja. Ebben a családban a nők viselik a kalapot, a harmadik felvonásban meg is jelennek vitézi csákókban harcias amazonoknak öltözve.

Egyelőre csak az apa fején van egy fehér bébisapka. A nők úgy vélik, hogy a családfőnek az ócska régi helyett már egy új kalapot kellene vennie. A papa el is megy, s új főfedővel tér vissza, ezúttal egy piros baboskendőt visel. A szöveg-ben persze megint csak kalapról van szó. Ez a különbség óhatatlanul komikus hatást kelt. S a baboskendőötlet megint nem öncélú, mert szembetűnően jelzi, hogy ki a férfi illetve ki nem a férfi a házban.

A közönség még meghatottan a három Sütő-tragédia ünnepélyes komorságától, eleinte döbbenten figyelte a színpadon zajló ötletkavalkádot, s eltartott egy ideig, amíg megértette, hogy miről is van szó, hogy itt nevetni lehet. S talán még ennél is tovább tartott, amíg felismerte, hogy nem öncélú blődlizés folyik a színpadon, hanem minden kitaláció a helyén van, nagyon is jelent, mond vala-mit. A nézőtér igazából a harmadik fel-vonásra engedte át magát a nevetésnek, amikor az ötletek összefüggései, a komédiázás jelrendszere világossá vált.

Az előadás után a maguk diktálta fergeteges játéktempótól némileg kifáradva, még egy kicsit zihálva, lihegve, de mégis, a jól sikerült komédiázás tudatától boldogan jöttek ki a színészek, hogy megköszönjék a közönség újra meg újra felviharzó tapsait.

Hadd soroljuk fel legalább a főbb szereplők nevét, s mindenekelőtt a vendégszereplést követően tragikusan elhunyt Péterffy Gyuláét, akit a budapesti közönség a Sütő-darabokban fedezett fel s szeretett meg. Színrelépését a *Titanic keringőben már a* nagy színészeknek ki-járó taps fogadta. A nekrológ nem e kritika feladata, most csak arra emlékezzünk, milyen örömmel tapsoltunk az élő Péterffy Gyulának és a többieknek, Sebők Klárának, Bereczky Júliának, Vitályos Ildikónak, Váli Zitának, Barkó Györgynek és Katona Károlynak.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

A minszki Állami Színház vendégjátéka

A minszki Állami Orosz Drámai Szín-ház - amely jövőre ünnepli fennállásának ötvenéves évfordulóját - mutatkozott be Magyarországon a II. Szovjet Drámaszemle alkalmából. Fiatal a színház társulata, fiatal az igazgatója (Mihail Nyeronszkij), a művészeti vezetője (Borisz Lucenko), a díszlettervezője (Jurij Tur) és a művészek jelentős hányada. (Például a *Tragédia* egyik Ádámja, Nyikolaj Pigin, most végezte a főiskolát, ez az első jelentős szerepe; a második szereposztás Évája, Larisza Zajceva szintén pályakezdő színésznő.) Ez meghatározza a szín-ház munkáját és művészi arculatát: modern törekvések, izgalmas kísérletek, magas színvonalú műhelymunka jellemzi a magyarországi vendégjátékon bemutatott mindkét produkciót: Madách Imre *A ember tragédiáját* és Shakespeare Macbethjét.

A minszkiek Tragédia-előadása váltotta ki talán az 1979-es év vendégjátékai közül a legnagyobb visszhangot. Voltak erős ellenzői és lelkes támogatói - ez hazai színházi életünkben biztos bizonyítéka annak, hogy ritka vitára ingerlő színházi eseménynek lehettünk tanúi.

Vitatkozni lehet a Madách-mű jócskán átdolgozott szerkezetével, a jelentős dramaturgiai változtatásokkal. Lucenko rendező nyilatkozata szerint - a *Tragédia* eredeti formájában színpadra alig alkalmas remekmű. Ő maga több mint tíz éve készült erre a munkára, amióta a *Tragédia* megjelent oroszul Leonyid Martinov fordításában. Vitatkozni lehet azzal a felfogással, amelynek éppen a két prágai szín esett áldozatul, azok, amelyekben a szerző hatalom és egyén, hatalom és tudomány viszonyáról elmélkedik. Miért nem a sokkal gyengébben megírt és funkciójában kevésbé jelentős eszkimó-szín? Ebben a változatban Bizánc után mindjárt Párizs (a kora közép-kor után a felvilágosodás százada), Pá-rizs után pedig a Falanszter következik. A londoni szín hatásosságát nagymérték-ben rontja az a tény, hogy utána az eszkimójelenet van soron. Ezek nemcsak kronológiai, hanem logikai bukfencek is. Ha elfogadjuk a színpadra alkalmazó Eduard Bruk és Borisz Lucenko szándékát, ebben a szerkezeti sorrendben Madách remeke mint az emberre (emberiségre) váró lehetőségek végtelen folyamata jelenik meg. A kronológiai pontosság ezért válik felfogásukban mellékessé. Egy biztos: ezek a módosítások és változtatások a *Tragédia* színpadra állításának csak egyik lehetséges útját próbálgatják.

Vitatkozni lehet az előadás szereposztási felfogásával is, különösen Ádám alakjával. Ennek az előadásnak a középpontjában a nő áll, ennek a *Tragédiának* abszolút főszereplője Éva. O az, aki továbbsegíti-lendíti Ádámot a kudarcokon, új reményekre, új élményekre inspirálja. Ő Lucifer igazi ellenfele, és a végső összecsapásban ő - s vele az élet - diadalmaskodik. Az előadás éppen ezért optimista hangvételű: az asszony győzelmével, a gyermek ígéretével, az élet folytonosságának a lehetőségével zárul. Ádám tehát ebben a felfogásban passzív hős. Sajnos a második szereposztás Ádámja, A. L. Tkacsenok, színtelen, enervált egyéniség, akinek nehezen hisszük el, hogy annyi kudarc és bukás után még mindig van kedve újrakezdeni. Alakítása egysíkú, szenvtelen, elidegenítő -- pejoratív értelemben - eszköztelen.

Éva a fiatal L. P. Zajceva alakításában - aki itt Budapesten játszotta először ezt a szerepet -- rendkívül életteli, vonzó és nőies. Ez a színésznő drámai erejével és tehetségével uralja a színpadot és az egész előadást: ha jelen van, lehetetlen nem rá figyelni. Érett színészi eszközökkel, mély zengésű hangjával, áradó temperamentumával sodorja magával Ádámot, ezt a nélküle szinte életképtelen hőst.

Lucifer modern rezonőre az előadásnak. Magas nyakú pulóverben, kopott farmernadrágban, szakállasan maga a megtestesült XX. századi szkepticizmus. Konyhai filozófus, cinikus értelmiségi, gondolkodó lény - nincs benne semmi a „tagadás ősi szellemének" misztikumából. Talán egyik színészi alakítás sem ilyen mához közelítően érvényes, mint L. P. Krjuké.

Ami nem lehet vita témája: az az előadás színpadi megformálása és Borisz Lucenko nagy hatású rendezése. Jurij Tur rendkívül puritán, egyszerű, jól funkcionáló díszletet tervezett: több emeletes favázas szerkezetet, középen malomkerék nagyságú forgóval. Ugyan-ez az egyszerűség jellemzi a ruhákat is, amelyek nem erőltetetten korhűek, hanem inkább jelzések: egy pulóver, egy sál, egy kereszt, egy bőrkötény stb. Az előadás zenei háttéranyagát A. L. Renanszkij komponálta. Lucenko mindkét rendezése azt bizonyítja, hogy a fiatal rendező hatásosan tud élni a színházi jelzésrendszerekkel.

Lucenko rendezésének lényege: az *emberköz pontúság.* Ez a *Tragédia az* emberarcú történelemről szól, az ember sorsáról, lehetőségeiről, kudarcairól, önmegvalósításáról, a létért való küzdelméről a történelemben. Ebben a Tragédia-felfogásban nincs semmi misztikus és transzcendens: az űr és Lucifer küzdelme két ellentétesen gondolkodó lény párharca. Maga az Úr nem ismeretlen magasságokból dörgi le szózatát, hanem egyszerű mesteremberként jelenik meg a mű elején, amint éppen a világ teremtésében bepiszkolódott kezét törölgeti. Erőteljes izmai fizikai munkásra vallanak, és olyan bőrkötényt hord, mint a mesteremberek általában. Az űr több jelét is adja „emberi" természeté-nek: a bűnbeesés, után kétségbeesetten szorítja magához Ádámot, mint egy rossz gyereket, valójában fáj neki, hogy meg kell büntetnie. A kiűzetés után pedig - az emberi kíváncsiság jeles példájaként maga is beleharap az ominózus almába. (A szerepet J. F. Sztupakov játssza, kitűnően.) Lucenko rendezése tele van ehhez hasonló ötletekkel, amelyek emberközelivé teszik a filozófiai művet. (Á londoni színben például vásári komédiások marionettfigurákkal eljátsszák a bűnbeesés történetét!)

Lucenko felfogása a mű egyik lehetséges interpretációja. A viták ellenére az előadás sikere (a Szovjetunióban a Magyar Drámafesztivál első díját nyerte) a minszkiek merész vállalkozásának jogosságát igazolja.

Közeli rokona ennek a *Tragédia*-előadásnak a minszkiek Macbeth-bemutatója. Nemcsak azért, mert hasonló összetételű alkotógárda hozta létre: B. Lucenko (rendező), J. Tur (díszlettervező), A. Renanszkij (zeneszerző). Hanem azért is, mert ez az előadás is egy klasszszikus mű szereplőit - királyokat, boszorkányokat, orgyilkosokat, szellemeket -- próbálja emberképűvé formálni. Shakespeare hőseit a legelemibb emberi indulatok mozgatják: hatalomvágy, féltékenység, bosszú, düh, irigység, gyávaság. A hatalomvágy és a megszerzett hatalom eltorzítja az egyént - ezt a folyamatot talán még senki sem ábrázolta

Jelenet Az ember tragédiája minszki előadásából (Iklády László felv.)

pontosabban, mint Shakespeare ebben a művében.

A szokatlan, ám impozáns színpad díszleteleme most is a fa. Nem olyan nyers és világos színű, mint a *Tragédiá*ban, hanem korhadt, repedt, szúette, sötét tákolmány, rajta málló ikonokkal. A több emeletes szerkezet ablak- és ajtónyílásaiban néhol tükrök vannak elhelyezve. A színpad közepén sírgödör, ide vonulnak le a halottak, akiket a boszorkányok lapátjaikkal elkaparnak. A boszorkányok cseppet sem túlvilági lények - három öregasszony kötött ruhában, akik régi orosz népdalt énekelve jelennek meg a színen. (Varázs-szövegük egy része áldozatul esett a dramaturgiai húzásoknak.)

Ennek *a* Macbeth-előadásnak az alapeleme *a víz*. A színpad előterében és két oldalán hatalmas bronztálak állnak, tele vízzel. A szereplők valamennyi gyilkosságuk előtt és után ezekben mossák meg kezüket. Ez a kézmosás valódi és jelképes egyszerre : eltünteti a vért, és felmenti őket a tett alól. Amennyire érthető és fontos tartalma van ennek a jelzésnek, annyira fölöslegesnek és didaktikusnak tűnnek az előadás pantomimbetétei. A dráma minden jelentős fordulópontján a díszletelem nyílásaiban - kék háttérvilágítással - fehér arcú, fehér kesztyűs figurák jelennek meg. A végzet hírnökeiként jelzik a nézőnek, mi következik.

Lucenko igényes, realista törekvésű rendezése ezzel az effektussal kicsit a modernkedés hibájába esik. E kivételtől eltekintve azonban végig izgalmas, nagy feszültségű, összefogott ívű előadást láthattunk, amely erőteljesen épít a világítási, technikai és zenei jelzésrendszerre. (Zenei betétek: Bach h-moll miséje, a Stabat Mater, a Carmina Burana stb.) Az előadást megfejeli a befejezés kérdő-jele. Lucenko *Macbethje* nyitva hagyja azt a kérdést, hogy a következő király milyen lesz. Á zsarnok halála után megválasztott trónörökös első gesztusai félelmetesen emlékeztetnek elődjére. Emberei - akik királlyá tették - meghökkenten nézik, és máris félrehúzódnak tőle. A hatalom természetrajzának új példája van kibontakozóban!

Az előadás fontos részesei a színészek. (Akik között a második gyilkos szerepében ott találjuk a *Tragédia* Luciferjét is.) A második szereposztás két főszerep-lője - Rosztyiszlav Janovszkij és Natasa Csemodurova - nálunk szokatlan, kissé a naturalista játékstílusra emlékeztető nagy indulatokkal, széles gesztusokkal dolgozik, amelyeket őszinteségük hitelesít. Alakításukban van valami nyerseség, vadság; ez a király és királyné ősi természetességgel mozog a hullák, boszorkányok és szellemek között. Macbeth szerepépítkezése a bizonytalan gyávaságtól a féktelen gonoszságig ível, a Ladyé éppen fordítva: a tudatos gonoszságtól a szorongó bűntudatig.

A minszki Állami Orosz Drámai Színház magyarországi vendégjátékán egy rendezői színház törekvéseinek lehettünk szemtanúi.

REGŐS JÁNOS

Egy színpadi látomás: Novemberi éj

A varsói Drámai Színház budapesti vendégjátékát az értetlenség csöndje fogadta mind a közönség, mind a kritika részéről. Kéznél volt a mentség rá: Wyspiański *Novemberi éje* annyira sok szállal kötődik bizonyos konkrét eseményekhez és személyekhez, hogy a lengyel történelem beható ismerete nélkül csaknem élvezhetetlen a magyar nézőnek. Tény, hogy viszonylag nehéz követni ezt az előadást, de nem hiszem, hogy ne lettek volna számunkra is fontos tanulságai. Mindenekelőtt maga a forma, a drámai látomás - mely egyetlen nagyívű gesztusban képes összefoglalni a legellentétesebb tartalmakat, a romantikusan emelkedettet és a legtriviálisabb szatírát - késztet elgondolkodásra. Hol lelünk a magyar dramaturgiában és színjátszásban olyan színpadi alkotást, mely a Wyspiańskiéhoz hasonló nyíltsággal és összetettséggel, már-már publicisztikai közvetlenséggel szól nemzeti ügyeinkről ? Pedig a magyar történelem is bővelkedik az ilyen, máig sem megemésztett, tragikomikus helyzetekben.

A Novemberi éj „nacionalista" és antinacionalista darab, rapszódia és rekviem a lengyel szabadságmozgalomról; történelemszemléletének korszerűségét olyasfajta teljességigény biztosítja, mely a líra sajátja: egy mélységesen szubjektív és élményszerű, a fikciót és a valóságot egymásba játszató látásmód. A színpadi naturalizmushoz szokott néző valóban tanácstalan. Mert hiába igyekszik összefüggést keresni tett és szó között, többnyire csalódik, lévén hogy ebben a drámában a megszokott motivációs szisztémák helyett valami egészen mást talál. A lélektani indoklás ugyanis mintha hiányozna a cselekvő személyek ábrázolásából. Annál erősebb viszont az őket körülvevő történelmi tér-idő konkrétsága és cselekményformáló szerepe. Az idő ólomlábakon jár, a cselekmény egy-más mellett lejátszódó jelenetek látszólag véletlenszerűen alakuló folyamata, *mely* jelenetek belső dinamizmusa azonban rendkívül erős. Ráadásul - mintegy a bemutatott jelenetek általánosításaként - egy mitologikus cselekmény is pereg,

mely hol elkülönül, hol közvetlenül „belekontárkodik" a reális hősök gondolataiba, szándékaiba. Ilyen megjegyzést súg például Pallasz a felkelőknek hadparancsot osztó Wysocki fülébe: „Nem fáj, hogy másnak is hoz / az éj dicső hírt és nevet?" Ez a furcsa, hol groteszk, hol heroikus vonásokkal felruházott, szecessziós levegőt árasztó olümposzi társaság állandóan ott „lábatlankodik" a hősök körül, szerepük elsősorban a cselekmény pszichológiai és eszmei értelmezése, minősítése. Az, hogy a színpadot borító avarszőnyeget egyik pillanatban történelmi alakok tapossák, a következőben meg képzelet szülte nimfák, istenek, szatírok, nemhogy zavaró, hanem éppenséggel az ideológiának a drámai játékba való zavartalan beépülését biztosítja. A történelemből ismert hősök pedig mentesülnek eszméik hangoztatása alól. Hús-vér emberek, eleven, ellentmondásos jellemek még akkor is, ha csupán egyetlen jelenet erejéig vannak a színen. Ettől válik bonyodalomgazdag és lendületes színpadi játékká ez a végül is tisztán költői eszközökkel megformált szöveg. Á drámai cél az élményegész szimbolikus erejű kifejezése, ami a *sínpadi látomásban* nyer sajátos művészi formát.

A hely és az idő tehát pontosan definiált: „Történik Varsóban, 1930. november 29-ének éjszakáján." A dráma egy fordított invokációval indul, melyben a Łazienki park életre kelt istenszobrai (Pallasz Athéné, Thermopülei Niké, Marathoni Niké, Napoleoni Niké stb.) mondanak harcias imát és könyörgést a nemsokára kitörő felkelés sikeréért. Ide-oda cikáznak a színpadon, vörös és fehér selyemköntösük sejtelmesen lobog nyomukban, ahogy elsuhannak. Zászlót lengetnek, vitatkoznak, mint valami hatalmas népünnepély rendezői, lázas igyekezettel végzik az utolsó simításokat, hogy minden az általuk kívánt módon menjen végbe. Szavaik költői pátosza, iramló, könnyű léptük már az első percekben fokozott tempót ad az előadás-nak, ami aztán mindvégig ott lüktet az elénk táruló látomásban.

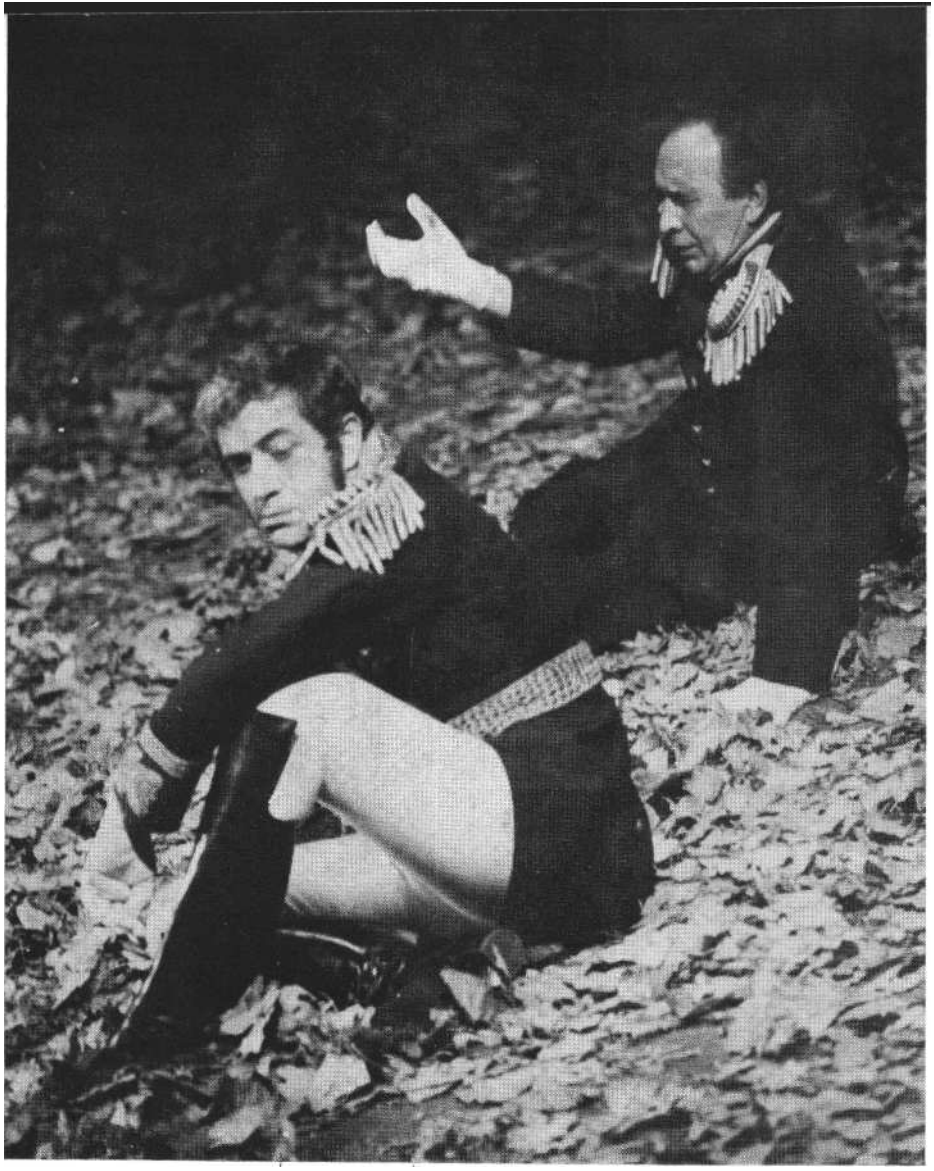
Ebbe a feszültségtéli térbe robban be Wysocki, a felkelés vezére, s az égiekkel együtt lelkesítő szavakkal szólítja fegyverbe a zászlósokat. Praktikus parancsok keveredenek lángoló, romantikus tirádákkal, miközben a haza nemtői himnikussá fokozzák a jelenet színpadi hangvételét.

Aztán a színpadot fény árasztja el: a cári helytartó palotájában vagyunk. A térelrendezés mit sem változott, de mintha egy egészen más „színjátékba" csöppentünk volna. Rövid, szaggatott és ideges szavakat hallunk, a romantikus pátoszt alantas nyelv, csúf gesztusok váltják fel. Hazugság, árulás, erkölcsi fertő mindenütt. A Nagyherceg előszobájában spiclik és talpnyalók hada vár kihallgatásra. Undok csúszómászók, gerinctelen lakájok szégyentelenkednek a szín-padon. Egy nagyszabású politikai manőver körvonalai bontakoznak ki: a Nagy-herceg a kitörni készülő lengyel felkelést - aminek szításában maga is tevékenyen részt vett - saját kalandorpolitikájának eszközéül akarja használni. Ha ügyesen manipulálja a lengyeleket, és öccse, az orosz cár felé is fedezi magát, a lóvá tett lengyelek őt kiáltják ki királyukká: ,,...titok - teljhatalom - *bohózat* --kicsit aljas! ...Itt állok véresen jó s ha Lengyelország sorsát a vállamra veszem, leszek valaki - nem bohóc, udvaronc és szamár, de Lengyel cár - vértől." A színpad tehát egy ördögi komédia színhelyévé vált, ami sötét árnyat vet az előbbi jelenetben fellángoló szent indulatokra is. Ezek az indulatok engedelmes kellékek lesznek egy zsarnok kezében.

Kint a parkban a Goszczyński értelmiségi különítménye készülődik, hogy a palotába rontson s meggyilkolja a Nagyherceget. Az akció azonban a Nagyherceg lengyel feleségének, Joannának közbelépésével meghiúsul: férjét elrejti a felkelők elől, de a felkelőket is elrejti a palotaőrség elől. Hitvesi és hazafias kötelességének egyszerre tesz eleget, miközben mindkét fél árulónak bélyegzi őt. A színre visszatérő Nagyherceg természetesen „mindkét" Joannához be-szél, amikor először a hála szavait zengi, majd az „áruló", a felkelőkkel összepaktáló Joannát ostorozza, piszkolja. S köz-ben semmiféle lélektani indoklás nem valószínűsíti a kétféle, merőben ellen-tétes emberi indulat közti átmenetet. Álig akad a világ drámairodalmában még egy a Nagyhercegnéhez foghatóan rapszodikus, szélsőségesen ellentmondásos elemekből gyúrt hős.

Á játék harmadik helyszíne a Rozmaitosci Színház. Á színen, szemben a közönséggel, deszkákból ácsolt nézőtér. A lelátókon a már ismert alakok, köztük s köztünk a színpad. Ördöggúnyába bújtatott szatírok téblábolnak a sorok között, *néha* lejönnek a proszcéniumra vagy felcsimpaszkodnak az állványzatra. A képzelt színen groteszk Faust-moralitás zajlik, színészek erőlködnek, de a nyughatatlan szatírok minduntalan megzavarják az előadást, belebeszélnek, szamárfület mutatnak, csipkelődnek. Ok valami mást szeretnének most látni, olyat csinálni, ami az embereket valóban érdekli. Az időtlen morál színházával szemben politikus, publicisztikai színházat, olyat, ami segít „kinyitni a csipákat". És kezdetét veszi a szatírjáték, melynek tárgya a Nagyherceg nevezetes megszégyenülése azon a díszszemlén, ahol Chłopicki tábornok sikerrel védte meg a lengyel tiszti mundér becsületét, s tette nevetségessé a zsarnokot. „A Nagyherceg cárevics rákvörös lett, egész Varsó nevette!" kiáltják a szatírok, s a színen ördögi röhej tör ki, a közönség tombol, elégedett, s miközben a színészek folytatják a megkezdett előadást, a szatírok szarkasztikus gúnnyal foszlatják sem-mivé a mindenható morál százados kulisszáit. Egyedül az eset „hőse", a néző-téren helyet foglaló valódi Chłopicki tábornok nem tombol a tömeggel. S nem-sokára azt is megtudjuk, hogy legendás tettére inkább lovagiassága, mintsem oroszellenessége a magyarázat. (A színház nézőterén ülő orosz tiszteket is megvédi a tömeg lincshangulatával szemben.) A jelenet végén a felkelés hírét hozó Napoleoni Niké - Chłopicki tábornok „felettes én"-jeként - vet kártyát s jövendöl. Á jóslat a felkelés és Chłopicki bukását mondja ki, de közben epigrammatikus tömörséggel és élességgel világít rá e bukás minden részletére. Ebbe a jelenetbe sűrűsödik a látomás történelemfilozófiája. A kérdés, amit fölvet: vajon nemcsak a mi képzeletünk egészíti-e ki a valóságot olyanná, amilyennek látjuk, pontosabban látni szeretnénk ? A színház a maga kvázi valóságával, a valóságról való gondolkodás hús-vér megtestesítésével közelebb juttathat ahhoz a ponthoz, ahonnan eldönthető: vajon az, ami a szemünk láttára megtörténni látszik, játék-e csupán vagy valóban a történelem alakul itt. *A Novemberi* éjnek ez az „egérfogójelenete" olyan színházi gesz-tus, mely shakespeare-i mélységével visszszavonhatatlanul szétfeszíti a színpadi látomás költői kereteit, s hallatlan művészi pontossággal világít rá a színház illúziókat romboló, valóságtiszteletre kényszerítő küldetésére.

A Novemberi éj konfliktushalmazára egymással feleselő drámák egész sora épülhetne. Mintha a színpadra lépő történelmi hősök - a töretlen hitű Wysocki, az „értelmiségi osztag" dekadens vezető-



Jelenet Wyspianski Novemberi éj című drámájának előadásából (Zbigniew Zapasiewicz és Andrzej Szczepkowski)

je, Goszczyński, a nagyherceg életére török kegyetlen vezére, Nabielak, a reformista Chłopicki, a tudománytól s apja halálos ágyától még a forradalom hívó szavára sem távozó Lelewel, a felkelőkhöz csatlakozni vonakodó Potocki s az előadás végén bevonszolt államfogoly, Lukasiński, nem beszélve a másik tábor alakjairól, a Nagyhercegről, Joannáról (de itt még az árulók is különféleképpen árulók!) - mind-mind más ügyet képviselnének. Mintha képtelenek lennének egyfélét akarni, noha látszólag valamenynyien könnyen besorolhatók ebbe vagy abba a táborba. A színpad parázs vita helyszínévé válik, mintha mindenki egymás szavába vágva igyekezne érveket gyűjteni és híveket szerezni a maga igazának. Szónokokat, pozőröket, talpnyalókat, kibiceket, lakájokat, „dilettáns" és „profi" forradalmárokat figyel-hetünk meg két és fél órán keresztül, s nehezen tudnánk biztosat mondani arról, ki közülük a politikai hazárdjátékos: Chłopicki, akit a képzelt színházi szatírjáték meggyőződéses nemzeti ellenállónak, a színházban lejátszódó jelenet pedig óvatosnak mutat? Vagy Lelewel, a vonakodó tudós? Ki az igazi hazafi? Wysocki? Joanna? A vakmerő Nabielak? Ráadásul az sem egyértelmű, hogy melyik az az érdek, amelyet képviselniük kéne ahhoz, hogy hihessünk bennük. Potockié, aki mintha csak a vérbe fojtott lengyel mozgalmakból okulván szeretné megakadályozni az összecsapást? Árulóként esik el egy összecsapás keresztüzében. S hullik a többi is némán, orosz és lengyel egyaránt.

Ez a dramaturgia egy ideig önmaga ellen dolgozik, amikor ahelyett, hogy kézen fogná, inkább elbizonytalanítja a nézőt, aki azonban hamarosan támpontot, magyarázatot keres a látottakhoz. A forma szépsége abban rejlik, hogy mi-közben mindvégig érezzük a szerzőnek a darab tárgyához való kivételesen bensőséges viszonyát, a szenvedélyességet, az előadás mégis rejtvény tud maradni, önvizsgálatra késztető, politikai színház. Ez pedig annak a hatalmas mélységeket és magasságokat láttatni képes színházi látásmódnak köszönhető, mely kellőképpen nyitott, sokigazságú s mégis drámaiságtól izzó ahhoz, hogy a néző „ügyként" viszonyuljon mindahhoz, amit lát. A darab mai színpadra képzelője, Maciej Prus mind a húzásoknál, mind az előadás hangvételének kialakításánál a groteszk, ezen belül pedig a paródia felé igyekezett hajlítani ezt a látszólag romantikus szöveget. A darabban szereplő isteneknek például alig enged több magasztosságot, pátoszt, mint a reális alakoknak, és térben sincsenek elkülönítve. Jóformán csak közjátékszerűen (de nem alárendelten!) alkalmazza őket, noha Wyspiański ennél jóval többet akart velük elmondani, nevezetesen a lényegét mindannak, amit ezek a gyorsan pergő jelenetek csak illusztrációszerűen idézhetnek meg. Á hősök „lelkei" kiszöknek, s a maguk külön csatáját víva hálózzák be és szellemítik át a cselekményt. A színészek játéktechnikája is ehhez a megkettőzöttséghez igazodik : szerepük belső lényege kívülre kerül, önálló színpadi egzisztenciát nyer, és mint ilyen szól hozzá, kérdőjelezi meg egyes konkrét cselekedeteiket, illetve kapcsolódik be új dialógusokba az előadás metafizikus, jelenésszerű cselekménysíkján. Így például a darab utolsó előtti jelenetében, ahol egy létező színhelyre (a Stanislaw park szigetén lévő teátrum) képzelt fiktív szertartás keretében az égi lakhelyükre induló istenek osztanak igazságot mind a saját, mind az éjszakán elesett földiek ügyében, s ahol például az eddig egy-értelműen negatívan beállított két Gendre, apa és fia tart közös számvetést és keresztényi bűnbánatot, együtt a többi árulóval vagy ingadozóval, akik mind Kharon ladikjára várnak. A színész tehát nem dönthet az általa játszott alakról; a dolga az, hogy cselekedjék és a lehető legpontosabban körvonalazza a maga alakját anélkül, hogy a játszott hős viselkedésének döntő motívumait, a figura szubjektív igazát a felszínre hozná. A színészek többsége ironikusan viszonyul szerepéhez, olykor „meg is mosolyogják" a figurát. Az elidegenítő játékmód egy különös típusával élnek, melynek cél-ja, hogy az előadás alapgesztusát - vagy-is a pusztulás-feltámadás dialektikájának a lengyel nemzeti sorsra vetített képét - úgy juttassák érvényre, hogy az ne egyes hősöknek, hanem magának a népszellemnek az így elképzelt drámája legyen.

Ebben az előadásban csak azok a színészek tudnak kiemelkedőt produkálni, akiknek nem okoz nehézséget az a számtalan szerep, amit egy-egy alak bőrébe bújva el kell játszaniuk. Legkézenfekvőbb megoldás komédiásnak mutatni mindenkit, ahogy a Nagyherceget alakító

Zbigniew Zapaskiewicz teszi, aki minden bizonnyal a ripacs természetrajzából indult ki, amikor elképzelte a történelem színpadának ezt a félelmetes bohócát. Most egy kis fennhéjázás, majd önsajnálat, később hisztéria, aztán bölcs türelem, kíméletesség és kíméletlenség - mindig ahogy a helyzet követeli. Zapaskiewicz Nagyhercege démonikus jelenség a színpadon, szeszélyes és ravasz kaméleon. O minden „szerepében" kitűnő, mert mindegyikkel megsemmisít egy „másik" Nagyherceget - és mindegyikben azonos is önmagával. Ő az, és mégsem ő: színész, aki meggyőzően tud „csalni". Partnere, Magdalena Zawadzka Joanna szerepében jóformán észrevétlen marad mellette. Képtelen kiverekedni magát abból a tragikai attitűdből, ami ebben a játékban éppen mert a romantikus történelemszemlélettel való szakítás igénye szülte egyszerűen félreállítja olyan színészekkel szemben, akik a Zapaskiewiczhez hasonló „csalásra" képesek.

A szerepek itt valóban „csak" szerepek, alakítóiknak mindig az előadás egésze kell hogy a szemük előtt lebegjen. Nem ők teremtik meg az előadást, ha-nem az előadás teremti meg őket.

A rendező a dráma képi túlkomponáltságát is visszafogta. Eltüntette azt a barokkos zsúfoltságot, amit a Gesamtkunstwerk igézetében komponáló képzőművész-író-rendező Wyspiański képzelt játékába. Macies Prus nem valami szcenikailag látványos, elkápráztató formával akarta kifejezni a történelmi monumentalitást. Á puritán játéktér, mely a színpad mindkét dimenziójában teljes mozgásszabadságot enged, nemcsak az előadás tempóját segít felgyorsítani, de szerves része annak az iróniát célzó magatartásnak, mely a rendezőnek a drámához való viszonyát meghatározta. Á színpadon szétterített avar ugyanakkor természetes konkrétsággal utal az elmúlásra s feltámadásra egyszerre, hiszen reá hullik az elbukó, s alóla sarjadhat majd az új akarás.

A görög és lengyel mitológia szellemalakjai Prus előadásába bizarr pátoszt visznek, ami nemcsak felerősíti, de parodisztikusan alá is ássa a látottak hitelét. Meglepően evilágian viselkedik némelyikük, semmiféle misztikus homály nem övezi őket, replikáikban az egyéni szeszély, a kicsinyesség éppúgy megtalálható, mint a hősi gesztusok, a retorikus emelkedettség. Ebben is földi alteregóikhoz hasonlítanak. Mindemellett mégis ők azok, akik által a felsorakoztatott konfliktustípusok állandósága, történelemfelettisége és sorsszerűsége fogalmazódik meg. (Hadd utaljak arra a vitára, amelyet az első jelenetben Panasz Athéné Napoleoni Niké hadistennel folytat arról, miként „rendezzék meg" a felkelést!) Feladatuk - Prusnál különösen hangsúlyozott - értelme éppen a történelmi tudat „mítosztalanításában" rejlene, ami egyben Wyspiański színházának is egyik legfontosabb, de soha be nem váltott ígérete. A kettős cselekmény az embereké és az isteneké egymással harcolva alkot-ja meg a „dráma drámáját": a könyörtelenül igazsághirdető Wyspiański választott drámai tárgya újra és újra kikerülhetetlenül komédiába fúl, ugyanakkor a demitizáló akarat is megtörik, és végkicsengésében a mítoszt erősíti. Mindennek átgondolt megjelenítése, nem pedig a látomás bizonyos külsőségeinek visszaadása miatt érzem mélységesen „szöveghűnek" ezt az előadást.

Az előadás felnőttnek tekinti nézőjét, amikor feltételezi, hogy az mindenféle rátukmált „sugallat" nélkül is képes ítéletet alkotni az egyes alakokról. Nincs itt szükség arra a fajta színészi rájátszásra sem, amit általában megszokhattunk a történelmi drámákban, ahol a nagy hőst alakító színész mindig érzékelteti, hogy valamiféle nemzeti megbízatást is teljesít. Nálunk különben is szentségtörés-számba menne egy efféle dráma. Legnagyobbjaink - gondoljunk csak Katona, Illyés és Németh László történelmi drámáira - úgy kerülték ki ezt a veszélyt, hogy személyiségközpontúan gondolkodtak, s a leglényegesebb formai erő-feszítésük arra irányult, hogy az alakban kifejezni kívánt eszmét (benne az író véleményét) és magát az alakot egyetlen elképzelhető drámai személyiségben tegyék kézzelfoghatóvá. A lengyelekéhez hasonló komplex színházi gondolkodás-módra valló drámánk mindössze egy van, Madáché. S magyar anyagon csupán Paál István hetvenes évek eleji *Petőfi*-rockjában és *Kőmíves Kelemenjében* lehetett felfedezni egy a lengyelekéhez hasonló nyíltságot és elfogulatlanságot.

Pallasz Athéné (Halina **Dobrowolska) a Novemberi éjben** (MTI fotó - Benkő Imre felvételei)

fórum

BÉCSY TAMÁS

A Bánk bán instrukcióiról

A dráma műnemének meghatározó jegye vagy jellemzője a szituáció. A szituáció a dráma alakjai között bizonyos mozzanatok révén kialakult olyan viszony-rendszer, amely szükségessé teszi, hogy a kapcsolatoknak az ezt megelőző rendszere megváltozzon, hogy az időben ne haladhasson változatlanul tovább. Ez a mozzanat Katona József művében Bánk visszatérése az országjáró körútról, ami tudván vagy nem tudván, többé vagy kevésbé és különböző tartalmakkal és intenzitással, de mindenkinek megváltoztatja minden más alakhoz való viszonyát.

A szituációba került emberek között sohasem lehet ott a drámaíró. Ha valamelyik alak akár egyértelműen, akár jelentését tekintve azonosítható is vele, az mindenképpen a drámaíró Énjétől függetlenített, tőle objektíve függetlenül létező alaknak minősül. (Ellentétben az epikus alakokkal, akiknek minden megnyilvánulását az író beszéli el. Például Wilder *A mi kis városunk* című drámájában a drámai Éntől független alak a Rendező.) Így a drámaíró a műben - régi-régi igazság ez - sohasem szólalhat meg *közvetlenül*. A drámának pedig csak azok a szövegrészek szerves részei, amelyek a szituációban lévő alakok megnyilvánulásai, vagyis a dialógusok.

Minden dráma szövege azonban három, egészen pontosan elkülöníthető részre osztható. A dialóguson kívül ott van *a név* (például Bánk) és az úgynevezett *szerzői instrukciók. A* név ugyan a drámaíró közvetlen megnyilatkozásának látszik, azonban nem az. Peter Szondi is megállapította *A modern dráma elmélete* című könyvében, hogy a dráma abszolút, vagyis teljesen önálló, objektív világot zár magába. Ez annyit is jelent, hogy a szituációt alkotó embereket nem a drámaíró „választja ki", valamint hogy a téma és a közlendő világkép a szituációt alkotó emberek tartalmaiba épültek be. Egy drámában ennek következtében csak azok az alakok szerepelhetnek, akik a szituáció tartalmainak érvényre juttatásához szükségesek. A név ezért nem a drámaíró közvetlen megnyilatkozása, hanem a szituáció valamely alakjának a megjelölése, s az író munkája „csak" e megjelölés. Megszólalásaik sorrendjének a megválasztása sem az ő munkája, ez is a szituáció tartalmának egy szükségszerű etap szerint bekövetkező manifesztálódása. Persze nagyon jól tudjuk, hogy a drámát végül a drámaíró írja, de ő voltaképp csak „lejegyzője" a szituációnak és a belőle folyó, abból kibomló cselekménymenetnek. Ezért míg a dialógus felfogható úgy is, mint az író és alakjainak megnyilvánulása, a név csak mint az alakoknak az író által történt megjelölése, amelyben mégsem szólal meg ő közvetlenül.

Más a helyzet az úgynevezett szerzői instrukciókkal. Ezek nyilvánvalóan kizárólag a drámaíró megnyilvánulásai. Általában minden drámában - kivétel persze mindenhol lehetséges - négy nagy csoportra oszthatók. (Az alábbiakban kizárólag *a Bánk* bánból hozunk példákat.) Az elsőbe azok tartoznak, amelyek a drámabeli alakoknak kizárólag a fizikai mozgásait, fizikai cselekvéseit közlik. Például: „Myska bán egy ritterrel jön"; Biberach „Maga hajából igen keveset morzsol ujjai közé"; Bánk „Elmegy, amerre jött"; Melinda „előtte térdepel" stb. A másodikba az alakok olyan mozgását közlő instrukciók tartoznak, amelyek benső állapotra, lelkiállapotra utal-nak. Például: Petur „vad tekéntettel s vérrel forgó szemmel felugrik, öklével süvegét szemére vonván ordítja"; Gertrudis „ajkát harapva néz utána" (Melindának); Izidóra „mohón megcsókolja kezét" (Gertrudisnak); Bánk „aki mind eddig oszlop módra állott, földre szegezett szemekkel, most hirtelen felkapja a kardját" stb. A harmadik csoportba azok tartoznak, amelyekben kizárólag a benső állapotra történik utalás, minden fizikai mozgás közlése nélkül. Például Bánk „megijed"; Izidóra „dölyfösen"; Gertrudis „gúnyolva"; Mikhál és Simon „megrémülve" stb. Á negyedik csoportot azok alkotják, amelyek különböző jellegű tájékoztatásokat tartalmaznak, például „félre"; vagy az olyanok, amelyek megmondják, hogy a több jelenlévő alak közül valaki kinek mondja szavait. (Ez a kétféle instrukciófajta nincs a *Bánk bán*ban.) Ehhez a negyedik csoporthoz sorolandók a mellékszereplőkre, tömegre, népre, katonaságra stb. vonatkozó instrukciók. Itt az első felvonás elején: „Gyakor jön be néhány vendég, iszik, s ismét megy"; vagy az V. felvonás elején: „Udvornikok, nép, majd a király több zászlósurakkal. Izidóra, asszonyok"; illetőleg: „...Az emelet lépcsőin körül az udvari asszonyok" stb.

Természetesen a bármely csoportba tartozó utasításoknak a szövegben különböző jelentéseik lehetnek.

Csak utalni tudunk az instrukciók különböző általános, elvi kérdéseire. Feltűnő, hogy a romantikus drámákig alig találunk az alakok benső, pszichikai állapotára vonatkozó utasításokat. Egészen kevés azoknak a fizikai mozgásoknak, gesztusoknak a közlése is, amelyek benső állapotra utalnak. A lélektani dráma kimunkálójának tartott Racine drámáiban talán egyetlen olyan instrukció sincs, amely benső állapotot jelöl. Az ilyenek - a színhely részletes leírásával és az okokat tekintve egymással szoros összefüggésben - a romantikus drámákban szaporodnak el, majd a XIX. század második felében válnak jellemzővé. A mostani keretek nem teszik lehetővé, hogy az okokat részletezzük. (Erre vonatkozóan lásd *Az írott szövegek és a színjáték* című tanulmányunkat; SZÍNHÁZ 1979/1. sz.) A legfőbb ok, hogy megváltozik az ember és cselekvése közötti viszony. Ahol és amikor a társadalmi munkamegosztás következtében az ember már nem azt teszi tényszerűségé-ben, ami egyéniségéből fakad, hanem azt, amit a szociológiai státusának tör-vényszerűségei „írnak elő", akkor és ott az ember és a saját cselekvése közötti viszony megváltozik. Éppen ezért ekkor már nem a tettek tényszerűségei jellemezhetik az embert, hiszen minden hasonló szociológiai státusban lévő ember ugyanazt teszi, hanem tetteinek minősége. A szavak, a megnyilvánulások és így egy drámabeli alak egyénisége, cselekvéseinek egyéniségre szabott vagy abból következő volta már abban a benső állapotban jelenik meg, amellyel kimondják és megteszik, mert maga a „meg-tétel" már nem egyéni-egyedi, hanem a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt, szociológiai státus kívánalmának, sőt kényszerítő erejének következménye.

A benső állapotra vonatkozó szerzői instrukciók ezért nem a színésznek vagy a rendezőnek szólnak. Ha nekik szólná-nak, akkor is találkoznánk velük, amikor a tett még az egyéniségből fakadt. Az

„utasítások" az olvasónak szólnak: számítsa bele, vegye figyelembe az alak egyéniségének minőségébe vagy milyenségébe azokat a benső állapotokat, amelyekben vagy amelyekkel kimondják a szavakat, megteszik a tetteket.

Mielőtt ez a helyzet kialakult volna, a benső állapotokat jelölő instrukcióknak más volt a funkciójuk. Á romantikus drámák előtt olyan esetekben találhatók, amikor a benső állapot kinyilvánítására a dialógus nem lehet hiteles. Tudjuk, a lélekállapotok művészi „lefestésére" nem is alkalmas a dialógus. Erre a versforma alkalmas. Ha dialógusban történik, mindenképpen „konferáló" jellege lesz. Az alakok fizikai mozgására, bejövetelére és kimenetelére vonatkozóan éppen ezért olvashatunk már a görög drámákban utasításokat, mert ezeket nem lehet hitelesen dialógusokban építeni. Az egyik alak bejövetelét rendszerint nem közöl-heti senki egy másik jelenlévővel, hiszen mindketten látják a fizikai akciót. Most folyó eseményeket a jelen időben csak olyan emberek számára lehet szavakká tenni, akik ezeket nem látják. Ez a közlésforma a „közvetítés". Azok számára, akik látják az eseményt, nem lehet, nem érdemes „közvetíteni", s ha megtörténik: hitel nélkülivé válik a szöveg. A benső állapot milyenségét is lehet hasonló módon „konferálni", aminek épp-úgy nincs hitele.

A romantikus drámák, elsősorban Victor Hugo előtt (ő persze csak „körülbelüli határ") a benső állapotra vonatkozó instrukciók zöme felesleges is, mert amit közölnek, pontosan benne van a szövegben. Azonnal látunk példákat erre a *Bánk* bánból.

Feltűnő ugyanis, hogy a *Bánk bánban* rengeteg az instrukció. Sokkal több, mint az időben előbb vagy nagyjából vele egy időben keletkezett drámákban; jóval több, mint például Schiller vagy Kleist műveiben. Mennyiségileg ennyi utasítással majd épp Hugo drámáiban találkozunk.

Nem lehet célunk, hogy a dráma instrukcióinak most mindegyik csoportját megvizsgáljuk. Ugyanakkor csak jelentéseiket elemezhetjük. Az előbbiekben elmondottak bizonyítására idézzünk olyan instrukciókat, amelyek feleslegesek. Az 1. felvonás elején Simon második megszólalása így hangzik: „De mégis, én- / velem csak fogsz ürítni egy pohárt? / No - a bojóthi Mortundorfok!" Ezután következik a szerzői instrukció: „Pohárt emel", amit nyilván fölösleges közölni. A szöveg nemcsak kívánja, de mintegy „előírja" a pohár felemelésének fizikai mozgását. A második utasításfajtából is találunk fölöslegeseket. Amikor Simon közli, hogy hét fia született, ezt olvassuk: Mikhál „elszomorodva leül", s ezt mondja: „De ez már csúnya tréfa." A hetes ikrek lehetetlensége, s az, hogy Mikhálnak ez kioltja családjuk jövőjét illető reményeit, egyértelmű a szövegből és az összefüggéseiből. Ezért fölösleges közölni, hogy *elszomorodva* leül. Az I. felvonásban Biberach és Ottó első jelenetében Biberach azt mondja: „Mert sem a búdban, sem a szerencsédben soha / ok lenni nem kívánok." Ottó erre ezt mondja: „Ostoba!" E szöveg előtt azonban ismét egy fölösleges instrukciót olvashatunk: „felbosszankodván, megvetőleg"; a szöveg és a helyzet ugyanis egyértelműen tartalmazza az instrukcióban megjelölt benső állapotot.

Olyan instrukciókat is találunk, amelyekben *vagy a* jelzett fizikai mozgást nem lehet megtenni, vagy a jelzett benső állapotot nem lehet azzal érzékeltetni. A II. felvonás végén, amikor már Bánk és Biberach elment Petur házából, ezt olvashatjuk: „Mind; (...) az asztalra békétlenül könyökölnek." Nyilván képtelenség, hogy egy könyöklésből az derüljön ki: ők éppen „békétlenül" könyökölnek. A IV. felvonásban, Ottó berontásakor, közvetlenül a királyné megölése előtt ezt az instrukciót írja: Gertrudis „Ottó megjelenésével undorodva rogyott székébe ..." Undorodva szék-be rogyni éppúgy képtelenség, mint békétlenül könyökölni. Az V. felvonásban, Melinda holttestének behozatala után, Bánk nagy fájdalomkitörése végén olvasható: „Fejét a földhöz nyomva görgeti." Ezt a mozgást egyszerűen nem lehet megvalósítani, sem Bánknak, sem az őt játszó színésznek.

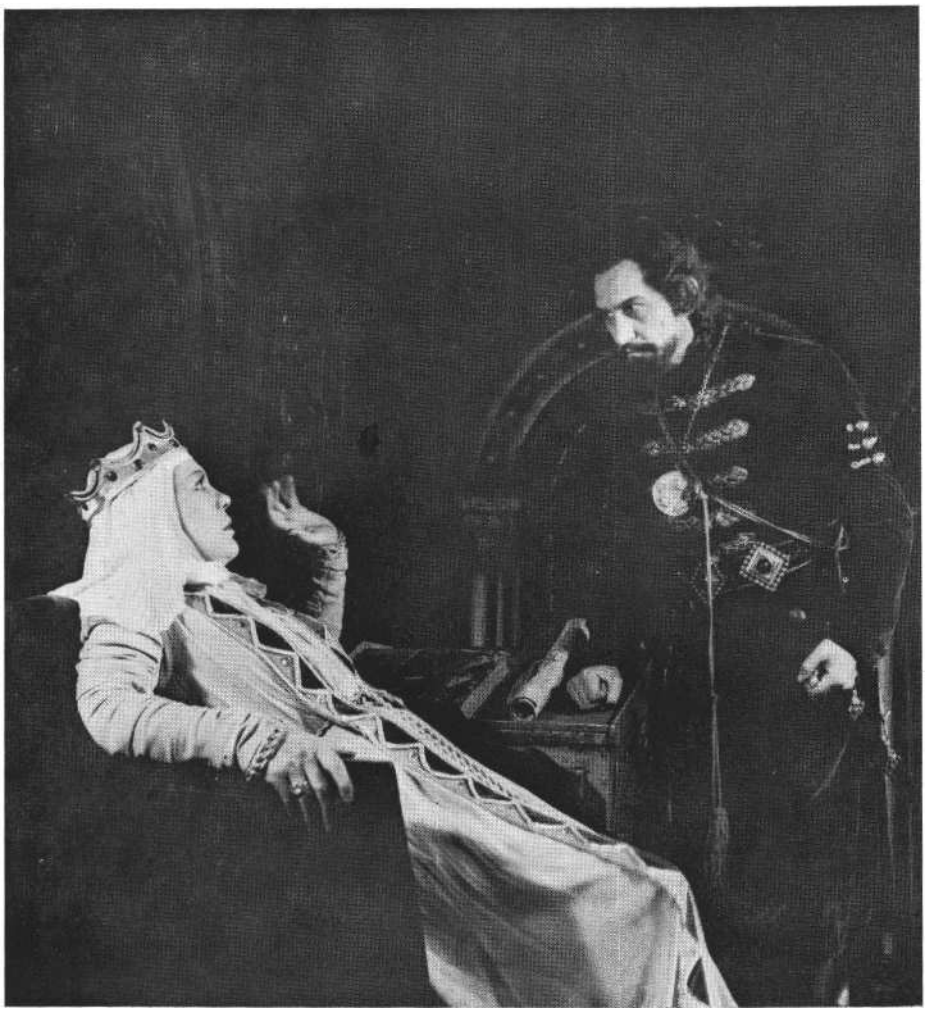
Mindezeket egyáltalán nem azért említettük, hogy kimutassuk: milyen lehetetlen instrukciókat írt Katona József. Ezek ugyanis csak akkor képtelenségek, ha azt várjuk, hogy a megjelölt fizikai mozgások a megadott jelentéseket - vagy „metakommunikációt" - hordozzák, vagyis ha a színésznek szóló utasításnak tekintjük. Azonnal jelentéstelivé válnak azonban, ha az olvasónak szóló közlésként értelmezzük. Ekkor a benső látvány számára - illetve ezen a jelentéssíkon tárgyiasítanak egy-egy benső tartalmat. Ha így, s következésképpen metaforának értelmezzük, hogy Bánk „Fejét a földhöz nyomva görgeti", azonnal Bánk benső állapotának a benső látvány számára megjelenő, metaforában közölt tárgyiasítása lesz. Így, ebből a szemszögből mindegyik utasítás jelentésteli, ezért értelme van. Ezek is bizonyítják, hogy az úgynevezett szerzői instrukciók nem a színésznek s nem a rendezőnek szólnak.

Katona József más esetekben is épít a befogadó benső szemére, benső látványára. Igen sok olyan „közvetlen közbeszólást", *vagyis* instrukciót olvashatunk, amelyeknek tartalma, a benne közöltek, semmiképpen nem derülnének ki a dialógusokból.

Az I. felvonásban négy, a IV.-ben kettő, az V.-ben ismét két olyan fontosabb, lényegesebb mozzanatot közöl, amelyek nem lennének a dialógusokból akár egyáltalán, akár pontosan kideríthetőek. Jóval több azoknak a száma, amelyeket ugyanígy tudhatunk meg, de nem lényegesek a dráma egész világában vagy menetében. Nézzük csak a fontosabb mozzanatokat.

Az I. felvonásban: I. Petur és Bánk találkozása után „Biberach, aki éppen kevéssel előbb, mint valakit kereső, belépett, amint Bánkot meglátja, megijedve vonja egy szegletbe magát, és alighogy Petur elvégzé beszédét - hamarébb ki-suhan". Legfeljebb csak később gyanít-hatnánk, hogy Biberach itt jelen volt, hiszen itt hallhatta az összeesküvők jel-szavát. z. Ottó és Melinda jelenetében Ottó „Sóhajtva Melindának lecsüggő keze után hajol, s azt hosszasan homlokához nyomja". Sem Bánknak, sem senki másnak a dialógusaiból vagy monológjából nem derülhetne ki, mi történt itt Ottó és Melinda között, vagyis: mit látott Bánk. 3. A Gertrudis-Ottó-jelenet után Biberachot „a kis ajtó figyelmessé teszi. Végre megfogja Ottó kezét, és az ellenkező oldalnak elejére kivezet-vén, ezt súgja". A szövegből sem azt nem tudnánk meg, hogy Biberachot az ajtó figyelmessé tette, sem azt, hogy a másik oldalra húzza Ottót, s ott suttogva beszél neki, hogy Bánk ne hallhassa. 4. Később Bánk „előjön a rejtek-ajtóból meztelen fegyverrel ..." A „meztelen fegyverrel" kizárólag az utasításból derül ki.

A IV. felvonás utasításai: i. Az elején



Tőkés Anna és Bessenyei Ferenc a Bánk bán 1953-as nemzeti színházi előadásában (MTI fotó)

ezt olvashatjuk: az udvornik „egy már megolvasott levelet tart", s csak ebből tudhatjuk, hogy a levél „megolvasott". 2. A királyné megölésekor csak az instrukció közli velünk, és semmi más, hogy Bánk azzal a fegyverrel öli meg Gertrudist, amivel ő támadt rá: „Megfordulván kitekeri kezéből a gyilkot."

Az V. felvonás hasonló utasításai: i. Amikor Bánk „oszlop módra" áll *egy* kis ideig, vagyis az, hogy pontosan mi-ként, milyen módon, milyen benső tartalommal áll és hallgat. 2. A dráma vége felé a király atyjának intelmére emlékszik, aki halálos ágyán „emberi uralkodásra" intette fiait; vagyis ez indítja arra, hogy megkegyelmezzen Bánknak. A hosszabb szövegrész után ez az instrukció olvasható: „Nyájasan visszafordul; de Gertrudis látásán fellobban, midőn Izidóra a lépcsőkön félig lejött, mintegy könyörögve a királyfiakkal." Ezután ismét egy hosszabb szövegrész következik, amelyben már elítéli Bánkot, hiszen ezzel a szóval végzi, Bánkra értve: „Vigyétek." (Ez-után következik Tiborc és Solom kegyelemkérő dialógusrésze, amelynek hatására a király végleg megkegyelmez Bánknak.) Az instrukció „Nyájasan" szavából tudjuk csak, hogy már itt meg akar kegyelmezni, s azt is csak az utasítás közli, hogy ez a szándék most miért fordul meg: meglátja Gertrudis holttestét és Izidórát a királyfiakkal. E nélkül az instrukció nélkül a „fordítást" sem értenénk.

Látható, nem kevés azon mozzanatok száma, amelyekben Katona József közvetlenül, nem az alakok dialógusaiban ad lényegesebb tényezőket a befogadó tudtára. Elemezzünk közülük két fontosabbat és egy jóval kevésbé lényegeset. Kezdjük az utóbbival.

A 1I. felvonás színleírásakor ezt olvashatjuk: „Mindenik békétlen mellett a székhez egy befedett pajzs van támasztva." Nem sokkal ezután Petur „Felkapván a mellette levő pajzst, arról a takarót lerántja, és a címer rajta egy a trónus alatt véresen fetrengő asszony". Ezután következik Petur szövege: „Ím, csak ide tekéntsetek! . . .", majd egy újabb instrukció: „Mind bámulva vonják le mellettük lévő pajzsaikról a takarót, s mindeniken az előbbeni címer látszik", ami után ismét Petur beszél: „Egy véres asszony a királyi szék alatt." Számunkra mindebből most csak két mozzanat lényeges. Az első: csak az instrukcióból tudjuk, hogy a befedett pajzs mindegyik békétlen mellett ott van. A második: a második instrukcióból, valamint Petur ezután elhangzó mondatából tudjuk: mi látható rajtuk. A pajzsokon látható kép ekkor azonnal kapcsolatba kerül - méghozzá minden utalás, célzás nélkül - az ugyancsak a II. fel-vonás elejének színleírásában olvasható képpel: Petur bán „feje felett, a falon egy kép függ, mellyen egy a trónuson büszkén ülő asszony látszik".

Kíséreljük meg ezt az instrukciót Petur szemszögéből, mintegy az ő pszichológiájából értelmezni. Látszólag csak így lehet, hiszen az ő házában játszódik a jelenet, vagyis a pajzsok csak Petur akaratából, szándékából kerülhettek oda. (A békétlenek „bámulva" vonják le a takarót, vagyis nem tudják, mi van rajta.) De hogyan kerülhettek a pajzsok oda? Nyilván úgy, ahogyan a falon függő másik kép: Petur előre megfestette. Annyi pajzsot festetett meg előre, ahány békétlen a házában majd összegyűl vagy többet; aztán előre betakartatta mindegyiket, s a székek mellé állíttatta. Nyilván felvetődik a kérdés, miért? Föltehetően azért, hogy a békétleneket - mondjuk ezzel a mai szóval - sokkolja, a habozókat maga mellé állítsa. Azonban mindez a tudatos, nyilván előzőleg komoly mérlege-lést igénylő akciósorozat (a sokkhatást elérhető valaminek a kigondolása, meg-festetése, betakartatása, odaállíttatása) nagyon is valószínűtlen Petur jelleméből. A pajzsok jelenlétét tehát máshonnan kell megértenünk.

Említettük, a szerzői instrukciókban a drámaíró közvetlenül nyilatkozik meg, amely azonban nem szerves része a dráma szövegének, noha gyakran szorosan hozzátartozik. Mit eredményez, ha eb-ben a két instrukcióban Katona József megszólalását látjuk? Nyilván azonnal adódhat a válasz: hatásos színpadi jelenetet. Azonban nem azt kérdeztük, mit akart Katona József elérni a közvetlen beleszólással, hanem: mit eredményez, méghozzá a dráma menetében ? A kérdést nem érdemes Katona József szemszögéből feltenni, mert a közvetlen írói szándék egyfelől kideríthetetlen, másfelől érdektelen. A fontos : mit eredményez egy-egy megoldás a dráma világában.

Mindenekelőtt utaljunk arra: két kép van. Jelentésüket nyilván felfoghatjuk úgy is, hogy a mostani és a későbbeni Gertrudist ábrázolják; illetőleg egy királynét. Véleményünk szerint ennek nemcsak azt a további jelentést adhatjuk,

hogy a pajzsokon levő kép Gertrudis sorsát vetíti előre, vagyis hogy itt Katona József előre elmond valamit. Értelmezhető akként is, hogy a drámaíró közvetlen megszólalásában Petur benső világának tartalmai tárgyiasulnak az olvasó benső látása számára, ezen a jelentéssíkon. (Péterfy Jenő szerint: „ ... a pajzs címere véresebb szándékra mutat, mint aminőt Petur szóval bevallott. Elébb pusztán a királyné elzáratásáról beszélt, a címer pedig megöletésére czéloz." *Katona József Bánk bánja;* Magyarázta Pé-terfy Jenő; Budapest, Franklin-Társulat 1833. 48.)

Ugyanakkor megfigyelhetünk benne egy sajátos „menetrendet", ami - ha ismétlődik - módszerként is felfogható. Katona előbb *utal* valamire, s azután jeleníti meg konkrétan és/vagy pontosan. Előbb az író közvetlen beleszólásából tudjuk, hogy pajzsok vannak, majd később látjuk és halljuk, mit ábrázolnak. Ezzel a megoldással az tárgyiasul, hogy milyen tartalom, törekvés avagy vágy él Peturban. A képet a második instrukció után a dialógusokba s ezzel az alakok közötti viszonyokba is beépítette.

A két képre ráhangolódik a IV. felvonás megfelelő jelenetének egy mondata és látványa. Az „agyonszurdaláskor" előbb Gertrudis „lerogy", majd „fel akar emelkedni" és ezt mondja: „Meg-halni - nem királyi széken - ah !" Igy a II. felvonás két képe ismét utalás valami olyanra, ami később jelenik meg konkrétan, de ekkor már szavakba épített akciókban: Gertrudis jellemének megnyilvánulása egy a pajzsokon levő képhez hasonló helyzetben.

A műben két vagy több mozzanat-nak hasonló összekapcsolódása, egymás-ra hangolódása egyáltalán nem ritka, ahogyan erre később kitérünk.

Nézzük a két fontosabb mozzanatot. Ugyancsak instrukciókból, a IV. fel-vonás elején olvashatóból derül ki, hogy az udvornik kezében levő levél már „megolvasott", vagyis hogy a királyné már ekkor tudja a tartalmát. Az az utasítás, hogy „megolvasott", nyilván nem szólhat a színésznek, hiszen ezt eljátszani nem lehet. Csak azt lehet érzékeltetni, milyen a viszonya a levél tartalmához. Az instrukció további részéből ez ki is derül. Gertrudis „a levelet kivévén kezéből (tudniillik az udvornikéból), feláll, meg-nézi, s ismét visszaveti az asztalra". Ez-után következik a felvonás első mondata: „Csak szúnyogok - csak szőnyeget nekik." Gertrudis leírt gesztusa - „visszaveti az asztalra" - és az első dialógus másodlagos jelentése („konnotációja") azonos: a levél tartalmát lekicsinyli, valakiket vagy valamit megvet, lebecsül.

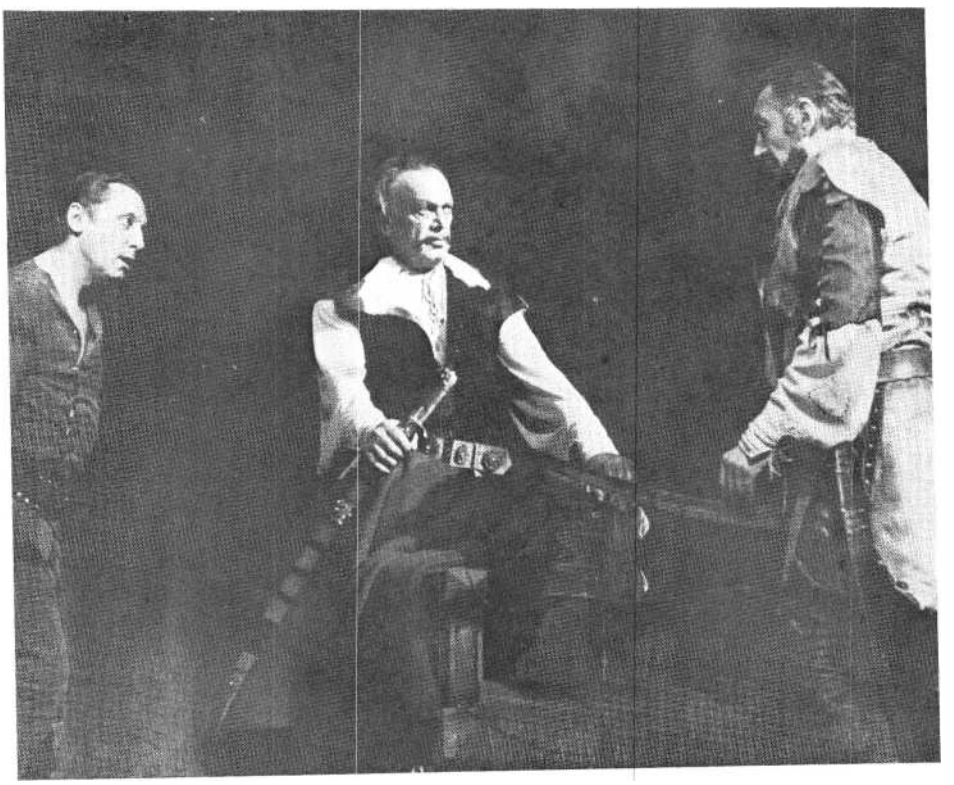
A levélre történő utalás éppúgy előkészítője valaminek, mint a pajzsok letakartsága; az első mozzanatban a levél tartalma is rejtve marad.

Másodszor a Mikhállal való jelenet-ben kerül elő. Gertrudis „felkapja a levelet - erősen megnézvén Mikhált -- ismét visszaveti". Gertrudis szövege sem ezen gesztus előtt, sem utána nem tartalmaz konkrét utalást a levélre; vagyis az, hogy felkapja és visszaveti, ismét csak az instrukciókból tudható, a drámaíró közvetlen beleszólásából. Az instrukcióban nem az olvasható, hogy Gertrudis belenéz a levélbe, hanem hogy Mikhált nézi erősen. A levél felemelésének gesztusa Mikhál ezen mondatai után olvasható: „ ..ó, add vissza híveidnek / azt, amit elraboltál - . .
A nyugodalmat, békességet és / az életen való gyönyörködést - / a volt vagyont, a testi-lelki meg- / elégedést, fazékok mellől a / fát, ételekből a húst és ágyokból a / szalmát / . . . / Mert biz ezt raboltad el, / s od'adtad a saját hazádbeli / udvarnikidnak." S ezután következik az instrukció.

Először annyit kell megjegyeznünk, hogy az elemzők közül többen - például Orosz László - említették, hogy ezek a mondatok Tiborc panaszára hangolódnak rá, miként a későbbiek Petur vádjaira.

1 la a levél felemelését ismét pszichológiailag akarnánk megérteni, nem kapnánk rá magyarázatot. Gertudis tudja, mi van a levélben, ezért nincs szükség arra, hogy önmagát figyelmeztesse, emlékeztesse rá; az instrukció szerint nem is néz bele. De erősen ránéz Mikhálra. A levél felemelésének jelentését ismét a dráma szemszögéből és nem a dráma-beli alak pszichológiájának szemszögéből kaphatjuk meg. A gesztussal a dráma-író juttat érvényre egy jelentést, itt még önmaga közbeszólásával, s nem az alakok viszonyrendszerébe építve. A fel-vonás elejének „visszavető" gesztusa összekapcsolóddk a mostani „visszavető" gesztussal, s ezen a réven, azon szövegek miatt, amelyeknek elhangzása után történik meg, a levél jelentése egy lépéssel bővül, noha még homályban marad. A levél tartalma ekkor nyilván azon szavak tartalmával kerül összeköttetésbe,

A Bánk bán 1975-ös előadása a Nemzeti Színházban (Őze Lajos, Básti Lajos és Sinkovits Imre)



amelyeket Mikhál mond el közvetlenül a gesztus előtt, s ez Gertrudis bűnössége.

A levél az V. felvonásban immáron nem instrukcióban kerül elénk. Solom hozza, s hogy ne legyen kétségünk róla, ezzel adja át: „Királynénk asztalán ezen / levelet találtam, hogy jövék." S ezután a Zászlósúr felolvassa, amiből a befogadó megismerheti konkrét tartalmát.

A levél így három lépésben vált ismertté, s ezen a módon derült ki tartalma. Ebben ugyanazt a módszert vehetjük észre, mint ami a letakart pajzsok tartalmát tette ismertté: először a tárgy-ra, majd jelentésének körvonalaira, eset-leges, noha nem pontosan meghatározott tartalmára történik utalás, majd szavakba épített akciókban megvilágosodik a konkrétum.

Az, hogy Katona József kétszer is megmutatja a levelet, de ekkor még csak instrukciókban, vagyis még nem teszi az alakok közötti viszonyrendszer részévé, rávilágít pontos drámabeli jelentésére. A levélnek nem az a jelentése és jelentősége, amit a IV. felvonásban Gertrudisnak a tartalmához való viszonya adhatna neki. Ez a jelentés kétségkívül érvényre jut, vagyis: Gertrudis tud a délvidéki lázadásról és lekicsinyli azt. A levél drámabeli jelentése csak akkor fénylik föl, amikor azon viszonyrend-szereknek válik részévé, ahol ezt jelen-ti: *mások* számára derül ki, hogy máshol is volt vagy készülőben van összeesküvés, méghozzá az ő kormányzásának szokásai, módszerei miatt. Ez azt is jelenti továbbá, amit a király von le belő-le a levél felolvasása után: „Úgy van! / ... / o hibás", abban tudniillik, hogy összeesküvések, lázadások vannak. Így tulajdonképpen a délvidéki és az itteni - a Peturék-féle - összeesküvés össze-kapcsolódik, jelentésében egymást ki-egészíti - a levél közvetítésével -, ami Gertrudis bűnösségének objektív és mások által el- és felismerhető voltát jelenti.

A levelet azonban mindenképp meg kellett valahogyan „mutatni", két okból is. Először - s ez a jelentéktelenebb -, hogy (igaz, visszafelé) jellemezze Gertrudist azzal, hogy lebecsülte ellenfeleit. Másodszor, s ez a fontosabb, mert ha csak az V. felvonásban kerül először a befogadó elé, nem tölthette volna be azt a funkciót, hogy tartalma mások számára bizonyítsa Gertrudis általános ér-vényű, objektív bűnösségét. Hiába szólt volna cím szerint neki, hiába lett volna azonos a tartalma, drámailag nem került volna vele szoros kapcsolatba. Amit tartalmaz, így csak logikailag, fogalmilag kötődhetne össze vele, illetve a kormányzásban alkalmazott „szabásaival". Felolvasni viszont a 1V. felvonás elején nemcsak azért nem lehetett volna, mert a király előtt mindenképpen fel kell olvasni, s így drámailag tökéletes tautológia lenne. Elsősorban azért lehetetlen fölolvasni akkor, mert tartalma Gertrudis jellemére adott volna csak magyarázatot, de olyat, amely a viszonyrend-szerektől független magyarázat, ami viszont nem drámai megoldás. Így ott csak kicsi és jelentéktelen mozzanat lett volna a királyné jellemét érintően. A viszonyok, méghozzá a király és Bánk közötti viszonyok tartalmává csak az V. felvonásban válhat. Ekkor ugyanis a királyné bűnösségének objektív, mintegy a „rendi bíróság" előtti megítélése folyik, aminek eredményétől függ Bánk élete (Nem tragédiája!). S ebben van a levél drámai jelentősége és jelentése.

Erre az is közvetett bizonyíték, hogy az V. felvonásban csak egyetlen mondat utal Ottó és Melinda ügyére. Myska bán ezt mondja: Gertrudis „Semmit sem is tudott / Ottónak ízetlenkedéseiről". (Bánk más szavai, például: „ ...ha széjjel- / szaggatta gyermekeimet, feleségemet [...] ő jónevét ölé meg nemzetem-nek / rút öccse által, s feláldozott / becsületet kiűzte udvarából" példaként, metaforaként is értelmezhetők, különösképp olyan valaki által, aki nem tud Ottó és Melinda dolgáról.) Hogy mi volt Ottó „ízetlenkedése", azt a Galíciából most hazatérőkön kívül mindenki tudja - a be-fogadó is! -, csak éppen az nem, akinek ítélnie kell, a király. A király az ítélet meghozatalában tehát nem tudja azt, ami a meggyilkolásban lényeges, és Bánk részéről szubjektív mozzanatként szerepelt. („ ...Bánk drámai útján mind-végig szubjektív primátusa van a Melindáért tornyosuló aggodalomnak, majd a Melinda tragédiája miatt érzett megtorló tudatnak" - írja Pándi Pál. *Az ötödik, fel-vonás*. In: *Első aranykorunk;* Szépirodal-mi Könyvkiadó, 1976; 86. Kiemelés a szerzőtől.) A királynégyilkos minősítésében és így az ítéletben Melinda ügye egyáltalán nem kerül elő. De nem kerül elő Gertrudisnak ebben játszott szerepe sem. A király Myska azon szavaiból, hogy „Ottó ízetlenkedései", éppúgy nem gondolhat Melinda elcsábítására, mint ahogy ebből: „a nagyasszonyunk ártatlan (. . .) Semmit sem is tudott ..." arra, hogy Gertrudisnak egyáltalán szerepe lett volna. „A király úgy jut el felesége elmarasztalásához, hogy nem ismeri a Melinda-ügyet" - írja Pándi Pál. (Pándi Pál. i. m. 54.)

Azt, hogy valójában mi volt a királyné részessége, egyedül és kizárólag Bánk tudja; vagyis azt, hogy kétféleképpen beszélvén gondolatjait, biztatta is Ottót.

A levélnek tehát előbb kell összekapcsolódnia Gertrudisszal, még az ő életében, hogy a dráma világában érzékletesen jelenthesse azt, amit jelentenie kell: Gertrudis objektíve és általánosságban is bűnös.

Így a levél drámabeli helyzete megerősíti azokat a véleményeket - elsősorban Pándi Pálét (Endre „drámai helyzetét egyrészt az határozza meg, hogy köz-jogi tiszte szerint döntenie kell Bánk sor-sáról, véleményt mondania az ország helyzetéről" - írja, majd más helyen ezt: „Az a tény, hogy a dráma királyi igazságszolgáltatással zárul [. . .] olyan eszmei-dramaturgiai szituáció kiküzdése is, amelyben egyszerre valósul meg a központi írói szándék, az elnyomás elleni radikális nemzeti tiltakozás igazolása és a hagyományos igazságszolgáltató hierarchia királyban csúcsosodó gótikus szerkezete." Pándi P. i.m. 64. és 133.) -, amelyek az V. felvonás lényegi tartalmának Gertrudis objektív megítélését tartják, hiszen a levél csak így válhat a drámai alakok közötti viszonyrendszer részévé.

A levél drámabeli megjelenítésében pedig, noha egy lépéssel több van itt, az a módszer érvényesül, mint a pajzsok esetében.

A harmadik megvizsgálandó instrukció az I. felvonásban olvasható. A fel-vonás végén, miután kihallgatott több jelenetet, „Bánk bán előjön a rejtekajtóból meztelen fegyverrel; magánkívül sok ideig tipegtapog", s ezután következik a felvonást záró monológ. Az, hogy Bánk „meztelen fegyverrel" jött elő, vagy hogy a kard ott van a kezében, a monológ szavaiból egyáltalán nem derül ki, arra még célzás sem történik.

A kard kihúzását a mű elemzői Bánk pszichológiájából értelmezik. Ezek szerint akkor rántotta ki, amikor visszafordulván a Petur házához vezető úton, ismét ide jött, s meglátta, amint Ottó „Só-hajtva Melindának lecsüggő keze után hajol, s azt hosszasan homlokához nyomja." (Péterfy Jenő így magyarázza: „meztelen fegyverrel = vele Ottóra

akart rohanni . . ." Péterfy i. m. 42.) Említettük, kizárólag az instrukcióból tudhatjuk, mit látott Bánk. Az „Ó, véghetetlen szent könyörületesség!" felkiáltás egyáltalán nem tartalmaz konkrétumokat arra vonatkozóan, mit láthatott. A szöveg csak a benne kiváltott hatást közli, másodlagos jelentéssíkon. Ez-után következik még Ottó és Melinda, Gertrudis és Ottó, Ottó és Biberach jelenete, majd egy ismét csak instrukcióban olvasható jelenet: Biberach „a be-lépő Izidórának Ottó után mutatván, a más oldalon elmegy". Bánk a rejtekajtó mögött tehát meglehetősen hosszú ideig áll, jóval hosszabb ideig, mint az V. fel-vonásban a dráma terében „oszlop mód-ra". A pszichológiai értelmezés szerint erős felindulása és a dráma terében le-zajló eseményekre való erős koncentrációja miatt nem teszi vissza hüvelyébe a kardot. A kard azonban - innen nézve - mindenképpen az Ottó elleni indulat jele. S azért nem használja Bánk, mert vagy bénítóan hatott rá a látvány, vagy megnyugtatták Melinda elutasító szavai. Az pedig, hogy Melinda visszautasította a herceget, nem módosítja, mikor húzta ki.

Az értelmezésekben ritkán szokták említeni, de hadd emlékeztessünk rá: a monológban nem esik szó Ottóról, no-ha a pszichológiai értelmezés szerint el-lene húzta ki a kardot. („ ...midőn magához tér, kardot húz, hogy megrohanja Ottót ..." - írja Gyulai Pál is. Gyulai Pál: *Katona József és Bánk Bánja;* Buda-pest, Franklin-Társulat, 1907; 210.) Igen sok szó esik azonban a királynéról. Benső világát ekkor az a „fertelmes asszony" foglalja el, akinek „ördögi érzései" van-nak, s aki „érthetetlenül beszéli kétféleképpen gondolatjait". A monológ első sorában, amikor még „magánkívül" és nem „hidegülve" beszél, „Egy király-né és - Melinda -" kerül egymás mellé, és nem Ottó, és Melinda. De ha ekkor már nincs gondolataiban jelen Ottó, Katona József miért írja, hogy meztelen fegyverrel jön be? Pusztán csak azért, hogy ezt közölje: Bánk le akarta rohan-ni vagy szúrni Ottót, de nem tette? Mi értelme lenne *ennek a* közlésnek?

A dráma instrukcióiban tizenkilenc-szer szól Katona József kardról vagy tőr-ről. Tőrt csak a királyné megölésekor említ, négyszer. A fennmaradó tizenötből nyolcszor van szó Bánk kardjáról.

Először az feltűnő, hogy instrukcióban a kard egyszer jelenik meg az egész I. felvonás során, s így az egész drámában először, méghozzá épp akkor, amikor Bánk „meztelen fegyverrel" lép ki. A másik, hogy ez az *egyetlen* instrukció, amelyben a kard helyett „fegyver" szó olvasható. (Tőr helyett egyszer van, hogy *gyilok.) A* II. felvonásban kétszer van szó Bánk kardjáról. Egyszer „Bánk kardjához kap", s ekkor önvédelmet jelent a „haramiák" ellen. Másodszor: amikor Mikhál elmondja, mit hallott fel-ébredésekor „Le a királyi székből! - Pártütés!", „Bánk egészen kivonja kard-ját", ezt mondván: „Való tehát?" A gesztus jelentése: a pártütés ellen kardjával lép fel.

Bánk a IV. felvonásban kétszer félig húzza ki a kardot. Először, amikor Gertrudis kiment, hogy bevezesse Melindát, s ekkor ennek a szövegnek a kíséretében: „Jó angyalod / susogta ezt neked! ...", vagyis Gertrudisnak azt, hogy menjen ki. Ha itt marad, megöli. A kard kihúzása tehát itt már egyértelműen a megölési szándékot tárgyiasítja. Ugyanis itt sem utal a szöveg arra, hogy Bánk kihúzta a kardot, ezt itt is csak instrukcióból tudjuk. Másodszor ismét félig rántja ki, amikor közli Gertrudisszal, hiába kiált, nem jön be senki, mert „úgy parancsoló Bánk bán, Magyar- / ország királya." A gesztust Katona József a szöveg előtt közli, s így Bánk előbbeni szándékát éppúgy tárgyiasítja, mint ahogy nyomatékosítja a kívül kiadott parancsot és az ő saját méltóságát.

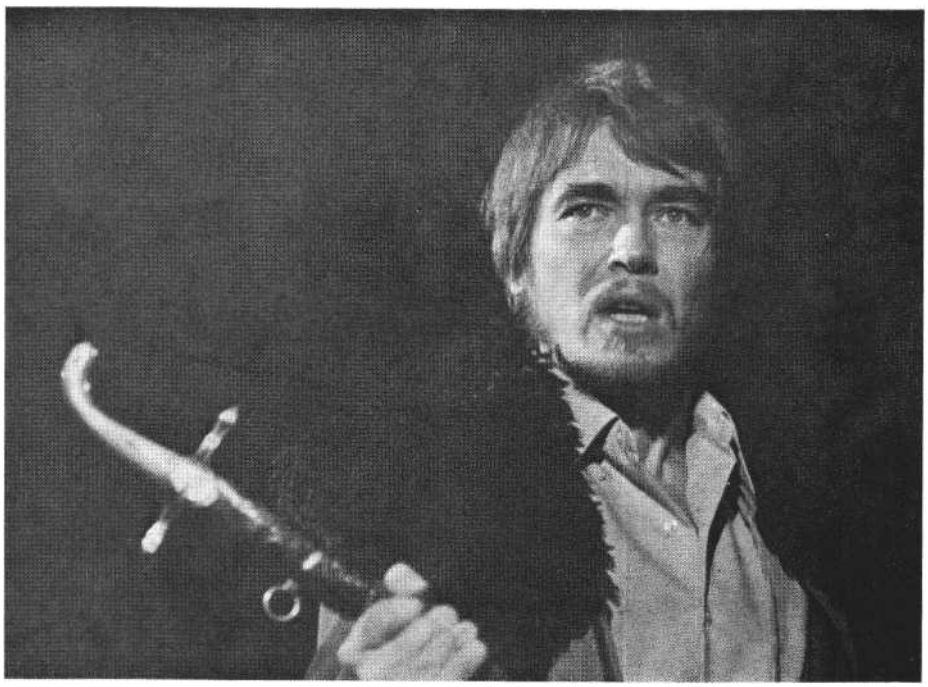
Mindebből a következők láthatók. Bánk kardjáról mindig csak instrukciókban van szó, és mindaddig, míg Gertrudis él, valahányszor félig vagy egészen kihúzza, mindig Gertrudisszal van össze-függésben. (A „Haramia?" *szóra* csak „kardjához kap".) A kard tehát nem válik az alakok közötti viszonyok részévé. Ez csak az V. felvonásban tapasztalható. (Itt, miután „oszlop módra" állott, „hirtelen felkapja kardját", amire a Zászlósúr ezt *mondja:* „Ha! Kardot / emelt", s az udvornikok hozzá is teszik: „Királyi gyilkos! El vele!") Ugyanekkor a kardot a drámaíró mindig úgy köti Bánkon keresztül Gertrudishoz, hogy Bánknak a vele kapcsolatos tartalmait tárgyiasítja. Még a II. felvonás azon jelenetében is, amikor a *királyné elleni pártütés ellen* húzza ki.

Elképzelhető tehát, hogy a „meztelen fegyverrel" instrukciónak a jelentésére is a dráma világából, a dráma szemszögéből kapunk magyarázatot. Ha a kard minden más esetben Bánknak a királynéval kapcsolatos benső tartalmait tárgyiasítja - legalábbis amíg ő él -, elkép-zelhető, hogy az I. felvonás végén is ezt jelenti.

A konkrét jelentés megtalálásához utaljunk ismét arra, hogy a monológban nincs szó Ottóról, annak ellenére, hogy *ha az* ellene való indulat oly erős, hogy kardját kihúzta, nagyon is valószínűen kellene Ottóról szólani a monológban. De mivel ez nem történik, a „meztelen fegyverrel" a dráma világából értelmezve már itt is a királynéval kapcsolódik össze. Ez nyilván nem jelentheti -- ennek sok-sok szöveg teljesen ellentmondana-, hogy Bánk bánban mint drámai személyiségben már ekkor egyértelműen vetődött volna föl a királyné megölése. Az azonban egészen bizonyos, miként Sőtér István állítja, hogy a monológban el-mondott tényezők az a „legelső lépés", amikor az „az angyal, mely jegyezte" Bánk botlásainak számát, ekkor „rémült el dicső helyén". Sőtér István pontosan megmondja, hogy az első lépés akkor történt „Amikor az első felvonás-végi monológban a »tündéri láncok« szétszakítására szólította föl lelkét, s »két fátyolt« szakasztott el, a hazáról és a be-csületről, vagyis amikor azt akarta, hogy olyan *pusztán* álljon a lelke, minta »resz-keteve engedő« Chaoszból való kibocsáj-tatása után." (Sőtér István: *A Teremtés vesztese;* ln: *Az ember és műve;* Akadémia Kiadó, 1971; 190.) Ezért kétségtelenül ebben a monológban található az a mozzanat, amely az „ily következést húzó legelső" lépésnek minősíthető. Ha az „ily következés" végső soron Melinda megölése is, ez a királyné meggyilkolá-sának következménye, mint Ottónak erre adott bosszúválasza. De ebben az összefüggésben kevésbé lényeges, hogy Bánk számára mi az „ily következés"; a fontos az, hogy az úton itt történik meg az első lépés, ami a királynéval van összefüggésben. Hiszen az első lépés akkor vált visszavonhatatlanul meg nem történtté, amikor megölte Gertrudist. Ezért értelmezhető az instrukció úgy, hogy itt Katona József közvetlen közbe-szólása, a „meztelen fegyverrel", a drámai úton megtett s a Gertrudis elleni első lépést tárgyiasítja.

Ezt nemcsak azok igazolják, hogy itt van szó instrukcióban először a kardról, és hogy egyedül itt nevezi fegyvernek, hanem a benső tárgyiasításának mód-szere is.

A letakart pajzsok és Pontio de Cruce levelét illetően láthattuk, hogy előbb mutatta meg a tárgyat, amely - akár tárgyi mivoltában, akár jelentésében - az



Kozák András a Bánk bán címszerepében (Thália Színház) (Iklády László felvételei)

első alkalommal homályban maradt, de amely később megkapta a maga pontos jelentését.

A „meztelen fegyverrel" először instrukcióban jelenik meg anélkül, hogy jelentését ismernénk. Erre azonban már utal a II. felvonásban a királyné elleni pártütés ellen kihúzott kard; a jelentés tovább bővül a IV. felvonásban, Gertrudisszal összefüggésben: a kétszer is kihúzott kard; majd pontos jelentését az említett V. felvonásbeli szöveg adja meg; vagyis ekkor teszi az „első lépést" a drámai úton Gertrudis ellen.

Említettük, hogy az instrukció soha-sem szerves része a dráma szövegének. Méghozzá azért nem, mert az így közöltek - épp, mivel közvetlen írói megnyilatkozások - nem lehetnek a szituációt alkotó emberek közötti viszonyok részei. Az elemzett instrukciók mindegyike először csak tárgyi értelemben említi a dolgot, a meztelen fegyvert, a letakart pajzsokat és a megolvasott levelet. A következő lépésben bővül vagy konkretizálódik jelentése, vagyis épp az, hogy miként válhat a viszonyok részévé, de ekkor még ismét a drámaíró közvetlen megnyilatkozásában. Csak a következő lépésben lesz a viszonyok részévé, mert dialógusban is megjelenik.

Ezeknek jelentése természetesen „ráhangolódás" révén jut el a befogadóhoz. Ahogyan már említettük, ez az eljárás igen gyakori ebben a drámában. „A »titok« szó alakváltozatai hatszor fordulnak elő a rövid 4. jelenetben" - írja Pándi Pál az I. felvonás egyik jeleneté-ről. (Pándi Pál: *Bánk bán gyötrődése és nagysága;* Kortárs, 1978/1. és 2. szám. Idézet: 1. szám 108.) „A szabad mozgást akadályozó lánc, bilincs, kalitka, gödör képzete átszövi az egész drámát" - mondja Orosz László (Orosz László: *Katona József;* Gondolat Kiadó, 1974; 168.); vagyis ezek is egymásra hangolódnak. De ugyanez mondható el *a fátyol* szóról (az első Bánk-Tiborc jelenetben és az I. felvonás zárómonológjában); *a* napról Bánk, Gertrudis és a király szövegeiben; *az angyal* szóról Bánk, Tiborc és Melinda dialógusaiban. De másfajta mozzanatok is egymásra hangolódnak: „... az »utolsó tánc« bejelentése s e színpadi jelenetsor között atmoszferikus-szimbolikus kapcsolat van" - írja Pándi Pál. (Pándi Pál: *Bánk bán gyötrődése... i.* szám 120.) Melinda megőrülését jelző szövegekből *a hold* ráhangolódik Ottó *Endymion* szavára, *a királyi lakodalom* és a *két nyíllövésnyi* Bánkhoz való viszonyára. Ottó az Előversengésben Endymion akar lenni Melinda által. A név, Robert Graves szerint az enduein (latinul: inducere) szóból származik, ami azt is jelenti: csábítani. Ottó valóban erőszakosan csábítja el Melindát, ami után az asszonynak már csak egy új lakodalom, vagyis a házasságkötés előtti állapotba való visszatérése révén lesz lehetséges Bánk hitvesévé lenni. (Robert Graves írja: „The name Endymion, from *enduein* [Latin: inducere], refers to the Moon's seduction of the king, as though she were one of Empusae, but the ancients explain it as referring to somnum ei inductum, »the sleep put upon him. «" [R. Graves : *The Greek Myths;* George Brazillier Inc, New York, 1959; 221.] A ráhangolódás esetén az ilyen „megfordulások", vagyis hogy itt a férfi [Ottó] és nem a nő, aki az életerőt elszívja, és aki a kómát a másikra bocsátja, gyakori és érthető.) S ez nincs is „távol", vagyis nem lehetetlen, hiszen - Melinda tudja! - ők nem örültek mindketten Ottóval.

A ráhangolódás éppúgy, mint a lényeges cselekményfordulatoknak instrukcióban való közlése voltaképp nem drámai megoldás. Nem azért nem az, mert a színházi nézőnek rendszerint elsikkadnak. (Bár ez sem szabály vagy szükségszerűség.) Hanem azért, mert azok a tartalmak, amelyek hiába hangoznak el, nem kerülnek az emberek közötti viszonyokba. Ottó és Melinda közöttibe nem *az Endymion* és *a hold* kerül, Melinda és Bánk közöttibe nem *a királyi lakodalom* és *a két nyíllövésnyi,* hanem azok a benső tartalmak, amelyek cselekvésbeli akcióvá válhatnak.

A ráhangolódások, az egymásba játszódó mozzanatok, tudjuk, a líra műnemére jellemzőek, annak műnemi sajátosságai, az instrukciók nagy száma pedig epizáló tendencia. Ha *a Bánk bán*ban sok instrukciót találunk, nem jelenti, hogy az alakok már ekkor és már itt nem a saját egyéniségükből fakadó tetteket hajtanak végre, s nem jelenti, hogy a drámaírónak instrukcióban történő közbeszólásával kell ezeket egyénivé avatnia. Ha *a Bánk bánban* sok egymásra hangolódott mozzanatot találunk, nem jelenti, hogy a mű a „lírai dráma" irányába tolódott el. Itt a dráma egész világát és cselekménymenetét tekintve nem olyan mozzanatokat, fordulatokat tudunk meg csak instrukciókból, amelyek az alakok egyéni cselekvései *helyett* jelennek meg, s az alakok sem válnak lírai képmásokká. Ez a mű kitűnő dráma, nemcsak értékét, hanem természetét tekintve is. Az instrukciók nem helyettesítik a drámai megoldásokat, hanem más jelentéssíkon hordoznak tartalmakat.

HEGEDŰS GÉZA

Szabó Magda komor szatírája

Azt hiszem, fél évszázadosnál hosszabb drámaolvasó-színházbajáró életemben nem találkoztam még hazai kortárs szerző értékelésében olyan, minden mozzanatra ellentétes értékítélettel közönség és kritika között, mint Szabó Magda *A meráni fiú* című történelmi színjátékánál. Á közönség visszhangja: egyértelmű tömegsiker. A néző úgy megy haza, mint aki új esztétikai gyönyörűségek és morális igazságok birtokába jutott. A néző számára - bármely társadalmi réteg előéletével ült be a nézőtérre - a cselekmény és katartikus tanulsága a jelen jobb megértése végett a hajdani nemzeti múltat és a régmúlt megértésére a nemzeti jelen analógiáit (vigyázat: analógiáit és nem azonosságait!) idézte meg, méghozzá úgy, hogy egymástól felettébb eltérő, szemléletes körvonalakkal megrajzolt jellemek feszült dialógusain keresztül bontakozott ki a mű sokrétű mondanivalójának legmélyebb történelmi-társadalmi-lélektani közlendője a *rosszul informáltság tragikuma (ez* a roszszul informáltság a tragédiák történeté-ben Szophoklész *Oidipusz* királyával kezdődik). A szenzációélményen és tömeg-azonosuláson alapuló tömegsikerrel szemben a szakmai és szakszerűségigényű írott kritikák túlzottan tartózkodóak, sőt megesett, hogy egyenest gúnyolódóan elmarasztalók. Hol dramaturgiai, hol történelmi, hol általános esztétikai meggondolások alapján sehogyan sem tudnak osztozni a mű - és minden mű - címzettje, a közönség spontán véleménynyilvánításában.

Bevallom, ott ülvén a dráma bemutatóján, igazi közönség voltam, együtt szorongtam és együtt fel-felnevettem (igen kínos, önkínzó nevetéssel) Szabó Magdával és a körülöttem zsúfolt nézőtérrel. Amikor pedig tudomásul vettem a szakszerű kritika túlságos mértéktartását vagy éppen mértéket egyáltalán nem tartó - szellemes, de igazságtalan - gúnyolódását, hát akkor a magam ellenőrzésére kölcsönkértem a szerzőtől a dráma írógépelt példányát. Elolvastam azonnal is és egy rövid idő után, tegnap éjszaka másodszor is. És nemcsak azért tartom illetékesnek magamat egy ilyen problematikusnak nyilvánított, de szerintem drámatörténetünkben egyenest fontos jelentőségű dráma napi kritikáknál bőségesebb elemzésére, mert magam is szakma- és hivatásbeli író vagyok, ha-nem azért is, mert a drámára vonatkozó tudományokat emberöltő óta felső-fokon tanítom, és ráadásul korai múltamban még egy középkori jogtörténeti diplomám is van, aki ifjú fővel azért töltöttem éveket a levéltárakban, hogy éppen ennek a hazai évszázadnak a történetét megírjam, majd utam elkanyarodván a szaktudománytól, mintegy „kompenzációként" éppen erről a korszakról írtam *azt Az írástudó* című igen terjedelmes regényciklust, amelyet az olvasók, úgy tudom, legjobban kedvelnek igazán sokféle írásműveim közül. Tehát némiképpen otthonosan a drámai műfaj ismeretanyagában is és a XVIII. század történelmében is, megpróbálom körüljárni és betájolni ezt *A meráni fiút.*

Kezdjük a szerzőn. Szabó Magda kívülről, a kritika-esztétika oldaláról nézve: sok műfajú író, aki egyaránt otthonos a költészetben, szépprózában, drámaírásban és esszékomponálásban. De belülről, az alkotói alkat felől nézve, olyan írástudó, aki tudja, hogy maga a valóság nem egy műfajú, tehát aki minél többet akar megragadni a térben-időben áttekintendő valóságból, hogy a fel-ismert igazság és erkölcsi érték tényeit esztétikai úton és módszerekkel tegye közbirtokká, az nem zárkózhat be egyet--len vagy kevés műfaj mindig szűkös korlátai közé, mert a valóság mozzanatai nem tűrnek el bármiféle műfajbeli kerítő-hálót, amely a művészi tudat, majd általa a köztudat számára befogja őket. Szabó Magda esetében például a szükségszerűen verses regénynek megírt *Szüretet* sehogyan sem lehetett volna drámai dialógusokban elmondani, a *Freskó* vagy a *Katalin utca* nem költői tárgy, a *Fanni hagyományai* vagy *a Kiálts város !* nem lehetett volna sem regény, sem esszé tárgya; most megjelent *Szent* Ágoston-esszéje pedig, ahogy ő megragadta, nem regény-téma. Itt tehát egy igen árnyalt *műfaj-érzékű* író művét kell szemlélnünk, amely azért dráma, és azért olyan dráma, amilyen, mert a mondanivaló ennek követelődzött.

Ha pedig a műfajon belül a műfajárnyalatot (vagy: műnemet) vesszük szemügyre, akkor hamarosan kiderül, hogy *ez A meráni fiú* nem úgy történelmi drá ma, mint korábban a *Fanni hagyományai* vagy a *Kiálts páros!.*

Igaz, nincs olyan valamirevaló történelmi dráma, amely valamelyest ne aktualizálna; enélkül merőben értelmetlen volna felidézni a végérvényesen elmúltat. De a történelem úgy „az élet tanító nénije", hogy ámbár sohasem ismétlődik sem-mi, de tanulságos párhuzamok, analógiák, idézésre méltó apropók nemzedékről nemzedékre adódnak, és az ismert világtörténelmi évezredek ben, hazai évszázadokban úgyszólván minden emberi-társadalmi kapcsolat alkalmas arra, hogy kellő csoportosítással azt is magyarázza, hogyan érkeztünk idáig, és mi mindenre jó óvakodva gondolni, amikor jövőt tervezünk.

Hogy az aktualizálás mennyire közvetlenül szembetűnő és mennyire verbálisan ki nem mondott, ez módszer kérdése. De amióta egyáltalán van drámai művészet (és ennek már jó 2500 éves múltját tartjuk számon), a múltidézés valahogyan mindig és szükségszerűen anakronisztikus, hiszen a történelmi szépirodalom a múltról, de nem a múlt-nak, hanem a jelennek és a mi jelenünkre kíváncsi jövendőnek szól. Shakespeare középkort idéző királydrámáiból az angol reneszánsz szól hozzánk, Schiller svájci középkort vagy spanyol barokk udvart felvarázsló történelmi színjátékai a német XVIII. századvég polgári törekvésű liberalizmusát fejezik ki a múlt analógiájának segítségével. Pasa márki híres tragédiáját *(a Don* Carlosban) valójában el nem mondhatta volna egy XVI. századbeli - akár legesleghaladóbb - spanyol arisztokrata sem; Hamlet filozófiai gyötrődése (beleértve Bacon empirista tanait) sehogyan se kerülhetett volna egy XII. századbeli dán királyfi tudatvilágába. De közben Schillernek szüksége volt arra az igazi spanyol udvarra, és Shakespearenek szüksége volt arra a hiteles középkorra, amelyben általános érvényűvé váltak az anakronizmusok. Ezek az anakronizmusok ugyanis mintegy jelenig való meghosszabbításai a felidézett kor valódi tendenciáinak. És nemegyszer igazán meghökkentően napi aktualizálással tudatosították a drámaírók, hogy miféle szükségszerűségek lappangtak abban a felidézett múltban. Ezt kezdhetjük akár a legelején. Hiszen, amikor Aiszkhülosz *Oreszteiájának* harmadik részében Apollón isten a mondák időmélyén azt javasolja az igazságát kereső Oresztésznek, hogy menjen el Athénba, egyenest az „Areopagosz" bíróságához

és ott kérjen ítéletet - ez semmivel sem volt kevésbé hökkentően anakronisztikus, mint amikor Szabó Magdánál egy középkori hazát elhagyó báróról azt mondják, hogy „disszidált". Hát persze hogy disszidált, csak akkor még nem használták ezt a szót. De a legtöbb egyéb dialógusbeli szót sem használták, hiszen nem lehet archaikus nyelven színpadi játékot írni; még az úgynevezett archaizálás is csak mértéktartó jelzése lehet egy ma már nem élő nyelvi állapotnak, mivel valódi archaizálás esetén a nézők azt sem értenék, miről beszélnek előttük. A tanult elme olvasva megérti a *Halotti beszédet* meg az *Ó-magyar Mária siralmat* (ez volt annak a kornak az élő irodalmi nyelve, amelyben *A meráni fiú* játszódik). De mit szólt volna a közönség - és kritikus! -, ha Béla király például azt mond-ja feleségéről, hogy „Heon akszin piros állat". .. ez ugyanis annak a kornak a magyarságában azt jelenti, hogy „bizony a feleségem szép asszony". . . Ez alig-hanem még meghökkentőbb lett volna, mint hogy Gerecse „disszidált" meg a többi nyelvi aktualizálás. Igaz, Shaw-nál is meghökkent a fél évszázad előtti kritika, hogy a *Szent* Johannában az 1430-as évek legelején „nacionalizmus"-ról meg „protestantizmusról" beszélnek. Azóta megszokta a kritika, és minden valamirevaló hozzáértő tudja, hogy eb-ben a talán legeslegjobb XX. századbeli történelmi drámában a szerző tényleges tendenciákat hosszabbított meg és mondott ki mostani közérthető - ámbár szóalakzata szerint felettébb anakronisztikus - nyelvi megoldással.

Kétségtelen: az *ideológiai anakronizmusokat a* néző szinte észre sem veszi, a szakember pedig természetesnek tartja. Corneille *Cinnája* esetében ugyanolyan nyilvánvaló, hogy az ábrázolt ókori történetben XIV. Lajos igazságügyi politikájáról van szó (megértette ezt XIV. Lajos is, és igen jól reagált rá: *a Cinna* premierje után váratlanul aláírt egy széles körű kegyelmi rendeletet), mint ahogy Katona *Bánk bánja* a XIX. század első negyedének hazai társadalmi körülményeit tudatosítja (ezt is megértette a cenzúra, amikor alaposan rosszul bánt ezzel a középkori udvari históriával). De az ideológiai anakronizmussal ellen-tétben a kritika általában igen allergiás a *filológiai anakronizmusra.* Míg a közönség általában a felismerés örömével fogadja (a német pszichológia „aha-Erlebniss", vagyis Ahá-élmény néven ismeri ezt a meghökkentő felismerést). Én például bizonyos vagyok benne, hogy a drámára oly érzékeny hajdani athéni közönség ugyanúgy felnevetett, amikor Apollón isten azt mondta: Areopagosz, mint ahogy a budapesti közönség felnevetett, amikor a középkori nádor azt mondja a karakorumi nagykánról, hogy „Nagyobb apparátusa van, mint képzeltem". Holott a mongol kormányzatnak valóban „nagyobb apparátusa" volt, mint ahogy a rosszul informált európai udvarok képzelték, csak éppen az apparátus szó nem egykorú, hanem máig meghosszabbított nyelvi formája annak, amit az a nádor a *Halotti beszéd* nyelvi állapotában mondhatott. De hát, ha Szabó Magda ugyanerről a korról és IV. Béla egyéniségéről egy olyanfajta esszét ír, mint például most Szent Agostonról, akkor nyugodtan használhatta volna ezt a modern kifejezést a karakorumi nagykán tájékoztatási apparátusáról. De a megrögzött szokvány meghökkent, hogy ezzel a szóval élnek a felidézett középkori bárók. De vajon nem lett volna még meghökkentőbb (és sokkal érthetetlenebb), ha a szerző egyáltalán nem aktualizál, és mondjuk Pál atya ilyesmit mond: „Isa pur és homuv vogymuk"?

Kétségtelen, Szabó Magda korábbi kitűnő történelmi drámáiban - amilyen *a Fanni hagyományai* meg *a Kiálts város !* - nem élt ezekkel a nyelvi anakronizmusokkal, ami egyébként a mi drámairodalmunkban valóban eleddig igen ritka volt. Érdekes módon még a nyelvi frivolságok iránt oly érzékeny Heltai Jenő sem élt ezzel újromantikát felelevenítő verses játékaiban *(Néma levente* stb., csak egyetlen esetben, *a Bruno lovag* középkort kabarészínpadra állító szatírájában merészkedett idáig).

Igazán csak Madách merte és vállalta *Az ember tragédiájában* a filológiai anakronizmusnak azt a mértékét, amelyet most Szabó Magda merészelt. Madách-nál az őskorban szó eshet az „első filozófus"-ról és a korai kereszténység idején az ellenreformáció „vérengző kereszt"-jéről.

Kétségtelen: Madáchnál is kimutat-ható a szatíra nem egy mozzanata. De nálunk az igazi szatíra valójában fehér holló. Még regényben sem tudnék sokkal többet említeni, mint Jókai *Kis királyokja* és Mikszáth *Új Zrínyiásza*. Csiky Gergely és Molnár Ferenc legjobb társadalomkritikai színjátékai ironikusak, de nem szatirikusak. Az irónia úgy gúnyol, hogy megért, a szatíra azonban el-marasztal. Ezért mondanám a mikszáthi mű nagy részét inkább ironikusnak, mint szatirikusnak. Madách igazán szatirikus volt, akárcsak Dante a nagy mű első részében, *a* Pokolban. De *az* igazi szatíra, amely Gogoltól Shaw-ig valóban el-marasztal és katartikusan ítél, nálunk alig-alig ismert. Már csak azért sem, mert nem szoktuk meg, hogy a szatíra közelebb áll a tragédiához, mint a komédiához, noha fel-felnevetéssel ébreszt a valóság nyomasztó mozzanataira. A mi hazai humorunk általában megbocsátó, tehát inkább bohózatos, mintsem szatirikus, és ez Kisfaludy Károlytól Molnár Ferencig jellemző. De nálunk merőben idegen maradt az a felismerés, hogy a szatíra igen komoly is lehet. Igaz, például Ibsen Vadkacsájának mindig sikere volt. De alig-alig vették észre, hogy ez a nagyon komor drámai mű a moralista szatírája, sőt egészen konkrétan Ibsen nagy moralista tragédiájának, *a Brand*nak a szatirikus kritikája.

Tulajdonképpen Szabó Magda a maga rendkívüli műfajérzékenységével ismer-te fel a mi saját történelmünknek nagyon is komor szatíráját: azt a múltidézést, amikor a nyelvi anakronizmusok keltette nevetés folytán kell saját balfogásainkra ébrednünk. Ezt kezdte el az *Az a szép fényes* nappal. Számomra eléggé érthetetlen, hogy akkor a kritika miért nem marasztalta el elképesztő nyelvi anakronizmusai miatt. De talán azért volt osztatlan a közönség- és a kritikai siker, mert túlontúl világos volt az analógia a történelmi kényszer folytán kereszténységre emelkedő magyar világ és a hasonlóképpen történelmi kényszer folytán szocializmusig emelkedő mai magyar világ között. Amikor a Szent Istvánná leendő trónörökös németül tanulván azt mondja, hogy tudja már, mit jelent az, hogy „ausradieren", akkor a felnevető közönség és az analógiát megértő kritika egyaránt méltányolta *a tragikus viccet.* De merőben érthetetlen számomra, hogy ugyanaz a kritika, amely méltányolta Géza fejedelem modern szójátékait, miért viszolyog, amikor ugyanez a szerző ugyanennek a magyar nemzetnek ugyanilyen analógiás történelmi szatíráját adja a tatárjárás előtti pillanatokból?

Igaz, *az Az a szép fényes nap* egyértelmű-bb: egy társadalmi forma változása, ami sok vérrel, sok csalódással és sok régi szépség szükségszerű elmúlásával (sőt betiltásával) jár a jövő, az élet érdeké-ben. Ezt a mi nemzedékeink saját magán-történetükön át élték meg. Maga a tör-

ténet oly világos analógiája a mi történelmünknek, hogy a komoran szatirikus hangvétel az ideológiai és filológiai anakronizmusok ellenére túlontúl közvetlen hatású. Ez *A meráni fiú* pedig sokkal áttételesebb. . . és ráadásul egy nagyobb koncepció (egy trilógia) első része. Hát a régi jó francia dramaturgia szerint egy jó mű jó expozíciójából, mint matematikai levezetés, előre tudható az egész nagy mű menete a végső kibontakozásig... és én ebből az expozícióból el-meséltem Szabó Magdának, mi és hogyan kell hogy következzék a harmadik rész konklúziójáig. . . ő pedig nem is csodálkozott a levezetésen, és közölte, hogy körülbelül ugyanúgy gondolta végig. De hát Szabó Magdával túl rokon az ízlésünk is, a műveltségünk is... és még esztétikai normarendszerünk is, hogy egy expozícióból előre tudjuk a konklúziót. Ez azonban a jelen esetben a néző számára közömbös. Á néző nem a trilógiát látta, hanem a kerek egész drámát, ami idővel majd első része lesz egy Béla-trilógiának. A kritikának pedig előre semmi köze, hogy milyen leszen majd az egész kompozíció (az *Oreszteia* első része vagy a *Faust* első része vagy Schiller W*allenstein tábora* akkor is kerek egész volna, ha az egész kompozíció idővel nem tenné lényegében expozícióvá a kezdetet). Ez a dráma így, ahogy van, és ahogy tetszik a közönségnek s nem tetszik a kritikának, kerek lezárt egész, amelynek van egy olyan mondanivalója, amely majd az egész trilógiában csupán az egyik mondanivaló lesz. Itt szoros értelemben arról van szó, hogy az a rossz információ, amelyet előítéletek alaposan befolyásolnak, nemzeti tragédiához vezethet. Ez pedig nemegyszer volt jellemző helyzet a magyar történelemben. Minálunk nem egy nemzedék előítéletektől befolyásolt rossz információja tette tönkre az országot. Ne feledjük el, annak idején a gazdasági földrajzban világmértékben szakértő Teleki Pál pontosan tudta, hogy Hitler német fasizmusának végül materiális okokból cl kell vesztenie a háborút, és a reálpolitikus Bethlen István lehetett bármilyen ábránd szimpatizánsa távol akarta tar-tani Magyarországot Hitler háborújától, hogy megmentse a magyar úri osztályt - de mit sem tehettek az érzelmek befolyásolta rossz információk ellen. Csakhogy Horthy Miklósban nem volt meg az Árpádok államszervező és államfenntartó közigazgatási zsenialitása, hogy tanuljon a százezreket pusztító vereségekből.

A meráni **fiú a Madách** Színházban **(Bálint András és Sztankay István)**

Ezt a nemzeti-történelmi tragédiát a mi nemzedékünk átélte. De nem először. A mi nemzeti tragédiasorozatunk nem utolsósorban érzelmi előítéletekből és a rossz információk kritika nélküli tudomásulvételéből származott. És ennek a sajátos, tragikusan szatirikus képét varázsolta elénk IV. Béla korai esztendeinek tévedéseivel Szabó Magda. **A** történet szatírajellegét húzta alá a helyzet adta fogalmak nyelvi meghosszabbítása a mi korunkig. Ezért az a sok felnevetés a zordon történet folyamán: mai kifejezésekkel fogalmazza azt a valóságot, amely az 1240-es években kis híja végképp megsemmisítette Magyarországot és a magyar népet (a néhai Rogerius, a leghitelesebb szemtanú úgy is fejezi be *Carmen miserabile [Siralmas* ének] című riportját, hogy „Magyarország elpusztult").

Ez a Magyarország, a mi legsajátosabb Magyarországunk, finnugorok, töröktatárok, besenyők, ismaeliták, zsidók, kunok, jászok, egymást gyilkoló vallások, Werbőczik és Dózsa Györgyűk, Kossuth, Széchenyi és Deák Ferenc, Arany János és P. Howard, Bartók Béla és Kálmán Imre Magyarországa, az én hazám és Szabó Magda hazája ezer és egynéhány év alatt újra meg újra előítéletek befolyásolta rossz információk folytán szakadatlan *Carmen miserabilét* élt át. Ezen egyszerre kell kétségbeesni és nevetni.

Szabó Magda pedig ebben a drámában megírta a kétségbeesést is, a nevetségességet is. Itt valóban a jelen magyarázza a múltat és a múlt a jelent. Szabó Magda drámája egyszerűen arról szól, hogy olvassuk értelmesebben a híreket.

Ha aprólékosan értelmezném - egy-kori szakma szerinti középkori történész ismereteimmel - a drámát, talán megkérdezném, hogy a valóban ősi Pest mellé (ahol Kötöny király lakása volt) hogy is került az a Buda, amelyet ez a IV. Béla csak a tatárjárás után (1243-ban) alapított. Béla király ifjabb éveiben a mai Óbudát hívták Budának, és királyi szállás legföljebb Csepelen volt, de az udvar Székesfehérvárott tartózkodott. Ha egykori történész múltam kísértene, megkérdezném, miért csak „Nádor"-nak ne-

vezi Szabó Magda azt a Tomaj Dénest, akiről ő is ugyanilyen jól tudja, hogy besenyő herceg volt, és ezért van „Minderwertigkeitsgefühl"-je. Hiszen ugyanolyan hazai is volt, jövevény is volt, mint IV. Károly korában Vázsonyi Vilmos, a zsidó megye kegyelmes ura. Engem tulajdonképpen még az is zavart, hogy a főlovászmesterről nem tudta meg a közönség, hogy ő az a Türje Dénes, aki túlélte a tatárvészt, és az egyik főalak lett az újjáépítés korában (azt hiszem, ezt Szabó Magda is megbánja majd, mert a trilógia második részében kénytelen lesz nagyobb szerepet adni neki).

Ebben az első részben, amely önmagában kerek tragédia, nem fontos, hogy ki is az a besenyő nádor és ki is az a főlovászmester, még csak az se fontos, hogy a tárnokmester (Teka gróf) történetesen zsidó (ő is elpusztul majd a mongol vérengzésben). Itt az a fontos, hogy van egy király, akinek egész maga-tartását meghatározza, hogy tízéves korában a szeme láttára ölték meg az anyját, és ezt csak az tudja, akinek Katona József *Bánk bánja* úgy a magántulajdona, mint Szabó Magdának vagy nekem.

Ne feledjük el, Szabó Magda ugyan kitűnő pszichológus, de ez nem lélek-tani dráma; a lélektani eleve-beállítottság az előítéleteket indokolja, de a téma maga az előítélet, amely képtelenné tesz az információk helyes befogadására. Itt egy világveszélyről van szó, amelynek sem jellegét, sem méreteit nem veszik tudomásul a magyar urak, a király pedig nem fogadhatja el, mivel lélektani okokból szemben áll rég halott apjával, aki sokkalta korszerűbb volt nála. A néhai II. Endre pontosan tudta, hogy nincs mód a nagyszerű, de mindenestül közép-kori Ill. Béla államesmányének folytatására. IV. Béla pedig a nagyapát akarta folytatni olyan körülmények között, amelyekben ez már merőben időszerűt-len. Két évvel később, a tatárjárás utáni Béla már tudja, hogy apját kell folytatnia, és idős korában majd rémülten veszi tudomásul, hogy az ő fia ugyanúgy nem érti őt, mint egykor ő az apját... Majd erről szól a trilógia. De most arról van szó, hogy itt a világveszedelem, és sem az úri osztály, sem a király nem méri fel, ki az ellenség, és ki a szövetséges. Igaz, erre Bélának lélektani okai van-nak: anyja meggyilkoltatása, ellentéte derűs és okos apjával, egy olyan politikai eszmény - III. Béláé -, amely menthetet-lenül elmúlt. És nem utolsósorban az a gyűlölet egy egész úri réteg (a néhai Bánk bánék iránt), amely sokkal jobban értett a reálpolitikához, mint ő és köre.

Ebben a drámában IV. Béla lélektani képlet, de környezete politikai képlet. És igazán bravúros, ahogy a szerző egy-más mellé állítja a merőben különböző neveltetésű udvarnagyokat: a besenyő eredete miatt alacsonyrendűségi gyötrődésű nádort (én jól ismerem Tomaj Dénest, aki a tatárjárás első áldozata volt), a bizantin kultúrájú nikeai főceremóniamestert, Evsztratiszt, a német Teuton Jánost, a hazai hagyományokat igaz lélekkel őrző Pál atyát, az egész Magyarország iránt inkább ellenszenvező, de legjobb esetben is közömbös osztrák Frigyest (Babenberg Frigyest, akit Harciasnak neveztek, és igen gyalázatosan viselkedett a tatárjárás idején, majd utóbb Béla - rokon ide, rokon oda - csatában úgy legyőzött, hogy Frigyes „arcon szúrva" halt meg, ahogy krónikáink értesítenek). A lélektanilag legérdekesebben jellemzett Ugrin érsek pedig Szabó Magda egyik legsikerültebb alakja: ez a hatásában, magatartásában igen káros főpap, a téves információk szószólója, majd később áldozata, szubjektíve igen rokonszenves ember. Rég nem láttam-olvastam olyan művet, amely-ben az objektíve negatív és a szubjektíve rokonszenves ember oly szemléletesen lépne elém, mint Ugrin érsek. Én tudom, hogy nemsokára áldozata lesz a háborúnak, s hogy az ő Csák nemzetségéből származik majd az a Csák Máté, aki egy emberöltővel később olyan szerepet játszik történelmünkben, hogy magam sem tudom, pozitívan vagy negatívan értékeljem. Ugrinról sem tudom. Századunk magyar drámairodalmának egyik legárnyaltabban formált alakja. Mellettük pedig, mint az egész kor és kör paródiája a honfoglalóktól származó Bács, aki a herélt-bizantin Evsztratiszt akarja utánozni, és paródia voltában típusképe lesz az örök parvenünek, holott nem *„par venu"*, igazi ősnemes szállásbirtokos, de nyugatibb akarván lenni a nyugatiaknál, a Keleti Birodalom udvaronceszményének paródiája lesz. (Meg kell jegyeznem, ismerek néhány embert, aki felettébb emlékeztet rá.)

A kulcsfigura azonban Kötöny (ha tényleg így hívták; az ősi írásmód Kuthennek nevezi). O az egyetlen, aki tudja, miről van szó. Az ő információja jobb és tapasztalata hitelesebb, mint az egész magyar udvaré. A nyugati ízlés és szokvány" számára afféle „folklór érdekesség", de valójában ő az, aki in tellektuálisan is, morálisan is azt tenné, ami a teendő. És áldozata lesz a rosszul informált népharagnak. Béla pedig csak a pusztulása után ébred rá, hogy senki másban nem bízhatott volna.

A dráma lényege, hogy a politikai, földrajzi, erkölcsi, tömeglélektani roszszul informáltság folytán az országnak el kell pusztulnia. Az azután már csak amolyan másodlagos tanulság, hogy Európa kellős közepén ugyan alaposan nyugat vagyunk kelet számára, valójában azonban nemcsak érdektelen, de zavaró kelet vagyunk nyugat számára.

Hogy közben fel-fel lehet nevetni, mert ez valóban tragikomikus - ezt értem, én is fel-felnevettem. De hogy ezen mi a nevetnivaló vagy akár csak a tartózkodnivaló a kritika számára - hát ezt sehogyan sem értem. Az én számomra rég nem volt hazai dráma ilyen meg-rázóan katartikus hatású, mint ez A *meráni fiú*. Izgatottan várom a folytatásait.

Ami pedig az előadást illeti, Lengyel György, a rendező pontosan tudta, mit rendez. Azt rendezte, amit Szabó Magda megírt. A díszleteiről - Fehér Miklós műve - nem tudok semmi rosszat sem mondani. Eléggé absztrakt díszletelemei mindig valahogy román stílusú összképet mutattak, de nekem - talán némiképp konzervatív ízlésem folytán - jobban tetszett volna egy amolyan meiningeni, naturalista módon XIII. századbeli udvari képeket idéző díszletsor, mintha ez a darab egyenest a *Bánk bán* folytatása volna. A díszletek elvontságával némiképpen szemben is álltak Mialkovszky Erzsébet kitűnő, valóban a kort ábrázoló jelmezei.

Kétségtelen, hogy a cselekmény fő-hőse Béla király, a nagy tévedő. Huszti Péter kivételesen a megszokottnál jobban is vigyázott szavai kiejtésére, de dikcióban mégsem tudott egyenrangú lenni a manapság talán legszebben (legalábbis az egyik legszebben) hangsúlyozó Sztankay Istvánnal, aki szinte szobor-plasztikát formált Kötöny király alakjából. (Igaz: szerepe szerint is ő a dráma legrokonszenvesebb alakja.) De úgy érzem, senki sem tudott versenyre kelni Mensáros Lászlóval, aki emelkedett lelkű bizantin udvaroncot formált a herélt Evsztratisz alakjából. Hosszú idők óta a legjobb színpadi figura volt hazai színjátszásunkban. A drámai szöveg szerint is kitűnő szembeállítás Pál atya, a magyar pap és Teuton János atya, a német pap külön konfliktusa. Pál dra-

maturgiai alkata szerint tragikus, Teuton János szatirikus alak. Némethy Ferenc ugyanolyan kitűnő, történelmi terhet hordozó tragikus alakot tudott ábrázolni, mint Márkus László szubjektíve jóhiszemű, de számunkra mégis nevetséges, létével-modorával saját kritikáját megtestesítő reménytelenül idegent. Pataky Jenő Ugrin érseke pedig maradéktalanul közvetítette az írói szándékot: a rosszul informált közvéleménnyel együtt tévedő, tehát negatív hatású, egyéniségében roppant vonzó, egyszerre joviális és méltóságteljes, világias külsejű egyházi nagyurat (nagyon hamar, alig néhány nappal a dráma végső jelenete után már halálos áldozata lesz tévedéseinek). A keserű szatíra legszatirikusabb alakja pedig Bács, a honfoglaló előkelő ősök ivadéka, aki végérvényesen komikussá válik, amikor egy másféle értékrendszer parvenüjének csap fel, és olyan akar lenni, mint egy herélt bizantin ceremóniamester. Mensáros László méltóságteljesen tud herélt lenni, Tímár Béla nevetségesen tud álherélt lenni. (Ezt a fiatal Tímár Bélát azóta kell tudomásul vennünk, amióta színpadra lépett: minden szerepében valami meg-lepően újat képes formálni!) Es még két igazán hibátlan alakítás: Juhász Jácint a jóhiszeműen korlátolt középkori ‚főávós" Gerecse szerepében és Bálint András az objektíve kedves, szubjektíve utálatos osztrák uralkodó főherceg meg-személyesítésében.

A nádor, a főlovászmester és a tárnokmester (meg a többi nagy zászlós úr) szerepei ebben a trilógia-expozícióban túlontúl általánosítják Béla király kormányának (pardon nagyzászlósurainak) alakjait. Én személyesebben ismerem őket, Szabó Magda is, de drámája túl szűkös ahhoz, hogy kibontakozhassék a besenyő Tomaj Dénes nádor, a későbbi években oly fontos Türje Dénes főlovászmester és a hamarosan úgyszintén a mongolvész áldozatául eső kamara-gróf Teka (azt hiszem, rá gondolt Szabó Magda a tárnokmester alakjában, ámbár ezekben a hónapokban a tárnok-mester a gazdasági okok folytán gyakran változott). Éppen ezért Lőte Attila, Kalocsay Miklós és Cs. Németh Lajos nem is válhatott olyan egyedi alakokká, mint amilyenek valójában voltak. Es itt van azután Sunyovszky Szilvia, aki a királynét, a bizantin kultúrájú, nikeai császárleányt, Laszkarisz Máriát alakítja. Egészen bizonyos vagyok benne, hogy az a penészvirág és keleti egyháztól szer

Huszti Péter (IV. Béla) Szabó Magda drámájában (Iklády László felvételei)

zett előítéletekkel teljes, egyszerre gőgös és szorongásos asszony a hajdani valóságban nem volt olyan szép, mint Sunyovszky Szilvia. De az én számomra nem is volt eléggé hiteles. Nem nézte le eléggé magyar környezetét, de nem is rettegett tőle annyira, mint ahogy Laszkarisz Theodor leánya egykoron ebben a pusztulásra ítélt Közép-Európában, amely férjével együtt túl barbár világ volt az ő számára. Sunyovszky Szilvia egy indokolatlanul bánatos feleség volt, de nem az a bizantin idegen és mégis idetartozó, amilyen oly meggyőzően tudott Mensáros László az lenni. Ez a Laszkarisz Mária már előzőleg is, később is számos gyermeket szült férjének-urának, aki annyi tévedés után felismerte történelmi teendőjét (ez majd a második rész tartalma lesz), a gyermekek közül többen is meghaltak (két lányuk sírját is láthatja a turista, ha elutazik Splitbe), de a fia - V. István - majd ugyanolyan tévedésekkel teljes férfivá nő fel, mint apja volt a tatárjárásig; és egyik leánya, Margit, példaszerű szentté lesz, akárcsak Béla húga, Szent Erzsébet volt. Ez a vallási és társadalmi előítéletekkel, szorongásokkal teljes, sokat szenvedő és mégis gőgös asszony árnyaltabb (és hisztérikusabb) ábrázolást kívánt volna, mint Sunyovszky Szilvia szenvedő szépsége, akiről csak annyit tudtam meg, hogy kevesli urának kizárólagos esteli mellé-fekvéseit.

Tulajdonképpen sajnálom, hogy valamikor a próbák közben nem ültem le a személyek alakítóival, hogy elbeszélgessek velük a korról és mindarról, amit az alakokról többé-kevésbé tudni lehet. Megtehettem volna, hiszen a szerző személy szerinti jó barátnőm, a rendező és a szereplők túlnyomó része tanítványom volt, s az idősebbekkel is szívélyes jó viszonyban vagyok, akik elhiszik, hogy nem vagyok idegen sem a történelemben, sem a dráma fogalomköreiben. Persze Mensáros Lászlónak, Sztankay Istvánnak és Tímár Bélának mit sem kellett volna mondanom: alakításukkal én lettem gazdagabb. De a nagyzászlósuraknak talán nem ártott volna, ha bőségesebben elmesélem, hogy személy szerint kik is, mik is voltak ők. És talán Huszti Péternek is mesélhettem volna egyet-mást arról, hogy ez a IV. Béla, annyi korlátoltsága és előítélete ellenére, miért is volt, illetve lett valójában a legnagyobb magyar államférfiak egyike.

De mégis: nemcsak a dráma, mint irodalmi szöveg, hanem az előadás is, mint színházi eredmény, korunk hazai kultúrájának olyan eseménye, amelyet jól érez a közönség, de nem méltányol eléggé a kritika. Az majd kiderül, milyen lesz a készülő trilógia egésze, de így is, ez az első rész olyan műnembeli folytatása annak Az *a szép* fényes napnak, hogy azt kell mondanunk: végre drámairodalmunkban megjelent a történelmi tragikum és történelmi szatíra olyan szembesítése, amilyennel Bernard Shaw óta --azt hiszem -- a világirodalom mostani egészében sem találkoztunk.

négyszemközt

KOLTAI TAMÁS

Karriertörténet prózai véggel?

Beszélgetés Németh Sándorral

Az operettjátszásról, a műfaj elavultságáról, életképességéről vagy megújulásáról folyó vitákban gyakran találkozunk a Fővárosi Operettszínház fiatal (fiatal ? harmincnyolc éves) színésze, Németh Sándor nevével. Rendszerint ő a példa egyrészt arra, hogy operettet is lehet modernül, érzelgősség nélkül, karcosan játszani, másrészt mindig szóba kerül, ha a szakmai tudás, a képzettség és főleg a mozgáskultúra követelménye esik latba.

Szerencsés alkat - mondjuk ilyenkor, és hozzátesszük: karakterszínésznek mindig könnyebb az operettszínpadon, hiszen nem kell „holdfaló" szerelmes hősöket játszania, akiket gyakran megkísért a szentimentalizmus. Csakugyan, Németh sportos megjelenése, energikusan laza mozgása, ruganyossága, küllemé-nek tipikusan a XX. század utolsó harmadának modern fiataljaira jellemző „image"-a eleve kizárja, hogy olyan jelenségnek tekintsük, amihez a köznyelv-ben az „operettes" jelző társul. Kedvünk támadna megkérdezni: hogy kerül egyáltalán az Operettszínház színpadára? Hiszen látnivalóan „nem oda illő".

De hátha *a kirívó jelenség a* természetes? Az a tény, hogy Németh Sándor nem tud banális, XIX. századi vagy túl-cukrozott lenni, nem arra utal-e, hogy ez a magatartás az operettben is lehetséges ? Azaz csak az operettszínházi általános gyakorlathoz képest kirívó eset, anomália, egy korszerűbb színházeszményhez viszonyítva azonban hétköznapian magától értetődő.

Érdekelni kezdett, hogy ez a ma még különösségnek számító, valójában természetes operettszínpadi létezés csak az alkatban rejlik-e *vagy a gondolkodásban* is.

- *Nem végzett főiskolát. Érezte-e ennek a hátrányát?*

- Kezdetben igen, mert meg kellett egy sor dolgot tanulnom, amire a fő-iskola megtanít. Például beszédtechnika-órákra kellett járnom. Másrészt, ha valaki elvégzi a főiskolát, akkor valamiképpen ismertté válik vagy legalábbis forgalom ba kerül a neve a rendezők, filmrendezők, rádiósok között. Nekem mindenhol el kellett fogadtatnom magam.

– *Hányszor vágott neki a felvételinek ? -*

Kétszer.

– *1960-ban leszerződött Győrbe segédszínésznek. Olvastam valahol, hogy kisebb prózai szerepek után a véletlen sodorta a zenés színpadra.*

– Giricz Mátyás volt a győri főrendező, és már a fölvételi előtt azt mondta, hogy ha nem sikerül, leszerződtet. Tizen-nyolc éves voltam, örömmel mentem bárminek, de akkor még szó sem volt zenés szerepekről. Aztán egy szombati napon az egyik táncosnak, akivel albérletben együtt laktam, el kellett utaznia, mert meghalt az édesapja, és valakinek be kellett ugrania a vasárnapi két *Leány*-vásár-előadásba. Mondtam a harmadik szobatársunknak, aki szintén táncos volt, hogy kedvem lenne beállni. O meg azt hitte, hogy viccelek, mert ők hetekig tanulták ezeket a táncokat. De azután mégis megmutatta a konyhában, én meg fél óra alatt megtanultam a három vagy négy táncot. Nem tudom, hogy milyen színvonalon, de másnap azért beállhattam. Aztán elkezdtem gondolkodni, hogy ha ezt ilyen könnyedén meg tudom tanulni, akkor talán érdemes vele komolyabban foglalkoznom.

- 1962-*ben szerződtette a Fővárosi Operettszínház. Ez hogy történt?*

– Győrben kisebb, tíz-tizenöt mondatos szerepeket játszottam, és mivel többen mondták, hogy van bizonyos adottságom a tánchoz és a zenéhez, jelentkeztem meghallgatásra az Operettszínházban. Meghallgattak, és fölvettek mint „táncoskomikus utánpótlást" - de nem volt más hely, ezért az énekkarba. Akkor egyébként Rátonyi Róbert volt az egyetlen táncoskomikus a színházban. Először úgy volt, hogy egy hónap múlva kipróbálnak valamilyen szerepben, de aztán ebből nem lett semmi. Körülbelül más-fél évig itt is öt-tíz mondatos szerepeket játszottam, közben fújtam az énekkart, és jártam beszédtechnikát, táncot tanulni. Elkezdtem foglalkozni a hangképzéssel is, de akkor még nem komolyan. Aztán *a Csókoj meg, Katám* egyik előadásán nem tudták egyeztetni az akkor még Pécsett játszó Latabár Kálmánt, aki Bill szerepét alakította. Egy hétig próbáltak valakivel, de az utolsó pillanatban kiderült, hogy nem megy, és az előadás napján Szilágyi Bea megkérdezte, hogy nem tudom-e véletlenül a szerepet. Tudtam, és este én játszottam. Aztán ezt az előadást megnézte Honthy Hanna. Akkor csinálták éppen *a Nagymama* szereposztását, és az előadás után azt mondta, hogy én fogom játszani a fiúunokáját, mert egyrészt alkatilag *is,* küllemben is „jobban passzolok" hozzá, mint az a színész, akire eredetileg osztották a szerepet, más-részt „ebben a fiúban van valami". Szendrő József rendezte *a Nagymamát,* ez volt az első komolyabb szerep, amit rám osztottak. Ezzel párhuzamosan több darabba be kellett ugranom, például Rátonyi Róbert helyett, aki megbetegedett, egy nap alatt a *Csintalan csillagokba,* és ettől kezdve a színház számolni kezdett velem.

– *Ez úgy hangzik, mint egy hollywoodi karriertörténet. Megvan ugyan a maga szépsége, ugyanakkor viszont azzal a következménnyel jár, hogy ezzel sikerült kimerítenie az úgynevezett „zenés színész" kategóriáját, aminek nálunk mellékzöngéje van. Különösen ha valaki nem akar kifejezetten „operettszínész" lenni, mint ahogy - ha jól tudom - Ön sem akar. Érezte-e valamikor e „besorolás" hátrányát?*

– Bizonyos helyeken, például a filmgyárban, igen, mert nehezebben fogadják be azt, aki „csak" zenés műfajú színész. Szerintem *egy* zenés darabban is alapvetően *színésznek,* kell (vagy kellene) lenni, azzal a különbséggel, hogy ott nem árt, ha az ember még énekelni és táncolni is tud. Egyébként *ugyanúgy* kell játszani, pontosabban a darab stílusának megfelelően másként és másként, mint ahogy Shakespeare-t vagy Ibsent sem „ugyanúgy" játsszák.

- *A zenés színpadon mi dönti el a stílust ?*

– A zene mindig elárulja, hogy milyen stílusban kell énekelni és táncolni, sőt azt is, hogyan kell a prózát mondani. Volt rá eset például, hogy bemutattunk egy nagyoperettet, és egy kritikus azt rótta fel hibaként, hogy „operettesen" játszunk. Ha *a Kabarét* operettesen játszanánk, az rossz lenne. De hogyan játszszunk egy operettet, ha nem operettesen?

– *Nem tudom, hogy az említett kritikus mit ért az operettes stíluson, de én magam tapasztalom az Operettszínházban, hogy a prózai részek valamilyen természetellenesen megemelt hangon, a rendes emberi beszédnél „egy oktávval följebb" hangzanak el. Mintha a színészek egy része nem tudna a stilizáció-hól (az énekbeli közlésből) átváltani a természetes prózai közlésformára. Ez egy régi operettiskola - vagy ha tetszik : szín-játszóiskola - rossz hagyománya, és ilyen értelemben csakugyan „operettes".*

- Biztosan van egy rossz hagyomány is, de lehet, hogy az ok sokkal egyszerűbb: a mi színházunk ezervalahányszáz személyes, és rettenetesen rossz az akusztikája. Eleve „följebb" kell egy kicsit beszélni, hogy hátul is értsék, mert a szobahang a második sorig sem jut cl, különösen, ha valami kis zene van alatta.

Szerintem másról lehet szó, nem egyszerűen *megemelt hangerőről. E z valamiféle affektáltság, amit részben az operettek álságos világa hozott magával. Nem véletlen, hogy a musicalek nagy része éppen a témaválasztás hétköznapiságával tüntet, szemben az operettel. A musicalek hétköznapi világa sok helyütt jótékonyan hatott az operettjátszásra : egyszerűbbé, emberibbé tette a játékstílust. Érez-e ilyen értelemben különbséget az operett és a musical között? Lehet-e azt mondani, hogy az operett régi, elavult, a musical viszont új és modern? Van-e például az Operettszínházban külön operett- és musicalközönség?*

Véleményem szerint nincs éles különbség a két műfaj között, és egyre kevésbé különül el a *Kabaré* közönsége - mondjuk - a Violettáétól. A musical az operettből nőtt ki. Az viszont kétségtelen, hogy az operett esetében az igazi érték a zene. Amiért sok esetben nehéz az operettet játszani, az a „szüzsé" üressége. Néha csakugyan olyan egy-egy operett, mint a léggömb: belül semmi. Ezt a semmit kell fölpumpálni darabbá. Sokszor nagyon nehéz jellemet formálni a semmiből, de mindig törekedni kell rá.

- Lényeges kérdés: drámának kell-e tekinteni az operettet?

- Feltétlenül.

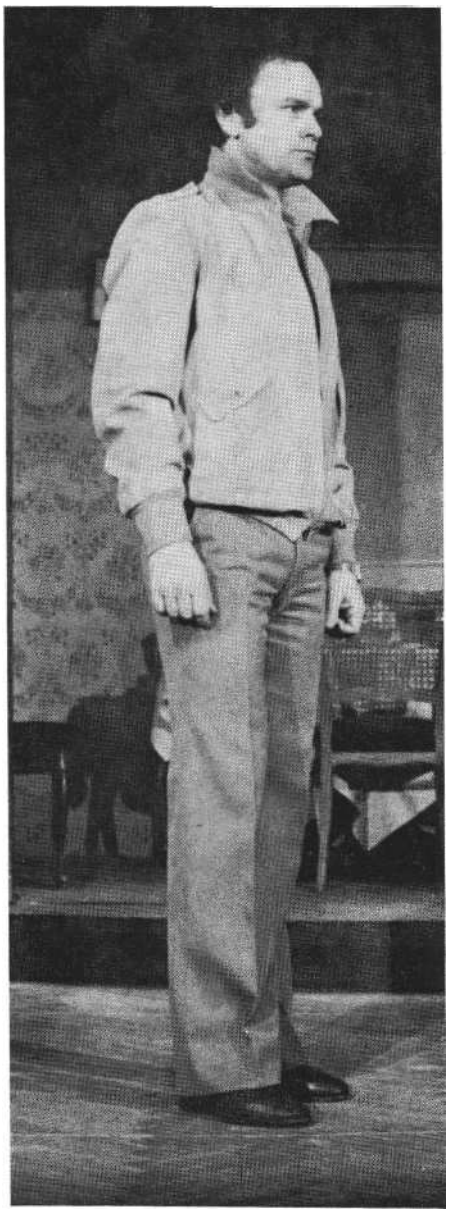
Akkor ebből az következik, hogy ma már nem lehet az operettet a „régi módon" játszani, amire néhányan már rájöttek a ját-szók közül, s ha a nézők közül is minél többen rájönnének, akkor kialakulhatna egy „forradalmi helyzet" az operettjátszásban. Vagyis a kérdés az, hogy van-e lehetőség az operettet úgy játszani, hogy ne a bonvivánról és a primadonnáról, illetve a táncoskomikus-ró/ és a szubrettről szóljon, akik a lehető legjobb színvonalon e/éneklik és eltáncolják kettőseiket, majd valahogy átevickélnek a prózai részeken, hogy minél előbb eljussanak a következő számig. Nem állítom, hogy huszonöt évvel ezelőtt csak így játszottak operettet, de éppen akkor - és éppen az operettjátszás legnagyobb egyéniségei - kialakítottak egy tartalomtól függetlenedett, technicizált, gépies formát, amely nem drámai helyzeteket igyekezett teremteni, hanem bizonyos sablonos operetthelyzeteket. Példán/a Csárdáskirály-

Honthy Hanna és Németh Sándor a Csárdáskirálynőben (Fővárosi Operettszínház)

nő *első felvonásában Cecília érkezésének mindig tapsos bejövetelnek kellett lennie: föltűnő megérkezésnek, lehetőleg egy lépcső tetején. Ez azonban ellentmond a drámai helyzetnek, hiszen Cecília föltűnésmentesen, inkognitóban érkezik az orfeumba, úgy, hogy lehetőleg senki se ismerje meg. Ha a színésznő „operettesen" érkezik -úgy látszik, mégiscsak van esztétikai jelentése annak, Hogy valami operettes -, akkor már nem lehet szó drámáról.*

- Ez lényeges kérdés. Én a magam részéről sohasem a táncoskomikust igyekszem játszani, mindig X. Y. *valakit* kell játszanom, akinek teljes élete van, még ha ez nincs is megírva a szerepben. Ez elég nehéz, mondjuk, egymás után öt darabban, amelyekben még a monda-tok is nagyjából azonosak. Mindig *ki kell hozzá valamit találni.* A prózai szerep azért fölüdülés, mert ott „csak" azt kell eljátszani, ami meg van írva, más kérdés, persze, hogy ez a „csak" sokszor a leg nehezebb. Másrészt az operett- vagy musicaljátszásban már valamelyest rutinom van, a prózai színpadon pedig még tapogatózom.

- Tulajdonképpen a színház ott kezdődik, hogy el kell játszani azt, ami „nincs meg-írva". A szövegalattit. Cecília szituáció/a a Csárdáskirálynő *első felvonásában például megegyezik Rahyevszkaja* Cseresznyéskert-*beli szituációjával: visszaérkezik ifjúkora színhelyére, ahol boldog volt. Persze sem a figurának, sem a darabnak nincsenek olyan mélységei, mint Csehovnál, de bogy valamiféle belső drámát érzékeltetni lehet, arra jó példa a kaposvári* Csárdáskirálynő-*előadás, illetve Olsavszky Éva Cecília-alakítása. Visszatérve az ötvenes évek operettjátszásához: azért abban a tapsot provokáló, sablonos-gépies eszközökkel dolgozó stílusban nagyon kellett tudni a* szakmát. *Igaz legendák keringenek arról, bogy éppen a legnagyobb egyéniségek milyen aggályos pontossággal és fárad-hatatlanul dolgozták ki (és össze) szerepük*



Jegor Szamszonovics (Németh Sándor) Rozov **A siketfajd fészke című darabjában**

részleteit, a tánclépéseket, a sasszékat. Ez a szakmai igényesség mintha eltűnt volna. Ma nem divat karbantartani a színészi eszközöket, a hangot és a mozgást, ami - tisztelet a kivételnek - lemérhető a teljesítménye-ken. Mi ennek az oka? Olvastam egyszer, hogy amikor az Operettszínház rendszeres tornaórákat hirdetett, egyedül jelent meg a társulat összes férfiszínésze közül.

- Igen, *ez így* volt. Tudomásul kell venni, *hogy „zenés* színésznek" lenni munkaigényesebb dolog, mint *prózai* színésznek lenni. *Ahhoz, hogy* én *estén*-ként énekelni tudjak, naponta *egy órát* kell *szánnom* hangképzésre. *A mozgás*sal *ugyanez a* helyzet: *ha csak úgy,* „helyből" nekimennék *egy* olyan *orosz* tánc-*nak, mint a Violettában, azzal, hogy „én* ezt *úgyis* tudom", akkor esetleg *az* első guggolás *után* ott maradnék szakadt izommal. *Tehát* legalább napi *húsz-harminc* percet kell intenzívebben *mozognom ahhoz, hogy* megfelelő *fizikai* állapotban *tartsam magam.* Es akkor *még nem* tanultam *semmi újat.*

– *Külföldön milyen tapasztalatai vannak ugyanerről? Az elmúlt szezonban föllépett a bécsi Raimund Theater* Csárdáskirálynő-*előadásán, és az ottani kritikusoktól a musicalkategóriában megkapta a legjobb férfi-alakítás megosztott díját.*

– *A* Raimund Theaterben elsődleges *a* zenei megformálás. *Aki nem* tud énekel-*ni, az nem* rúghat labdába. *Számomra az* volt *a* legkellemesebb, *hogy e* tekintetben megütöttem *a* mércéjüket. *Ami a* mozgást *és a* „színjátszást" illeti, *úgy érzem,* eleve *nyert ügyem* volt, *mert ezt* jól csinálni *ott* nagyobb meglepetés, mint nálunk. Talán ennek köszönhetem, *hogy jövőre meg* akarnak *hívni egy* Kurt Weill-musical *egyik* férfifőszerepé-*re.* Annak idején Danny Kaye játszotta.

– *Színházilag rosszabbak Bécsben a zenés előadások, mint nálunk?*

- Nem rosszabbak, *csak* valahogy *szürkébbek,* polgáribbak, konvencionálisabbak. *A* Volksoper *Denevérje* például egyaránt gyönyörűen „szól" lent *a* zenekarban és *fent a* színpadon, *de az* előadás *három óráját* mégiscsak *végig*-unatkoztam. *Az* volna *jó, ha* elérhetnénk *az* ő zenei színvonalukat, *és* ugyanakkor korszerű *színházat is* játszanánk.

- *Elég reményt ad-e erre a főiskolai „zenésszínész"-képzés ?*

- *Az a* gyakorlat semmiképp, *hogy akit nem* vettek fel *a* főtanszakra, *el*-mehet *a zenés* tanszakra. *Itt* kezdődik *a* hátrányos megkülönböztetés. *Ha* fontos *a* „zenésszínész"-*képzés,* akkor *fő*-tanszakként kellene indítani. Vagy *ami* még kézenfekvőbb: „általános *színészeket*" - mondjuk egyszerűen így: *színészeket* - kellene képezni, és menetközben továbbképezni *azokat,* akikben *az* átlagosnál több zenei tehetség mutatkozik.

- *Véleményem szerint a „zenés színész" kategória mögött az a már említett korszerűtlen szemlélet húzódik meg, hogy az operettjátszáshoz elég, ha a színész szépen elénekli az énekszámokat. A hagyományos operettek egy része éppen erre van „kitalálva", legalábbis ami a bonvivánt és a primadonnát illeti. Tudniillik sok esetben nincs is mit játszaniuk. Például a* Csárdáskirálynőben - *színházi értelemben - Edvin és Szilvia hálátlan szerep. Emlékszem, engem szigorúan megróttak, amikor egy* Csárdáskirálynő-*előadásról szólva azt írtam Edvin és Szilvia alakítóiról, hogy megoldották hálátlan szerepüket. Nevetséges dolog -- így hangzott a*

A Mágnás Miska az Operettszínházban (Kovács Zsuzsa és Németh Sándor)

Németh Sándor mint Konferanszié a **Kabarében** (Iklády László felvételei)

tromf -, hiszen ők a főszereplők, a Csárdás-királynő *róluk szól, ők éneklik a leghíresebb számokat...*

- A Csárdáskirálynő csakugyan arról szól, mint *ahogy* minden operett, *hogy egymáséi* lesznek-e *a bonviván és a primadonna.. .*

*- Csakhogy ettől még mindkettő lehet hálátlan szerep. A Moliére-vígiátékok is az ifjú szerelmesekről szólnak, ott is az a tét, hogy milyen csellel lesznek végül egymáséi, de ennek ellenére sem tartoznak a körülrajongott szerepek közé. Marian vagy Valér a Tartuffe-ben egyetlen fiatal színésznek sem a szerepálma. Kétségtelen, hogy a Csárdás-*királynő *Szilviája és Edvinje legalább énekelhet, de ettől még sápadtak, élettelenek maradnak. Bóniban és Stáziban több az emberi, életteli vonás, ennek megfelelően eljátsz-*hatóbb *figurák, és az ember hajlamos úgy érezni, hogy inkább róluk szól a* Csárdás-királynő.

– Ez kétségtelenül *így van.* Nekem *azt* mondta *egyszer egy* szeretett *és* tisztelt idősebb kollégám, *hogy* figyeljem meg: *a közönség és az erős* komikusegyéniniségek *„nyomására" a Csárdáskirálynő-*előadásokban *fokozatosan* előtérbe kerül *a* „komikus vonal". *És* talán még azért is, mert *a* bonviván *és a* primadonna *szí-*nészileg *nem* mindig tudják elég erőteljesen képviselni a drámát. *Az ő* szerepükből *egyre* többet kihúztak, mondván, *hogy* jól énekelnek, de *a* prózát gyengén mondják. A „komikus vonalba" *pedig* inkább *még* beírtak, *mert hogy* milyen jól csinálja az a színész, *meg* milyen jókat mond. . .

– Ez is azt mutatja, hogy a hálátlan szerepből érdemes húzni, a hálás szerepet érdemes továbbfejleszteni. Nem valószínű ugyanis, hogy valami sorozatos véletlen folytán csak a táncoskomikus szerepkörre születtek nagy egyéniségek, a bonvivánéra vagy a primadonnáéra nem. Valószínűbb, hogy ebben az esetben a szerep is fejleszti az egyéniséget, tudni-illik Bóniból vagy Stáziból „lehet csinálni valamit", Edvinből és Szilviából nemigen, leg följebb szépen el lehet énekelni.

– Éppen ezért *kell* szépen elénekelni. Egyetértek azzal, *hogy az operettben a* rosszul megírt emberi drámát igyekezni kell *annál* jobbat' eljátszani, viszont *a* jól megírt zenét *kötelező* jól elénekelni. *Ezért* kardoskodom amellett, *hogy a zene szak-*mailag kifogástalanul szólaljon *meg.*

- Ebben nincs közöttünk vita. Ami azonban a „komikus vonal" eluralkodását illeti, nem pontosan erre gondoltam akkor, amikor Bónit eljátszhatóbbnak mondtam Edvinnél. A táncoskomikus szerepének „továbbfejlesztéséből" jöttek létre főként az ötvenes-hatvanas évek vidéki operettelőadásaiban azok a Bóni-, Miska- stb. karikatúrák, amelyek sokszor alpári, dalitársulati színvonalon utánozták e szerepek nagy egyéniségeinek kiváló szakmai tudással létrehozott sémáit. (Mert azért ne feledjük, hogy ezek is sémák voltak.) A fordulatot az hozta, amikor egyesek ebből a lealacsonyított sémából vissza-tértek az emberábrázoláshoz. Az Ön hatvanas évek végi Bónija közéjük, tartozik. Azt hiszem, ez volt az első igazi nagy kiugrása. Melyek azok a szerepek, amelyeket folytatásnak tekint?

Bónit *még igazi nagy* csapatban *ját-*szottam. Honthy Hanna volt Cecília. Utána filmen *is* eljátszhattam, *Anna* Moffo *és* René Kollo partnereként, *amitől* külföldön *is* „kelendőbb" lettem. Ez idő *tájt* jött *a Mágnás Miska* címszerepe, *a Pompadour,* majd *a* musicalek. *A Hello, Dolly* számomra *nem* volt *a* legsikeresebb; *a West Side Story* karakterben jobban *sike-*rült, de ott hangi problémáim voltak, mert *a* szerep nekem túlságosan *mélyre van írva; a Kabaré* Konferansziéjában, *úgy érzem,* összefoglaltam, *amit* eddig megtanultam *az* operettben *és a* musical-*ben,* másrészt *szuggesztív* drámai *anyag*gal dolgozhattam.

- Hogyan képzeli el a színészi jövőjét, különös tekintettel arra, hogy az elmúlt évadban A siketfajd fészke *című Rozov-darabban komolyabb prózai feladatot kapott, és sikeresen oldotta meg?*

- Ez a fajta prózai színpadi kirándulás, *ha* rendszeressé válik, *egyelőre* tökéletesen kielégít, *mert úgy érzem, hogy segíti* operettszínházi munkámat. Természete-*sen arra is* gondolnom *kell, hogy az* előre-haladott kor *nem* kedvez annak *a sze-*reptípusnak, amelyet *a zenés* színházban képviselek. *Magyarán, nem* akarok *ki-*öregedett táncoskomikus lenni, szeretnék *váltani.* Illetve szeretnék *úgy* dol*gozni, hogy ne kelljen váltani, csak* el-*hagyva az* éneket *és a* táncot, tovább lehessen „színt *játszani".*

- Elképzelhető ez hosszú távon anélkül, hogy színházat váltson? Még ha az egyeztetési nehézségek áthidalhatók is, az egyes társulatok közötti cserék, illetve szerepre szóló meghívások elég ritkák. Játékszín pedig csak egy van. n viszont nem olyan különleges alkat (mondjuk ötven és hatvan év közötti, jó tartású, markáns hős), akiben hiány mutatkozna. Magyarán: nem szándékozik elszerződni az Operettszínházból?

- Előbb-utóbb *erre* valószínűleg *sor* kell *hogy* kerüljön. Most *még nem.* De hosszú *távon* szívesen követném *azokat a nagy* elődeimet, akik *a prózánál* kötöttek *ki: Rátkai* Mártont, Feleki Kamillt, Páger Antalt.

- A fölsoroltak csakugyan jó nevek, követésre érdemesek. Sok sikert kívánok hozzá.

Számomra a beszélgetés érdekes *para-*doxona, hogy *amíg* Németh *Sándor mo-*dern, hétköznapi megjelenése és színpadi *magatartása az* Operettszínházban kirívó, *és ez* nyilván segítette kiugrását, addig *ugyanez a prózai* színpadon *nem* számít előnynek, *hiszen* természetes. De *csak-ugyan* természetes? Bőviben vannak-e színházaink *a* harminc-negyven közötti, *nem* „operettesen" elpuhult férfikarak-tereknek ? Mindenesetre érdemes eltűnődni ezen.

Személyes meggyőződésem egyébként, *hogy* Németh Sándornak prózai *színház-*ban *a* helye.

világszínház

NÁNAY ISTVÁN

Egy fiatal rendező Moszkvából

Anatolij Vasziljev két bemutatójáról

A Sztanyiszlavszkij Drámai Színház az utóbbi időben nem tartozott Moszkva legérdekesebb, legjobb színházai sorába. Nem ostromolták esténként a nézők a pénztárát, s a külföldi színházbarátok is inkább más, esetenként a Sztanyiszlavszkij Színháznál nem jobb, de divatosabb színházakat keresték fel. Mint-egy két éve azonban megváltozott ez a helyzet. A színház művészeti vezetését egy fiatal, a Művész Színházban szinte névtelenül inaskodó rendező vette át: A. A. Vasziljev. Egy év alatt két dara-bot mutatott be, s az előadások egy csapásra felhívták a figyelmet a Sztanyiszlavszkij Színházra és a rendezőre. Ma már a Vasziljev-előadásokkor csaknem akkora tömeg várakozik egy-egy átadó jegy reményében a Gorkij utcai épület előtt, mint a Tagankánál. A közönséget és a színházi közvéleményt egyaránt megosztják ezek az előadások, de egy-ben a rajongók és az ellenzők egyetértenek: Vasziljev markáns művészegyéniség, akinek határozott véleménye van a világról, s ezt a véleményét igen erős hatásokat kiváltó művészi megfogalmazásban interpretálja.

Gorkij - dzsesszel

Bemutatkozó rendezése már a darabválasztással rendhagyó vállalkozás volt. Gorkij csaknem elfeledett, jószerivel csak az irodalmárok által ismert darab-ját játszotta: a *Vássza Zseleznova* első változatát. (Az előadás címe is ez lett: A *Vássza Zseleznova első változata.)* Gorkij világszerte ismert és játszott *Vássza Zseleznova* című drámája ugyanis a téma második, 1936-ban keletkezett verziója, amely az 1909-10-ben írt első változattól - a kiinduló helyzettől eltekintve - szinte mindenben különbözik. (A közismert második verzió megírásának körülményeiről a SZÍNHÁZ 1977. májusi számában Iszlai Zoltán írt.)

Mindkét mű középpontjában a gyártulajdonos - az első verzióban tégla-, a másodikban hajógyáros - Zseleznov család széthullásának folyamata áll, vala-mint az a hiábavaló küzdelem, amelyet az anya, Vássza folytat e folyamat megállítására. (Nem véletlen, hogy az első verzió alcíme: *Az anya;* ez ugyanis utal a főhősre, de a pár évvel a darab előtt született híres regény címére is - mint-egy párhuzamot kínálva a két anyatípus között.) De míg az első verzióban az író ténylegesen magát a pusztulási folyamatot ábrázolta, s a végeredményt csak sejtette, addig a másodikban a kapitalista család erkölcsi és anyagi szét-esése befejezett, visszafordíthatatlan tény.

Az első változat egy véget érni nem akaró agonizálás. A családfő haldoklik, s a család minden tagja türelmetlenül várja a halál beálltát, hogy ki-ki kézbe kaparinthassa az örökségből rá eső részét. Az idegtépő várakozás közben feltárulnak a család belső viszonyai, megismerjük az első számú örökösöket, a két fiút, Szemjont, aki félhülye és iszákos, illetve Pávelt, aki nyomorék, Prohort, a családfő részeges testvérét, aki a vállalatba invesztált tízezer rubel fejében szintén jussot tart az örökségre, valamint Annát, Zseleznovék nagyvilági életet élő lányát, aki a közelgő halál hírére tért vissza a szülői házba. S mi-közben a férfiak egymás asszonyát és a szobalányokat hajkurásszák, és mindannyian isznak és mulatnak, Vássza azon mesterkedik, hogy az örökség egyedül az övé legyen, hogy a vagyon erejével tartsa össze ezt a szemünk láttára szétzüllő famíliát. Vássza megmérgezi Prohort, de az életben marad, s csak később, egy tettlegességig fajuló veszekedés után kap szívrohamot, s ebbe pusztul bele. Mire Zseleznov meghal, a család tagjai egymás előtt és előttünk is pőrére vetkőztek, ezen a famílián már a vagyon sem segíthet.

A második változatban Vássza az első felvonást követően a férjét mérgezi meg. Legfőbb ellenfele nem a családja, hanem az új világot képviselő menye, a forradalmár Ráchel. A darab végén Vássza meghal, s így a mű egyértelműen a kapitalista család elpusztulásával s a forradalmárnő erkölcsi győzelmével végződik. Ez a darab a régi és új erkölcsöt, illetve világnézetet képviselők közötti nyílt és kiélezett konfliktusok, valamint a túlzottan is egyértelmű konfliktusmegoldás miatt közelebb állt ahhoz a drámatípushoz, amely a kor eszmei-esztétikai „elvárásai" szellemében, a hagyományos darabmegközelítés eszközeivel sikerre vihető. Az első verziót viszont a maga korában nem sokra becsülték, részben a kétségtelenül kimutatható Csehov-hatás, részben a kor drámaművészeti konvencióin túlmutató megoldásai miatt. Később pedig a hivatalos támogatásban is részesülő második verzió szorította háttérbe. Így kétszeres reveláció-ként hatott most a moszkvai bemutató. Egyrészt egy szinte ismeretlen új Gorkij-darab került napfényre, másrészt ki-derült, hogy mára átértékelődött a mű, ami hajdanán hibájának számított, az mai ízlésünk szerint éppen az erénye, s ez a verzió méltán kerülhet a remekműnek tartott második változat mellé.

Vasziljevet érezhetően a családon belüli hagyományos kapcsolatrendszer koron és helyen túl érvényes felbomlása érdekelte elsősorban. Éppen ezért nem csupán egy századelő Oroszországában játszódó darabot állított színre, hanem kitágította a mű érvényességi körét. Nem egy nagypolgári kapitalista család széthullását ábrázolta, hanem azt, hogy az évszázadok hagyományai alapján ki-alakult és szentesített patriarchális, szigorú anyagi és erkölcsi függőségi viszonyokra épülő nagycsalád-modell - századunk tömeges életmódváltása, civilizációs robbanása, s egyéb, helyenként és időnként más és más módon ható tényezők következtében - törvényszerűen felbomlik. S miközben a szocialista társadalom építő sejtje deklaráltan a család lenne, a társadalmi viszonyok, a tudati fejlődés átmeneti voltából adódóan egy korszerűbb családmodell csupán alakulóban van. Vasziljev előadása az egyé-ni tragédiákkal terhes társadalmi szituáció egyik oldalát - a régi pusztulását - ábrázolja megrázó erővel, keserűen és keményen. Nem sajnálkozik a régi családmodell elmúlásán, bár nem tagadja: ma is megőrzendő, a jövő családmodelljébe is átmenthető értékeket hordozott magában. De a régi túlélte önmagát, meg kell változtatni.

Ám ez a változás nagyon hosszú folyamat, s az előadás azért lehet oly megrázó, mert a nézők más-más módon és mértékben, idegeikben-zsigereikben hordják még a régi kötöttségeket, szokásokat, családi hagyományokat, s ezek - hiába az új társadalmi, gazdasági és életszínvonalbeli helyzet - időről időre felerősödhetnek. Így a nézők a Zseleznov család pusztulását - áttételesen mai, ha úgy tetszik részben önmagukról is szóló tragédiaként élhetik át.

Ezt a mához szólást segíti elő az előadás vállalt eklektikussága. Térképzésben, látványban, kellékhasználatban a stilizáltság és a korhűség keveredik, a játékstílusban pedig a lélektani realiz-

mus az expresszionista figuraábrázolással, de úgy, hogy a különbözőségek sajátos egységet alkotnak.

A bal proszcéniumtól erősen befelé ívelő fal fut a színpad bal hátsó sarkához, leszűkítve, mintegy harmadát elvéve a színpadnak. A falon ajtók nyílnak a családtagok szobáiba, amelyek őrült bújócskázó kergetőzésekre is alkalmat adnak. *Azaz* a fal az ajtósorral egyszer reális jelzése egy lakásbelsőnek, máskor „csupán" hangsúlyozott díszletelem. A színpad jobb oldalán egy bejárati ajtós kulissza áll, amely mögött leplezetlenül láthatók a reflektorok, valamint a kulissza felfüggesztésére, felerősítésére szolgáló eszközök. A színpad mélyén három oldalról fallal körülvett, „színpad a színpadon" jellegű benyíló, a századelőt idéző korhű bútorzattal - ez Vássza dolgozószobája. Fölötte nyers, gyalulatlan deszkákból, lécekből összerótt óriási galambdúc áll, amelyen tucatnyi turbékoló gerle éli életét. Á színpad középponti, leghangsúlyosabb eleme egy hatalmas, súlyos ebédlőasztal, amely az első és második felvonásban a színpad jobb első részén helyezkedik el, rajta gyönyörű asztali lámpa, szamovár, finom teáskészlet. Ugyanezen az asztalon ugrál-táncol részegen Pável, a púpos, nyomorék fiú, ezen cicáznak és erőszakoskodnak a férfiak a nőkkel, s az asztal körül álló kecses székeket hajigálják egy-máshoz a szereplők. Ez az asztal a harmadik felvonásban a színpad közepére kerül, a lapját leveszik, ezáltal olyan keretet képeznek ki, amely az amúgy is leszűkített teret tovább osztja külső és belső félre. De ezen a kereten egyensúlyozva-bohóckodva sétál Pável, e mögé állva úgy lehet beszélni, mintha az szószék lenne vagy bírósági pulpitus. S ez akadályozza meg, hogy a robbanásig feszült légkörben egymásnak ugorjanak a család tagjai, hiszen állandóan ebbe ütköznek bele, ezt kell megkerülniük, ha egy-máshoz akarnak jutni, ezek a meghoszszabbított fizikai akciók az indulatot úgy csökkentik, hogy a tettlegességek és-nek, de a lefojtott emóciók tovább nő-nek, azaz a végső kitörést hosszú és az asztalkeret segítségével térben is meg-komponált fokozás előzi meg.

A színpadot a rendező foltokban világítja meg, a fénykezelést nem elsősorban a csehovi ihletésű gorkiji jelenetek hangulata szabja meg, hanem az elérendő színi hatás. Az általános gépparkon kívül a színpadon látható és csak kikövetkeztethető (az ajtók mögötti) álló lámpa

Jelenet Gorkij Vássza Zseleznova első változatának a moszkvai Sztanyiszlavszkij színházbeli előadásából (V. Sz. Abramov felvétele)

kat is használ, és ezek a közeli és erős fényforrások szinte széttörik a teret és a szituációkat, szüntelenül a helyzetek és a figurák átvilágításának szándékát hangsúlyozzák. Viszonylag sok a részben vagy egészében megvilágítatlan térrész, és a rendező gyakran viszi a szereplőit ezekre a sötét helyekre, hogy annál hangsúlyosabbá váljanak, amikor az erősen megvilágított térfelekre kerülnek.

Vasziljev tehát szakított a Gorkij-drámáknál megszokott enteriőr-színpaddal, és a teret egy formai struktúra részeként, a mindenkori színi hatást szolgáló, hangsúlyozottan színpadi, tehát művi térnek tekinti. Ugyanígy az előadás zenei és akusztikus elemeit is az elérendő komplex színházi hatás határozza meg. Feltűnő és az általános szovjet színházi gyakorlattól elütő Vasziljev zenehasználata. A szovjet színházakban ugyanis gyakran a kísérőzene nem elsősorban a mű stílusához igazodik, hanem a pillanatnyi érzelmi befolyásolás eszköze. Eszerint a zene funkciója az, hogy az egyes zenei részletek a közönség egészében különböző szociál- és művészetpszichológiai tényezők együttes hatásának következtében ugyanazt az érzelmi viszonyulást váltsák ki, s ez a közös hullámhosszra hangolás befolyásolja az előadás befogadását. Így kerülhet egymás mellé ugyanazon előadáson belül Bartók és Csajkovszkij, Liszt és szovjet eszt

rád-dal, tehát a legkülönfélébb zenei elemek és stílusok keveredhetnek, és keverednek is, egy előadáson belül.

A Gorkij-előadást egyetlen visszatérő dzsesszmelódia kíséri, amely a cselekmény érzelmi kulminációs pontjain szólal meg, különböző hangerővel. Glenn Miller szomorú hangulatú, s ma már klasszikussá érett száma nemcsak az érzelmi ráhangolást szolgálja, hanem kétszeres távolságtartást is biztosít: egyrészt zeneileg is elszakítja az előadást a század eleji alaptörténettől, másrészt mivel a Szovjetunióban a dzsessz még ma is viszonylag szűk körben ható rétegzene -- megóv a közvetlen mára vonatkoztatástól, így az általánosítás egyik kitűnő eszköze. A zenei hatáselemek mellett igen intenzívek az előadásban használt zajok. Ahogy az egész játék, az akusztikus réteg is rendkívül zaklatott ritmusú. A csendek és a kiabálások, az ajtócsapkodások és a teáscsészék koccanása, az eltört széklábak reccsenése és az emberi testek verekedés közbeni földre puffanása, a galambok szöszmötölése, búgása szilaj ritmusban váltogatják egymást.

A galambok szerepénél meg kell állnunk egy pillanatra. Állandó jelenlétük, és főleg a színpadi csendekben hallható hangoskodásuk, arra figyelmezteti a nézőt, hogy ne andalodjon el, ne feledkezzen bele a történetbe, *azaz* ismét egy elidegenítő effektus. Ugyanakkor termé-

szetesen jelkép is a ketrecbe zárt galamb. Á család tagjai úgy várják Zseleznov halálát, mint a börtönbe zártak a szabadulásukat, s a szereplők úgy menekülnének a családtól, annak minden kötöttségétől, ahogy a galambok is újra meg újra megpróbálkoznak a repüléssel, de mindegyre csak a ketrec rácsaiba ütköznek. Ám ez így túl leegyszerűsített és érzelmes párhuzam volna. Az első rész végén, miután a várakozás feszültségéből kitörve minden szereplő a maga kis pórázán „kirepül" a házból, de a teázás idejére szépen vissza is kullog, Pável felmászik a dúcba, és lehoz egy galambot. Ki-kiereszti a kezéből, aztán azonnal utána is kap, és ismét elfogja. Á madár csak vergődik ebben a se nem szabadság, se nem rabság állapotban, s szinte örömmel nyugszik meg, amikor Pável visszavágja a ketrecébe. Ez a játék már mélyebb értelmet ad a párhuzamnak.

Vasziljev rendezői megközelítéséből adódik, hogy Vássza figurája nem lehet a foggal-körömmel a családot összetartani akaró, vagyonimádó, despota nagyasszony. E. Sz. Nyikiscsihina Vásszája finom arcú, választékosan öltöző, törékeny nő, akiben mégis roppant belső erő feszül, de nem annyi, hogy az eleve pusztuló családot egybetartsa. Ahogy csökken befolyása, úgy lesz egyre zárkózottabb, mígnem robbanásszerűen és kétségbeesetten szánja el magát sógora megmérgezésére. Amikor akciója nem sikerül, összeomlik, s beletörődik a megmásíthatatlanba. Á harmadik felvonás nagyrészt az ő aktív részvétele nélkül zajlik már le, az események átzúgnak fölötte. Csak a színésznő tartása árulkodik Vássza hajdani erejéről; alakítását ekkor kissé érzelmesre hangolja, s ettől az egész felvonásnak furcsa kettőssége lesz: a cselekmény itt a legsűrűbb, az indulatok a legpusztítóbbak, mégis a jelenetek légköre ekkor a leglíraibb, a legszomorúbb. Á falak mentén ülő figurák vallomásértékű megszólalásai és heves kitörései, egymásnak ugrásai váltják egymást, s ebben a vibrálásban az egyet-len érzelmi viszonyítási pont Vássza, aki a marakodáson kívül vagy fölé kerülése miatt - a mérgezéskísérlet ellenére is -- mintegy erkölcsi kritikáját adja családjának.

Nyikiscsihina realista szerepformálásával szemben a többi színészre rendkívül kényes feladat hárul. Ugyanis minden szereplő el van rajzolva, ám a színészeknek a helyenként karikaturisztikus túlzásokkal jellemzett figurákat is realista eszközökkel kell életre kelteniük. Ez önmagában is stílusbravúr, de a funkciója a lényeges: a mozgás, a beszéd, a színpadi létezés felfokozott dinamikáját a cselekvések motivációjának érzékeltetésével hitelesítik. Ezért nem válnak sem öncélú magánszámokká, sem közönségpukkasztó extrémitásokká az előadás - a szovjet színpadokon egyébként ritkaságszámba menő - naturalista őrjöngési, verekedési, megerőszakolási jelenetei sem. Ehhez rendkívül magas színvonalú, az egyéni alakításoknak is teret adó, fegyelmezett együttes játékra van szükség, s ebben minden színész - a maga lehetőségeihez mérten - remekel. Különösen emlékezetes Á. D. Valter (Anna Zseleznova), B. L. Romanov (Szemjon), V. I. Bocskarjev (Pável) és G. I. Burkov (Prohor) szerep-formálása.

A Vássza Zseleznova első változata nem hagyhatja közömbösen a nézőket. A közönség általában nagy ovációval, a kritika nagy része is kedvezően fogadta az előadást, ám sokan ódzkodnak a gondolatilag kemény, formailag új hangot hozó produkciótól. Így például a Tyeatralnaja Zsizny kritikusa (Jasikova) teljes értetlenséggel szemlélte az előadást, megkérdőjelezve magának a darabnak a bemutathatóságát is, mondván: az is-mert és bevált művel kár felcserélni ezt a sikerületlen, tartalmában is tisztázatlan első verziót. S ha már ezt mutatták be, miért nem ragaszkodott a rendező a szerző eredeti instrukcióihoz, miért nincs rendes díszlet és átdíszletezés, miért oly törékeny és jellegtelen Vássza alakja, mit keresnek az előadásban a botrányos, tettlegességig fajuló viták, a pikáns jelenetek, minek a színpadra a galambdúc, és miért szól a dzsessz? Lesújtó véleményét két szóban summázza: Ez az elő-adás nem más, mint „bolondok cirkusza".

A főszereplő: a dzsessz

Vasziljev másik bemutatója sem váltott ki kevesebb vitát. V. Szlávkin részben önéletrajzi elemekre épülő műve generációs darab, amit már a címe is jelez: *Fiatal apa felnőtt lánya.* Ám a nemzedéki ellentét csupán egyik rétege a színmű-nek, a másik, s talán a lényegesebb, az úgynevezett negyvenesek önvizsgálata.

Négy valamikori barát hosszú idő után először összejön egyikőjük lakásán. Hárman a műszaki főiskola hallgatói voltak, évfolyamtársak, a negyedikőjük, Ljuszja - akibe annak idején, amikor még a főiskola melletti szórakozóhelyen énekelt, mind a hárman szerelmesek voltak -, most a házigazda, Kuprijánov felesége. A. furcsa véletlennek tekinthető találkozásuk során felidéződik közös főiskolás múltjuk s egymástól igencsak eltérő életútjuk, s mindez konfrontálódik fiaik-lányaik sorsával.

Kuprijánov, akit az évfolyam legtehetségesebb hallgatójának tartottak, a dzsessz megszállottja volt, zenekart alapított, s ezzel ő lett a főiskola botrányhőse - ne feledjük, az ötvenes években a dzsessz még nem nyert polgárjogot a Szovjetunióban! -, rajongói Bemsznek becézték, s a főiskola elvégzése után sem tudott szakítani zenei szenvedélyével. Ez azonban alaposan rányomta bélyegét a karrierjére, szürke kishivatalnok lett belőle csupán. Két társa közül az egyik, Prokop, Cseljabinszkba került, az isten háta mögé, s ott megbecsült vezető, a másik, Ivcsenko, aki az évfolyam Komszomoltitkára, s minden újdonság - legyen az modern zene, kibernetika vagy genetika - ádáz ellensége volt, most ugyanazon a főiskolán tanár és rektor. Á hajdani ellentétek s az eltérő életút különbségei ezen a találkozón mind elsimulnak, miközben megszépül a múlt, és egyre vadabbul idézik fel nemcsak az emlékeket, hanem rögtönzött házi zenekart alkotva, az akkor divatos dzsesszszámokat is.

Míg a Gorkij-előadásban a dzsessz a kísérőzene funkcióját töltötte be, addig itt a darab összetartó, szervező központ-ja. Ebben a zenében egy korosztály múltja, tenniakarása, helykeresése teste-sül meg, de az is, hogy jobbára pótcselekvésekre fordítódtak az ifjúi energiák.

A múltidéző nosztalgikus légkörbe robban be Kuprijánovék lánya, Ella, akinek előzőleg a főiskolán éppen Ivcsenkóval támadt nézeteltérése. Látva, hogy az egymást eddig nem sokra becsülő két férfi - apja és tanára - milyen egyetértésben dalolgat, bezárkózik a szobájába. Csatlakozik hozzá Prokop fia is, aki a főiskolára felvételizik, s apja tulajdonképpen azért jött Moszkvába, hogy régi iskolatársa közbenjárását kérje. Az ablakon át mászik be hozzájuk a lány fiúja, Igor, és megsemmisítő szózuhatagban tárgyalják ki szüleik korosztályát. De többre „lázadozásukból" nem telik, legföljebb arra, hogy megbotránkoztatásul az ablakon keresztül közlekedjenek, vagy hogy Tolja - a protekciót

kérő apja elleni tiltakozásául - a vizsga helyett hazautazzék.

A felnőttek egy pillanatra ugyan meghökkennek és magukba szállnak, de az-tán csak azért is táncolnak, énekelnek, zenélnek.

A darab nem remekmű, az alapszituációja kimódolt, a párbeszédek helyen-ként terjengősek, az idősebbek és a fiatalok figurái nem egyformán árnyaltak. De az író pontosan érzékel egyfajta társadalmi közérzést, bizonyos nemzedéki ellentéteket, s azok valódi és hozzátapadó tartalmait. Éppen ezért érthető a hatalmas közönségsiker. Az emberek nem-csak a húsz-harminc évvel ezelőtti dzsesszmelódiákat akarják hallani! A nézőtéren kitapintható az a kivételesen erős rezonancia, amelyet az előadás a közönségből kivált.

Ehhez persze a magas színvonalú előadás is hozzájárul. Ez az az eset, amikor a darab fogyatékosságait a rendező és a társulat - azzal, hogy az előadást ön-álló alkotássá emelik - eltünteti. Vasziljev ebben az előadásban is keveri a stílusokat, és számos hatáselem a Gorkij-előadásból már ismerős. A teret itt is megosztja; most a jobb első saroktól átlósan húzódik egy fal a színpad mélyé-re. Mintha egy házgyári házat metszettek volna el főfala mentén, úgy sorakoznak a falon a szobák, a konyha, az elő-szobatapéták, beépített bútorok, s ennek a beosztásnak megfelelően egymás mögötti sávokban, egymástól láthatatlan fallal elválasztva helyezkednek el Kuprijánovék lakásának helyiségei. A színpad két oldalán ezúttal is álló reflektorok sora található, zömmel ezek szolgáltatják a világítást, szűrt, derített, totál fényt alig alkalmaz a rendező. A díszlet ismét a színház színház voltát hang-súlyozza, akárcsak a szünetben nyílt színen történő átdíszletezés, amikor is a falat úgy forgatják meg, hogy a hátul levő szobák kerülnek előre, és fordítva.

Az előadás első felében - amely lényegében egy hosszúra nyúlt expozíció - a szereplők közösen egy komplett vacsorát készítenek és fogyasztanak el. Saláta-alapanyagokat pucolnak, vágnak fel, főznek meg, összeállítják a salátát, krump lit sütnek, teát főznek, tálakat díszítenek és így tovább. Éppen ez a naturalista cselekvéssor hitelesíti és teszi élővé az olykor kissé laposnak tűnő és közhelyekkel tarkított dialógusokat. A második részben ilyen „pótcselekvésre" nincs szükség, ugyanis ekkor sűrűsödnek a fiatalok és az idősebbek egymás közötti, illetve a két generáció közötti konfliktusok.

A tulajdonképpeni cselekmény befejezése után a rendező még egy utójátékot illeszt a darabhoz. A vendégek el-mennek, egyedül marad a Kuprijánov házaspár. Középre tolják az addig is sokat szerepelt pianínót, és hangulatvilágítást kap a színpad. Visszajön minden szereplő, fiatalok és idősebbek egyaránt. Az Ivcsenkót alakító E. G. Bitorgán a pianínóhoz ül, Kuprijánov alakítója, A. L. Filozov egy széken dobolni kezd, L. V. Szavcsenko (Ljuszja) és J. Sz. Grebencsikov (Prokop) duót, majd a fiatalokkal kórust alakít, és közös nagy éneklésbe csapnak, azt a nótát dalolják, amellyel húsz évvel ezelőtt Ljuszja aratta sikereit. Az első pillanatban meghökkentőnek tűnik ez a „szeressük egymást, gyerekek" hangulatú generációs egy-másra találás, az előadás során feltárt konfliktusok szentimentális elmosása.

Aztán egyre inkább kiderül, hogy szó sincs feloldásról. Az énekszó közben a díszletfalra fekete-fehér filmkockákat vetítenek: a darab szereplői az előadásból ismert kimerevített táncpózaikban, vidáman-bolondozva, optimistán tűnnek fel, mintha egy filmet *záró* bohókás stáb-listát látnánk, s az is tulajdonképpen, hiszen a szereplők képe alatt olvasható a színészek neve, majd a többi alkotó fel-sorolása. Ezt a képsort ellenpontozza az egyre hamisabb derűvel szóló közös ének; egyre kényszeredettebbek az egymást átölelő mozdulatok, egyre inkább kitűnik, hogy a mosoly és jókedv csupán egy társasági álarc kelléke, egyre szomorúbb az intonáció, kiürültebbek a szemek: az embereknek ebben a múltidéző tablóban formális a jelenlétük. Végül bizonytalanul elhal az ének, a pianíno - és dohszó .. .

Apró jelzések, ellenpontok, a kép, a zene, a színészi jelenlét szimultanizmusa együtt hordozzák a szavakkal sokszor alig megfogalmazható, az adott kultúrkör tagjai számára utalásokkal is azonosítható komplex tartalmakat ebben a jelenetben éppen úgy, mint az egész elő-adásban, s Vasziljev másik produkciójában. Több mint figyelemre méltó Vasziljev bemutatkozása. Ezzel a két produkcióval ahhoz a fiatalabb - értsd: negyvenes - rendezőgenerációhoz sorakozott fel, amelynek tagjai között tart-hatjuk számon többek között Robert Szturuát vagy Jaan Toomingot (a SZÍN-*HÁZ* 1979. novemberi számában mutattuk be őket).

PÁLYI ANDRÁS

Három este a Cinoherní Klubban

Éppen másfél évtizede, 1965 tavaszán nyitotta meg kapuját ez a prágai kis színház a Vencel tér egyik mellékutcájában, egy régi bérházban, ahol a korábban raktárhelyiségül szolgáló pincét alakították át színházteremnek. Itt a kapu-alj szintje már a karzat, s lépcsőn jutunk le a „földszinti" zsöllyékhez, a mintegy kétszázötven személyes terem-be, melynek kis előterében található a büfé is, a ruhatár is. „Činoherní" annyit tesz, mint „drámai", s ha Jaroslav Vostry, színháztudományi szakíró és kritikus, korábban a Divadlo című színházi folyóirat főszerkesztője, a Činoherní Klub alapítója és hosszú ideig művészeti vezetője, nem *színháznak,* hanem *klubnak* keresztelte el Thália e kis prágai hajlékát, abban lehetett bizonyos taktikus szerénység; a Činoherní Klub, noha kezdettől igen határozott művészi koncepció és átgondolt módszer szerint dolgozott, elsősorban nem meghirdetni, ha-nem eredményekkel bizonyítani kívánta *az új színház* létjogosultságát. A hatvanas évek elején gombamód megszaporodtak a kis színházak Prágában, de nem csupán Prágában„ említhetnénk itt sok külföldi példát és analógiát: hasonlították már a Činoherní Klubot a párizsi Huchette-hez, a londoni Royal Court-hoz, a moszkvai Tagankához, de legkézenfekvőbb az ugyanebben az időben szintén virágzó lengyel kisszínházi mozgalomra utalni, ahonnan Grotowski vagy Kantor ma már világviszonylatban is élvonalbeli csoportja is indult. A Činoherní Klub ugyancsak hamar felhívta magára a figyelmet Csehszlovákia határain túl, s e hírnévhez máig méltó maradt: bárki Prágában járva, találomra elmehet a Ve Smečkách utca 26. szám alatti pinceszínházba, ott rossz előadást aligha fog látni.

Mi is hát a Činoherní Klub hazai színházi forrásvidéke? Úgy tűnik, az adatok önmagukért beszélnek. Vostry alapító társa, Ladislav Smoček, aki korábban rendezőként már több színházban működött, itt debütált mint drámaíró (az első bemutató Smoček *Piknik* című darabja volt, saját rendezésében), s hama-

Jiri Menzel (jobboldalt) a Nőtlen urak penziójában (Cinoherní Klub, Prága)

rosan csatlakozott hozzájuk a színész-rendező Jan Kačer, aki több színészt hozott magával Ostravából, ezzel egészítve ki a megszűnt (korábban ugyanebben a helyiségben működő) Paravan kabaré itt maradt színészeit, valamint a frissen végzett főiskolásokat, akik az új társulathoz szerződtek. Nem kevésbé lényeges, hogy a hatvanas években fellendülő cseh filmművészet számos kiemelkedő rendezői és színészi egyénisége kezdettől szoros munkatársi viszonyt tartott fenn a Činoherní Klubbal, így mindenekelőtt Evald Schorm, Jiři Menzel, Jan Kačer, Pavel Landovsky, Josef Abrhám nevét kell említeni. Ekképp alakult ki az új színház profilja, mely egy-részt szembehelyezkedett a megmerevedett nagyszínházi tradícióval, másrészt kitágította a drámai színjátszás körét és lehetőségeit, felhasználva a kabaré és a film tapasztalatait. „Ez egy olyan színház, ahol a színész nem kényszerül lényegesen más kifejezőeszközök használatára, mint a filmen" - olvasom Josef Abrhám egyik régebbi nyilatkozatában, s ha ma ez a kijelentés nem is hat szenzációként, ne felejtsük el, hogy a hatvanas években a „filmes" színészet e színpadi áttörése már-már színházi forradalmat jelentett. De nem kevésbé fontos, hogy a Činoherní Klubban, különösen az első években, egész sor fiatal drámaíró debütált, s így vált e színházi műhely valóban méltóvá nevéhez: nemcsak új színpadi nyelvet keresett, hanem egyúttal az új dráma felett is bábáskodott.

A Činoherní Klub ma is a Statní Divadelní Studio (Állami Színházi Stúdió) keretében működik, melyet a hatvanas évek elején a spontán szaporodó kis színházak szervezeti koordinálására és állami támogatására hoztak létre. A Statní Divadelní Studio alá tartozó együttesek önálló művészeti vezetéssel, de közös gazdasági igazgatás alatt működnek, s közös ellátó műhelyeik vannak. Jelenleg öt társulat tartozik az Állami Színházi Stúdióhoz: az Ateliér, a Semafor, a nemrég Liberecből Prágába került Ypsilon Színház, a már nálunk is járt Fekete Színház, valamint a Činoherní Klub. Ez a prágai színházi „underground" (az idézőjel azt kívánja jelenteni, hogy szó szerinti értelemben vett *undergroundról* beszélek: mind az öt együttes pincében működik) a cseh szellemi élet igazi, eleven forrását jelenti.

Menzel

Jiři Menzel neve ismerősen cseng a magyar fülnek, nem is annyira azért, mert több csehszlovák filmben láthattuk, sőt legutóbb *a Koportos* című magyar filmben is szerepelt, inkább a cseh film „új hullámának" Miloš Forman mellett legjelesebb rendezőjeként, akinek Oscar-díjas *Szigorúan ellenőrzött vonatokját* nálunk is sikerrel vetítették. Menzel *Mandra*górarendezése a Cinoherní Klub „alapító" előadásai közé tartozik, sajátos, groteszk Machiavelli-olvasata széles körű vitát, sikert és kritikai elismerést aratott, nemcsak otthon, hanem szinte az egész európai színházi sajtóban. Új előadása egy commedia dell'arte-motívumokból szőtt játék, melyet maga írt és rendezett *Három várandósok* címmel. Prágai tartózkodásom első estéjén ez szerepel a repertoáron, de sajnos, az egyik színész betegsége miatt műsorváltozásra kerül sor, egy régi, tizenöt éve repertoáron tartott O'Casey-vígjáték megy helyette, *a Nőtlen urak penziója.* Nem tehetek mást, megadom magam a véletlen szeszélyének, beülök a nézőtérre, gondolván, hogy ez a másfél évtizedes előadás is érdekes színt árul majd el a színház múltjából.

Es a meglepetés: épp ez *a szín.*

Maga a darab nem több, mintha Feydeau írta volna: a penzióba természetesen, melyről szó van, a fiatalurak nem vihetnek fel hölgyvendéget - és természetesen felvisznek. Minden bonyodalom innen ered. Mossie asszony, a penzió gazdája árgus szemekkel figyel, leskelődik, nyomoz a becsempészett hölgy után, ami nem jelenti, hogy némi leleménnyel ne lehetne a testes asszonyságból bolondot csinálni, s túljárni az eszén. Halibut és Mulligan szobatársak. Míg az egyik mulatni megy, addig a másik él az alkalommal, és belopja kedvesét a közös szobába. De ha a bejutás sikerült is, a kijutás még korántsem biztos. Mulligannak egyrészt a penziósasszony figyelmét kell elterelnie, másrészt léptennyomon korrigálnia kedves Angelája „nőies" balkezességeit, ráadásul a kor-hely szobatárs, Halibut is beállít, végképp összezavarva a dolgokat. Innen kezdve már pörög a vígjátéki ringlispíl: hol alsóneműben, hol pizsamára húzott frakkban, hol szekrényben, hol toalett-ben megbújva, ágyat és ruhát elcserélve, ablakon kiugorva, ajtót betörve, a szappanos mosdóvizet teaként felhörpintve stb. stb. kerülgetik, űzik, cselezik egy-mást O'Casey mulatságosan karakteres figurái, egymás nyakába csimpaszkodnak, elámulnak, ügyeskednek, pórul-járnak, meglepődnek s új ötleten jár a fejük. Jiři Krejčik, a neves filmrendező sziporkázóan szellemes és láthatóan örök-ifjú előadást teremtett, melyben a legkönnyedebb bohózati vicc is költészet lesz, mert felszabadulás: az érzékek és a szellem felszabadulása.

Különösen érvényes ez Halibutra, a korhely szobatársra. A szemünk láttára történik meg a nagy színészi csoda: a gesztusok, a mimika, a fizikai jelenlét átlényegülése, már-már azt mondanám, transzcendentálódása, ami ezúttal annyit tesz, hogy az a játék, ami a színészet, itt már több önmagánál; nem is azon a fizikai-testi virtuozitáson, akrobatikus felkészültségen ámulunk el, amire a Halibutot alakító színész képes, s ami egyelőre nálunk álomnak is vakmerőség, de hisz itt a virtuozitás érezhetően mellékes, mert *megvan,* eszköz, mellyel kellőképp lehet diszponálni, a lényeg inkább az, ahogy a bohózat szellemi dimenziói kitágulnak, vagyis amit ez a színészi felszabadulás, a fizikum engedelmes-hajlékony eszközzé tétele és a szín-padi hatás pontos ismerete lehetővé tesz, s amit nemigen tudnék másképp meg-nevezni, csak ilyesféleképp: a komikum katarzisa. Ezen az estén a Činoherní

Klub a nevetés temploma lesz, mert ez a nevetés nemcsak felold, de ott van benne az arisztotelészi szorongás és részvét is, legfőképp pedig önvizsgálatra kényszerít: megtisztít. Aligha lehetséges másutt ez a színészet, mint épp cseh szín-padon, ahol a komikumnak különös hagyománya van; ez a komikum nem egyszerűen keserű vagy filozofikus vagy megkönnyebbülést hozó, nem egyszerűen az élet - a „kis élet", a hétköznapiság - groteszkumát s e groteszk költészetét mutatja meg, hanem valamilyen (nagyon profán) módon „szakrális" is: közösséget, közös lélegzetet, közös felszabadulást teremtő erő.

A színpad parányi, minden karnyújtásnyira tőlem történik. Kétórányi komédiázás, melyet lélegzet-visszafojtva figyelek. Egy színész, aki kifordítja sarkaiból a világot és újra megteremti. Előadás után sietve keresem a színlapon a nevét. Ez a színész: Jiři Menzel. A nézők hazamennek, a kis előcsarnokban a büfépult ilyenkor már a társulaté. Jiři Menzel ott ül a magas bárszéken, előtte egy pohár frissen készült limonádé, hörpint belőle. Megfontoltan, szerényen, ironikusan beszél, visszavedlett hamisítatlan prágai értelmiségivé. Sajnálja, hogy nem láthattam új előadását, de mint megtudom, szó van róla, hogy a jövő évadban - a cseh és szlovák drámák nálunk sorra kerülő ünnepe alkalmából - Győrben is megrendezi. Én meg örülök, hogy megismerhettem ezt a „színfoltot" a Činoherní Klub munkájából: a komédiás Menzelt a kivételes színészi találkozások közt őrzöm meg magamnak.

És másnap kezembe kerül a Kino című filmújság egy száma, melyben Törőcsik Mari nyilatkozik Menzel vendégrendezéséről: megállapodás született, hogy amint befejezi Prágában annak a film-nek a forgatását, melyet jelenleg készít elő, Győrbe utazik, s ott színre viszi a maga írta commedia dell'arte-játékot.

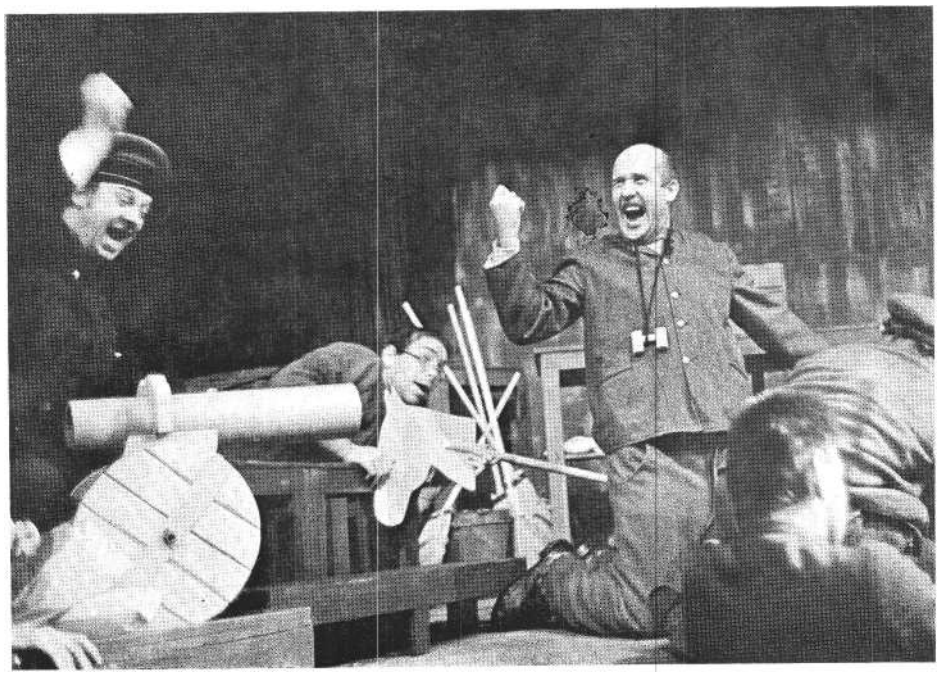
Cirkusz és dráma

Részlet egy nyolc esztendővel ezelőtti kritikából, mely a Činoherní Klub tevékenységét méltatja: „Megjegyzendő, hogy a színház, melyről szó van, egyáltalán nem mond le a komikus effektusok használatáról. Épp ellenkezőleg, a közönség sokat és gyakran nevet itt. A mulatság elemét eleve bekalkulálták e színház munkájába, még elméletileg is. Ahogy Jaroslav Vostry állítja, "a színész csak akkor érzi jól magát a színpadon, ha örömet, azaz mulatságot talál a szerepben." S amikor az O'Casey-darab hatása alatt elfogultan lelkendeztem a nagy-szerű komédiázásról, Jiři Danek, a Činoherní Klub jelenlegi művészeti vezetője gyorsan félbeszakított, megjegyezve, hogy elsődlegesen nem ez a stílus jellemzi őket, profilja szerint a Činoherní inkább drámai színház, ahogy a nevében is áll, s legjobban talán az fémjelzi munkájukat, ahogy Csehov és Gorkij darabjait interpretálták. Évekkel ezelőtt magam is láttam itt egy orosz klasszikust, Gogol *Revizorát,* s ahogy felidéződik bennem a Jan Kačer rendezte előadás, annak titka épp az volt, hogy nem „ki-találták" a produkció effektusait, miliőjét, hangulatát, hanem *megtalálták* a módját, hogy minden színész örömét lelje a játékban: ekképpen lett a *Revizor* - a Činoherní Klub egyik híres előadása igazi színpadi mulatság. Vagyis itt a Ve Smećkách utcában a könnyed, mulatságos komédia is dráma, s minden dráma attól és abból él, hogy mulatság.

Ott-tartózkodásom alatt se Csehov, se Gorkij nem volt műsoron (zárójelben megjegyzem, hogy a Činoherní Klub *Éjjeli* menedékhelyéről Mezei Éva írt a SZÍNHÁZ 1971/9. számában), meg kellett elégednem Andrejevvel, a századforduló e romantikus lelkű, gondolkodásában Tolsztoj és Schopenhauer hatásának jegyeit viselő, de írásaiban a kisem-berek hétköznapi tragédiáinak is hangot adó, annak idején hazájában igen népszerű orosz íróval, akit Gorkijhoz is barátság fűzött, de aki a forradalom után mégis az emigrációt választotta. Pesszimisztikus, katasztrófahangulatú drámáinak filológiai érdekessége, hogy e műveivel mintegy Kafka és Witkiewicz felé mutat, ám az *Aki a pofonokat kapja* inkább melodramatikus mű, az író kései darabja, csupa líra és csupa szomorúság. (A tervek szerint, mire e sorok megjelennek, a Pécsi Nyári Színház kereté-ben már nálunk is bemutatták.)

A hős egy orosz nemes, aki elvesztet-te vagyonát, hivatalát, tönkrement a házassága, egyszóval eleget „pofozta az élet" ahhoz, hogy meglehetősen szokatlan ötlettel beállítson a cirkuszba: bohóc akar lenni, noha soha sehol nem lépett fel, nem foglalkozott ilyesmivel, a cirkuszi társulat harsányan nevet is felajánlkozásán, de ő makacsul ragaszkodik ötletéhez, úgy gondolja, tökéletesen megfelel-ne annak a bohócnak a szerepében, aki a pofonokat kapja. Így is lesz, s ezzel elkezdődik az emberi elesettség különös, groteszk-szomorú története, melyből nem hiányzik a melodramatikus „kacagj, Bajazzo" attitűd, legalábbis ami a darabot illeti, de amiben egyúttal az ember embernek való kiszolgáltatottságáról is szó van, s különösen ebben az előadásban, melyugyan Miroslav Macháčeknek, a prágai Nemzeti Színház rendezőjének vendégmunkája, mégis szervesen kapcsolódik a Činoherní Klub

„Háborús" kép A köpenicki kapitány előadásában (Cinoherní Klub, Prága)



hagyományaihoz. Andrejev hőse elsősorban nem foglalkozást keres a cirkuszban, inkább menedéket: embereket, akik az élet melegével vennék körül, s úgy tűnik, Consuela, a bájos és vidám műlovarnő még a Szépség és a Fiatalság eltűnt színeit is visszacsempészheti hősünk életébe, de épp ez a kaland lesz a veszte. S amikor rájön, hogy Consueláról mindenképp le kell mondania, megmérgezi a lányt is, magát is. Macháček színpadán az Andrejev teremtette figurák redukált életet élnek, mintha rájuk kövült volna az a gesztus, az a magatartás, melyet szerepként magukra vettek, míg a körben kavargó-élő cirkuszi mi-hő az emberiteljesség-alternatívát állítja szembe e deformáltsággal. Áz el-mulasztott teljesség és a „redukált ember" szembeállítása, mely végül felfedezhető a legtöbb Činoherní-előadásban (így a régi Revizorban is vagy *A köpenicki kapitányban,* mely a legfrissebb előadásuk, s alább még szólok róla), lehetőséget teremt, hogy a színház leleplezze az embert fenyegető és magában az emberben rejlő veszélyt: a személyiség beszűkülését és lefokozódását - anélkül, hogy ezt didaktikusan kimondaná.

Igaz, *az Aki a pofonokat kapja* előadása nem nevezhető didaktikusnak, ám mai ízléssel mérve a darab mégis túl melodramatikus. S ha ezt feledni tudjuk, az elsősorban ismét azt az intenzív színészetet dicséri, amit itt jószerivel természetesnek veszünk. Ez az Andrejev-előadás felidézi ugyan a századforduló Oroszországát, de nem csupán azt idézi fel, a cirkusz világa sokszor felkelti ugyan a „színház a színházban" asszociációt, de nemcsak ezt kelti fel, s főleg nem vész el benne. Az a színészet, melyet a Činoherní Klub társulata igen magas szinten művel, mindig valami általános emberit fedez fel a megjelenített konfliktusokban, s épp ez általánosítás *által* találja meg a sajátot, az egyszerit és egyedit. Ettől oly sűrű a levegő a színpadon, ettől „lényegül át" ezúttal is a melodráma - anélkül, hogy a darab szövetébe, irodalmi anyagába bárki itt radikálisan be-lenyúlna. S ettől igazi irodalmi színház ez, a szó legjobb értelmében. A Činoherní Klubban a színjátszás nem anynyit tesz, hogy „variációk egy irodalmi szövegre" (ami korunk sok, a teatralitást hangsúlyozó mozgalmával, kísérletével rokoníthatná őket), hanem annyit, hogy „variációk egy irodalmi szövegen belül", ami meglehetősen konzervatív csengésű *ars poetica,* de megengedhetik maguknak: úgy tudják belső feszültséggel megtölteni a szavakat, hogy magát a drámát is újra felfedezik, analizálják és értelmezik vele. És ami a legfontosabb: láthatóan feldolgozták azoknak az emberi és színházi-szakmai tapasztalatoknak a legjavát, amire a „régi" irodalmi szín-ház válságba jutása óta a világ szert tett.

A köpenicki kapitány

„Egy kapitánynak öltözött férfi tegnap egy csapat katonával megszállta a köpenicki városházát, letartóztatta a polgár-mestert, kirabolta a pénztárt, majd bér-kocsin távozott" - így hangzott az újság-hír 1906-ban, melyből Zuckmayer, akit egy időben a német drámaírás fejedelmének neveztek, *A köpenicki kapitány* című „mesejátékát" megírta. A darab, mely jó negyedszázaddal a megtörtént eset után készült el s került bemutatásra, már eleve úgy idézi Vilmos császár Németországát és a korabeli porosz militarizmus szellemét, hogy az nemcsak arról az időről szól, amelyben játszódik, ha-nem a fasizmus térhódításáról is. Vagyis Zuckmayert nem önmagáért érdekli a köpenicki kapitány esete: társadalmi szatírát formál belőle. Az ő kapitánya nem akar lopni, csalni, csupán azért veszi magára a tiszti mundért, hogy útlevelet (az-az tartózkodási engedélyt) szerezzen magának, ami elengedhetetlen ahhoz, hogy munkához jusson. És kiderül: abban a világban, melyben ez az alkalom szülte szélhámos él, aki végül is önmagát adja fel a rendőrségen, valóban az egyenruha teszi az embert.

Zuckmayer munkássága az expresszionizmus talaján bontakozik ki, de már korábbi darabjaiban szembefordul az expresszionista iskola papírfigura-gyártásával. „Ha drámát írunk, emberi sorsokat kell ábrázolnunk, akkor a szereplők nem lehetnek elvek megtestesítői, hanem csakis emberek, akik szenvednek és cselekszenek, az útjukat keresik vagy eltévednek" - írja önéletrajzi vallomásában, s ezt a vallomást akár mottóul állíthatnánk a Činoherní Klub előadása fölé. Ladislav Smočeknek eszébe se jut, hogy idealizálja Zuckmayer börtönből szabadult, cipészsegédből lett álkapitányát, nem is annyira az abszurd érdekli e „mesében" (mely tagadhatatlanul rokonságban van a későbbi abszurdokkal), hanem az a mechanizmus, melyben a kis ember, ez a se nem túl tisztességes, se nem túl tisztességtelen Wilhelm Voigt vergődik, s amely valósággal kikényszeríti belőle a képtelen bűntény elkövetését, mely társadalmi leleplezés lesz, önmagáért beszél. A Činoherní Klub színpadán tehát elsősorban Wilhelm Voigt szerencsétlenségére kerül a hangsúly, s ezáltal valóban egy korszak jellegzetes figurájává lesz, az előadást pedig belengi s bensőséges melegséggel fűti át a svejki humor.

A Činoherní Klub a kellékek színháza. Az előadások szerény díszlettel dolgoznak, itt nincs zsinórpadlás és nincs előfüggöny, lényegileg esztrádszínpadnak nevezhető, ahol játszanak, de minél szerényebbek a kellékek használatában, annál nagyobb hangsúlyt kap az az egy-két tárgy, amit a színész itt kézbe vesz. És a Činoherní Klub a jellemábrázolás színháza, ami szintén nem jelent harsány effektusokat és színfalhasogató teatralitást, hanem bizonyos szerénységet. Ha a hősök „redukált életet" élnek, az nemcsak a játék groteszk alaptónusát adja meg, hanem fokozza a kellékek használatának drámaiságát is. Aligha véletlen, hogy mindhárom darab, melyet láttam, bizonyos aspektusból *öltözködési komédiának* nevezhető; *a Nőtlen urak penziója* ezt a vígjátéki helyzetkomikum magával ragadó és költői kiaknázásával hevíti drámai hőfokra, *az Aki a pofonokat kapja* a bohócmaszk és bohócruha mögé rejtett cirkuszi tragédia szomorú lírájával, míg *A köpenicki kapitány* a mitikus erővé növő, magától a militarista hatalomtól és bürokráciától is elidegenedő egyenruha lidérces-groteszk „meséjét" mondja el. A zárókép, a rendőrségi kihallgatás tablója, mikor Wilhelm Voigt csuklójára ismételten rácsattan a bilincs, „hangulatos" megvilágítású gyorsfelvételként vésődik belénk, s mintegy felerősíti a cipészsegéd furcsa „háborúját", mellyel elfoglalta Obermüller polgármester irodáját, s amelyet - a Činoherní színpadán - amolyan játék méretű hadi felszereléssel vívnak meg. Voigt „háborúja" aligha-nem Smoček legkitűnőbb rendezői találata a Zuckmayer-interpretációban: színész és kellék csodálatos együttélését látjuk, melyben a tárgyakat átszövi a színpad költészete - s az ember (a színész) groteszk lázadásával valósággal önmaga fölé emelkedik.

A nézőtéren ezúttal is nagy a derültség. Újra s újra beigazolódik e parányi pince-színházban, hogy nincs drámaibb hatás a nevettetésnél. És az is: a darabokban, melyeket hajlamosak lennénk avíttnak és porosnak tekinteni, e „belső látással", a szavak e drámai analízisével, ami a Činoherní Klub módszere és fő ereje, új életerő, alig sejtett intenzitás fedezhető fel.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef : MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Judit Szántó:

Faut-il ressusciter ou ne le faut-il pas?

Au théâtre de Kecskemét eut lieu la création d'une oeuvre mineure de József Katona, auteur de notre tragédie nationale, *Le Ban Bánk*. Dans sa critique Judit Szántó fait le bilan des qualités et des défauts de *Ziska*, ce drame historique traitant de la guerre des hussites au XIVe siècle. Elle souligne les mérites de l'entreprise mais est de l'avis qu'une approche plus simple et plus sincère de la mise en scène aurait mieux servi le texte.

Tibor Balogh:

L'anachronisme de la sainteté

En présentant, 32 ans après sa naissance, la pièce *Jean Hus* de László Németh, le Théâtre National a procédé à une « création posthume ». La mise en scène de Gábor Zsámbéki opte pour la stylisation, transformant la pièce en une passion monumentale. Le spectacle suggère le caractère inévitable de la chute du protagoniste et souligne en même temps la nécessité de se renouveler qui s'impose à tous les corps dépositaires du pouvoir.

Péter György:

Les écueils du drame du destin

La comédie à la surface, des possibilités tragiques latentes au sein du texte – voilà pour notre critique l'essentiel de la pièce shakespearienne *Beaucoup de bruit pour rien*. Malheureusement le spectacle du Théâtre Madách a escamoté les courants tragiques pour n'offrir au public qu'une comédie simplifiée.

Gábor Bányai:

Svejk à Szolnok

István Verebes et Miklós Szurdi ont adapté pour le Théâtre Szigligeti de Szolnok *Le brave soldat Švejk* de Jaroslav Hašek. Au lie des aspects moralisants et soi-disant philosophiques habituels c'est maintenant l'élan irrésistible du jeu qui domine la scène, à travers des situations animées, qui s'unissent en une histoire logique et devenue théâtrale par excellence.

Katalin Róna:

La « tchastouchka » du théâtre agitprop

Au Théâtre Thália Katalin Kőváry a mis en scène la pièce *Chevaux bleus ciel sur l'herbe rouge* du Soviétique Mikhaïl Chatrov. Notre critique analyse sous trois aspects cette oeuvre conçue sur la base de documents authentiques: elle examine la nouveauté de la présentation de Lénine dans le texte, les rapports entre l'homme d'état et le Komsomol, ainsi que les problèmes de la structure dramatique.

Ildikó Eszterág:

L'actualité du théâtre épique

Au théâtre de Győr c'est dans la mise en scène de Károly Vass qu'on a repris *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, adapté par Erwin Piscator. Le spectacle soulève des problèmes d'ordre plus général, concernant la validité du théâtre politique de Piscator et de ses moyens épiques.

Gábor Mihályi:

Le visage familier et le visage inconnu de Musatescu

Pour terminer sa tournée en Hongrie, le Théâtre Hongrois de Kolozsvár a joué *La Valse du Titanic* de l'auteur roumain Tudor Muşatescu. Gábor Mihályi rappele à l'attention de nos théâtres le personnage de cet auteur de l'entre-deux-guerres, dont quelques pièces ont été jouées chez nous mais qui nous reste néanmoins plus ou moins inconnu.

Erzsébet Ézsiás:

La tournée de Théâtre d'Etat de Minsk

Au Festival du Théâtre Hongrois en URSS c'est le Théâtre Dramatique Russe de Minsk qui a remporté le premier prix, avec sa représentation de *La Tragédie de l'Homme* de Imre Madách. Maintenant le public hongrois a lui aussi eu l'occasion de connaître cette interprétation inédite du texte classique.

János Regős:

« La Nuit de novembre » – une vision théâtrale

Lors de sa tournée à Budapest en automne, le Théâtre Dramatique de Varsovie a présenté, entre autres, *La Nuit de novembre* de Wyspiański. En analysant le texte tout comme sa réalisation scénique, notre critique souligne l'importance que peut avoir un spectacle étroitement lié à l'histoire d'un autre pays.

Tamás Bécsy:

Sur les instructions du « Ban Bánk »

Malgré le fait que l'auteur ne puisse jamais se manifester directement dans son oeuvre, les dialogues, l'attribution des noms des personnages et – point à ne pas négliger – les instructions se prêtent très bien à exprimer ses intentions. Notre collaborateur analyse dans la suite quatre catégories bien définies des instructions dans la tragédie *Le Ban Bánk* de József Katona.

Géza Hegedűs:

La satire austère de Magda Szabó

La pièce historique *Le Garçon de Méran* de Magda Szabó a été jugée très sévèrement par la critique, sur la base de considérations historiques, esthétiques et dramatiques. Il y a cependant une vive contradiction entre cet écho et l'accueil enthousiaste du public – contradiction que Géza Hegedűs tente ici à éclairer et à résoudre, tout en s'étendant aussi à certaines étapes importantes de la carrière de l'auteur.

Tamás Koltai:

L'histoire d'une carrière – avec dénoûment prosaïque?

Notre collaborateur poursuit une conversation avec Sándor Németh, acteur fort populaire du Théâtre Municipal de l'Opérette. Il questionne l'acteur sur ses débuts, sur sa carrière rapide et spectaculaire, sur les problèmes communs du genre de l'opérette à Budapest et à Vienne où Németh est un invité toujours bien accueilli et fort applaudi, pour toucher, à la fin, aux projets futurs que peut nourrir un interprète d'opérettes.

István Nánay:

Un jeune metteur en scène de Moscou

C'est seulement depuis deux années qu'Anatole Vassiliev est à la tête du Théâtre Dramatique Stanislavski de Moscou et depuis il a déjà signé deux mises en scène remarquables: la première version de *Vassa Gélesnova* de Gorki et *La fille adulte d'un père jeune* de Slavine. Notre critique présente aux lecteurs les traits essentiels de ces spectacles.

András Pályi:

Trois soirées au Cinoherni Klub

Parmi les petits théâtres de Prague établis au cours des années soixante, le Činoherni Klub s'est dès les débuts taillé une place à part, comme atelier commun de gens de théâtre, de cinéastes et d'auteurs, tous à la recherche de voies nouvelles. Après une existence de quinze années, le Klub n'a rien perdu de sa fraîcheur et de son efficacité. Notre collaborateur décrit trois spectacles – pièces d'O'Casey, d'Andréïev et de Zuckmayer – nés dans des époques différentes de l'activité du théâtre qui offrent la possibilité de se faire une idée de son style et de ses aspirations.

Ára: 20,– Ft