SZÍNHÁZ

P. Müller Péter: A tragikum iróniája • Bécsy Tamás: A kimúlt Kék róka • Reményi József Tamás: „Ha megölsz, se látok nyomot" • Király Nina: Dosztojevszkij a színpadon • Forgách András: The kalap of Voltimand • Sajó András: Szimpatizánsok (dráma)

1987
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMÜVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1987. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN.

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
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: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetésiés Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30-Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

605503 - Pátria Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Gobbi Hilda (Vénasszony) és Papp Zoltán (Tanár)
Spiró György: Csirkefej című drámájának Katona-József
színházi előadásában Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Khell **Csörsz díszlete**
a *Csirkefej című* előadáshoz
(Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

P. MÜLLER PÉTER
A tragikum iróniája (1)

BÉCSY TAMÁS
A kimúlt Kék róka (5)

NÁNAY ISTVÁN
Öncélú ötletek színháza (14)

BÉRCZES LÁSZLÓ
Kép, kép, kép... (18)

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
„Ha megölsz, se látok nyomot" (21)

négyszemközt

KIRÁLY NINA
Dosztojevszkij a színpadon (24)

világszínház

Szabadkaí változások (27)

RADICS MELINDA
Maszk nélkül (28)

EÖRSI ISTVÁN
Ristic és Madách (30)

BŐGEL JÓZSEF
Az avoni hattyú Bácskában (33)

GEROLD LÁSZLÓ
Sékszpiriádé - Paticson (38)

FORGÁCH ANDRÁS
The kalap of Voftímand (43)

drámamelléklet

SAJÓ ANDRÁS: Szimpatizánsok

P. MÜLLER PÉTER

A tragikum iróniája

A Csirkefej a Katona József Színházban

„Abban a rendkívül ironikus világban, amelyet választottunk... a történelem önmagában nem nyújt reményt. Nem jelent értékforrást... A kizárólag a történelemre alapított gondolkodás éppúgy, mint a történelmet teljesen elvető elmélet megfosztja az embert az élni tudástól és az élet alapjától."

Camus

„Az irónia csak »tragikomikus fikció«."

Wittgenstein

Spiró György (ál)történelmi tragédiáit és naturalista színműveit egyaránt az irónia komorabb vagy vidámabb árnyalatú jelenléte jellemzi. Legújabb darabjának, *a Csirkefejnek* is alapvető szemléleti szervezőelve ez az ábrázolásmód. Spiró tragédiának nevezi művét, ez a „tragédia" azonban nem hordozza és nem is hordozhatja a tiszta tragikumot, hanem átitatja azt mély és sötét iróniával. A darab egészét keresztül-kasul átszövi tragikum és irónia egymást erősítő és ellenpontozó paradoxona. A legátfogóbb ilyen paradoxon a dráma műfaja, a benne megjelenő téma és élettér, valamint a mű konstrukciója, dramaturgiája, „jól megcsinált" volta között feszül. A külvárosi szoba-konyhák világa és a kifinomult drámatechnika kölcsönösen ironizálja egymást. Hasonló paradoxon jellemzi a dráma aprólékos műgonddal kidolgozott motívumrendszerének, jelenetfűzésének és - ezzel szemben - a szereplők irracionalitásának, érzelemvezérelt mivoltának kapcsolatát. Nem kevésbé ironikus a darab címében foglalt utalás. Feltételezhető, hogy a címbeli csirkefej nemcsak a Vénasszony által hazahozott macskatáplálékra, hanem magára a Vénasszonyra is vonatkozhatik. A drámának ez a motívuma két szuggesztív képben bomlik ki, s ez a két jelenet hangsúlyozottan egymásra vetül. Ahogyan a Vénasszony tehetetlen fájdalmában macskája tápláléka ellen fordul, és baltával szétveri az összefagyott csirkefejeket, úgy veri szét - a kulisszák mögött - a Srác, ugyancsak tehetetlenségében és irracionálisan, egykori táplálójának, a Vénasszonynak a fejét. A két jelenet kapcsolatát a mű azzal is kiemelni látszik, hogy mindkettőben színen vannak a „körzeti megbízottak", a rendőrök.

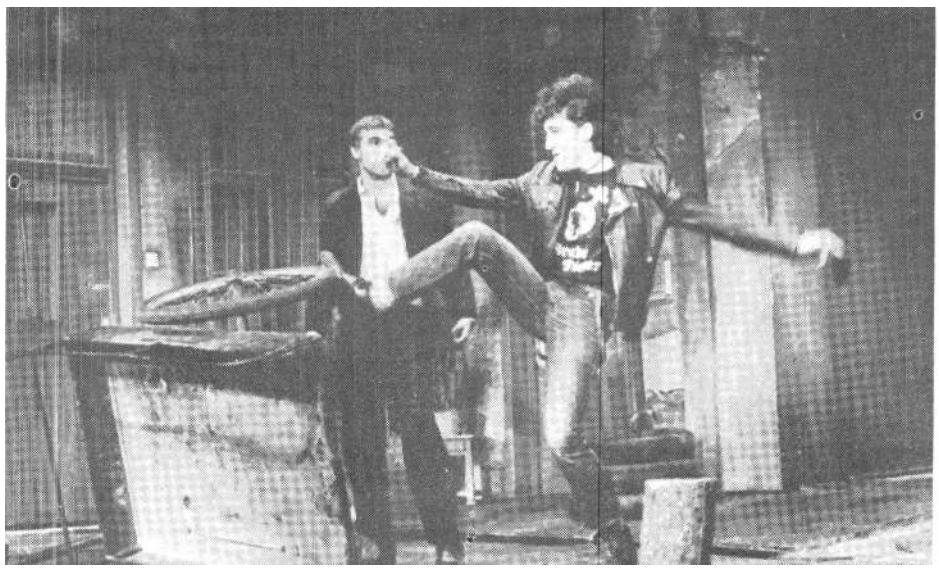
A Csirkefej drámai alaphelyzetét a Srác felbukkanása hozza létre, s az ő megjelenése indítja el és határozza meg a drámai események menetét. Az ő első tette, a macska felakasztása indítja el a Vénasszonyban a kibontakozó lelki átalakulást, ami azután az udvarban élőkre is hatással lesz. Ez a dramaturgiai gépezet azonban nem a „nagy tragédiák" feltartóztathatatlan végzeteként működik, hanem - az előreutalásokkal, sejtetésekkel egyidőben - az élettér és az emberi viszonyok leíró, életképszerű bemutatásával párosul. A siettetés és késleltetés kettős kötésében Spiró György drámája többféle mozgásfolyamatot jelenít meg. A lineáris felépítést keresztezi egy koncentrikus szerkezet, mely stációszerűen mutatja be az egyes szereplők, illetve szereplőpárok saját világát, karakterét. Ezt a jelenettechnikát ugyanakkor a párhuzamosságok-hasonlóságok és az ellenpontozás kettőssége egészíti ki: a kontrasztoknak és a mélyükön meghúzódó lényegi megfeleléseknek a bemutatása.

A drámai helyzetet létrehozó Srác érzelmileg legszorosabban az Apához, dramaturgiailag azonban a Vénasszonyhoz kötődik. Ez a kötődés kölcsönös: ők kettes alkotják a *Csirkefej* dramaturgiai pilléreit, ők ketten viszik előre a cselekményt, és a többi szereplőt is elsősorban a hozzájuk való viszonyban ismerjük meg. A Srác és a Vénasszony kapcsolatában ugyanaz a félreértés, kölcsönös meg nem értés munkál, mint a többi szereplő viszonyában. A Srác érzéketlen a Vénasszony szeretete, jótékonysága iránt, az pedig nem ismeri fel sem a fiú valódi szükségleteit, sem a fiú lelkében meghúzódó kontrollálatlan indulatokat.

Az ironikusság példája a művet elindító drámai tett: a macska felakasztása. Ugyanez a távolságtartó, viszonylagossá minősítő ábrázolásmód uralja a drámai tett következményeit is. A macska halála a Vénasszonyban a transzcendenciában való hit, az isteni büntetés lehetőségét veti fel. Ha e tett értékét a dráma szereplőinek szemszögéből vesszük szemügyre, akkor azt látjuk, hogy a Vénaszszonyban indokoltan és hitelesen alakul ki ez az érzés, hiszen életének egyetlen, legfontosabb társát veszítette el. Azonban a Srác számára ez a tett csupán játék, az intézeti tapasztalatokhoz, az ott elszenvedett és elkövetett kegyetlenkedésekhez képest még viszonylag szelíd szórakozás. A Tanár helyteleníti a Vénasszony indulatát, mint mondja: „Gyilkosnak nevezni - mindenkit - egy macska miatt - bár igen kedves állat volt - az mégsem helyénvaló." A Nő a kialakult helyzet praktikus megoldását képviseli: „tessék elásni" - mondja. Az Apa - aki nem érti, miért támadnak rá - helyesli, hogy a Vénasszonyt csapás érte. A két megjelenő rendőr közül a Törzs némi együttérzést, a Közeg érzéketlenséget mutat.

A Srác által elkövetett drámai tett indítja el a Vénasszonyban azt a lelki átalakulást, mely a bűntudaton át a vezeklésig (a jótékonysági rohamig) és a Srácra való végrendelkezésig vezet. Ám paradox módon - és a helyzet tragikus iróniáját ugyancsak felmutatva - ez a végrendelkezés lesz a kiváltó oka az ellene elkövetett gyilkosságnak. Ennek az alapvetően irracionális folyamatnak - a macska halálától az istenkeresésig, a végrendelkezésig és a gyilkosságig - azonban

Spiró György. Csirkefej (Katona József Színház). Varga Zoltán (Srác) és Vajdai Vilmos (Haver)



Ujlaki Dénes (Törzs) és Eperjes Károly (Közeg) a Csirkefej című előadásban

Varga Zoltán (Srác) és Vajda László (Apa)

mégis hitele van. Ennek a hitelességnek nem mond ellent az sem, hogy az egymásra következő és az egymást kiegészítő-ellenpontozó drámai mozzanatok kölcsönösen ironizálják egymást. A *Csirkefej* írói bravúrja - egyebek mellett - éppen ebben a kettősségben áll.

A drámában szereplő különböző társadalmi és lelki típusok - az udvar lakói mellett a külvilágot megjelenítő tanácsi előadót és a rendőröket is ideértve - lényegében azonos világot képviselnek. Ezt a szerző nem is titkolja, inkább hangsúlyozza. Ez az együvé tartozás egyrészt a szereplők beszédmódjában mutatkozik meg: a fiúk, a rendőrök, a szülők és a lányok ugyanazt a nyelvi kultúrát képviselik. A dialógusok többségét gondolatjelek tagolják, ami azt is kifejezi, hogy ezek az emberek képtelenek hosszabb összefüggő megnyilatkozásra, és azt is, hogy számukra a nyelvi racionalitás idegen közeg. Másrészt a figurákban működő és őket mozgató irracionalitás is közös vonás. Ez szorosan összefügg azzal, hogy ebben az élettérben a nyelv még vagy már nem alkalmas az emberi tartalmak kifejezésére. (Itt kell megjegyeznünk, hogy Spiró drámájának ez a nyelven inneni, illetve túli jellege kitűnő lehetőséget kínál a színpadi megvalósítás számára, a szerepek metakommunikatív összetevőinek kidolgozására.) A nyelvvel hivatásszerűen foglalkozó szereplő, a magyartanár, a többiek számára ugyanolyan irracionális, érthetetlen és felfoghatatlan dolgokat kommunikál, mint a Srác vagy a Közeg. Spiró a Tanár alakjában az irodalomértelmezés korlátait és racionalitását is ironizálja és megkérdőjelezi akkor, amikor a különórára készülő Csitri és Bakfis szájába idézeteket ad egy irodalomtörténész Ady-elemzéséből. A „megsűrült középfok", az „antropológiai optimizmus", a „beléolvadó nembeli jelleg" kifejezések éppoly felfoghatatlanok a két érettségiző lány számára, mint az udvar lakóinak a Tanár nagyjelenete, amelyben előadja saját vallásfilozófiáját és művészetelméletét. A Dosztojevszkijre, Nietzschére és Adyra való átszellemült hivatkozást azonnal átminősíti az udvar befogadói közege, és a monológ csúcspontja: a memoriter házi feladat kiadása.

A Csirkefejet átszövő paradoxonok sorában itt jutottunk el ahhoz a sajátossághoz, hogy bár minden szereplőt irracionális belső erők mozgatnak, mégis mindenki a racionalitásba kapaszkodik, mindenki próbál értelmet adni az életének, körülményeinek. Az értelemadás kísérlete azonban az egymásra vetülő emberi sorsokban, életutakban kölcsönösen ironizálódik. Ilyen mozzanata műben, amikor a Nő számára alapértéket jelentő kocsit és garázst a két fiú megrongálja; amikor a Tanár az udvar közönségének szónokol; amikor a Vénasszony a Srácra végrendelkezik; amikor az Apa a Vénasszonyt vádolja a fia fölötti gyámság megakadályozásával; amikor a Nő a Vénasszonyra támad, hogy az elmarta tőle egyetlen partiképes partnerét, és így tovább.

A dráma közegét alkotó külvárosi belső udvar világa homogén világ. Ez a homogeneitás eddig is jellemzője volt Spiró drámáinak. *A Csirkefejben* ennek az egyneműségnek olyan hatása van, hogy a drámai mozgásfolyamatot környezetrajzzal, hangulatfestéssel egészíti ki, illetve övezi. Még pontosabban a dráma egyidejűleg működik úgy, mint a század eleji Gorkij vagy Csehov színművei és mint egy végzetdráma. A homogeneitást, az állapotrajzot a szereplőket jellemző azonos vagy rokon vonások teremtik meg. Ezeknek az embereknek alapélményük a magány, a szeretetéhség, életformájuk banalitása (gondoljunk a bevásárlás motívumára, mely életszervező tényezőként jelenik meg a Vénasszony, a Tanár, az Előadónő, az Anya esetében). Jellemzőjük valamilyen mánia, a másik iránti érzéketlenség és az ezt kiegészítő érzelmi önvédelem: egyéni tabuik és fétiseik ösztönszerű védelme, a másik számára ennek tiltott területté való nyilvánítása. Ilyen tabu a Srác számára az Apa, akiről senki sem mondhat rosszat (sem a Haver, sem a Vénasszony), mert ölni képes azért, hogy a benne élő apakép ne sérüljön meg. Ilyen tabu a Nő számára a lakása, ahová nem teheti be a lábát a jótékonykodni kívánó Vénasszony; ilyen tabu a Tanárnak az órára való készülés, valamint a művészet, az irodalom, amiről rajongással prédikál - s a lányok csak a háta mögött mernek vihogni rajta. Ezeknek a helyzeteknek az a tragikus iróniája, hogy

mindenki ezek által a tabuk által remél értelmet adni az életének, de a tabukhoz való ragaszkodás éppen az idegenséget és a távolságot teremti meg az egyén és környezete, az én és a másik között.

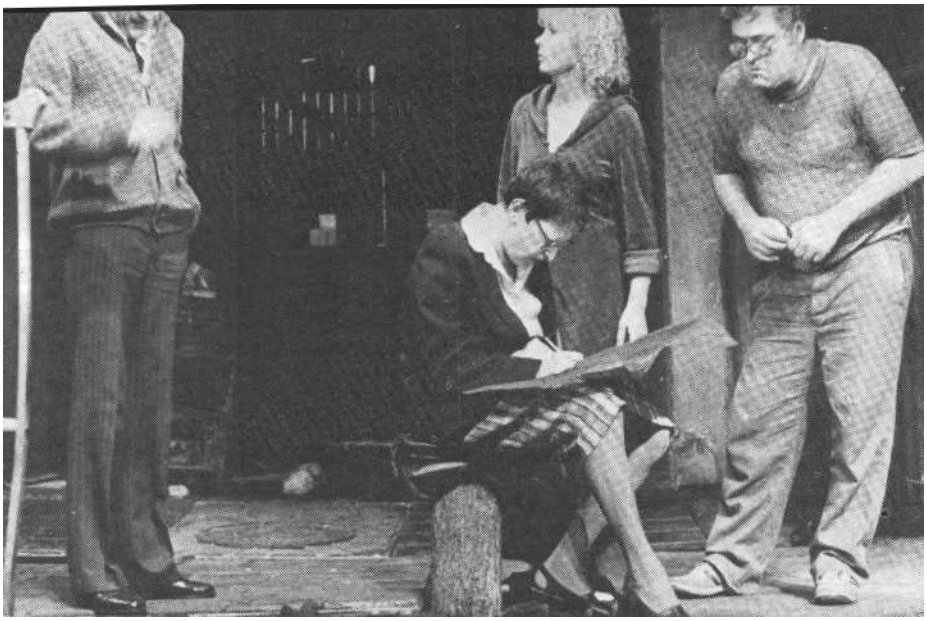
Spiró iróniája súlyos, kegyetlen irónia. *A Csirkefejé* különösen az. Erre is érvényes Kierkegaard megállapítása, hogy az irónia „az adott valóságot *magával az adott* valósággal semmisíti meg". Továbbá, hogy „az irónia mint uralt momentum épp azáltal mutatkozik meg a maga valójában, hogy a valóság realizálására tanít, hogy a megfelelő *hangsúlyt a valóságra helyez'. (írásaiból.* Bp., *1982,* 100. és 118.) Tragikum és ironikusság kapcsolatában az irónia gyakori eleme a tragédiának. Spiró tragédiáiban, drámáiban pedig állandó összetevője az ironikusság a tragikumnak. E két elem együttléte azt eredményezi, hogy az irónia lehetetlenné teszi a teljes tragikum megvalósulását, mégpedig kétféle okból is. Egyfelől azért, mert az iróniát képviselő egyén szempontjából viszonylagossá és bizonytalanná minősíthető a világ valamennyi értékvonatkozása, le- és felértékelhetővé válik és válhat bármi; másfelől a tiszta tragikumban értelmesnek minősülő áldozat, a tragikus hős értékteremtő és -őrző pusztulása az ironikus világban értelmét és értékét veszti.

Külön kell még szólnunk a társadalmi nyilvánosság kérdéséről, mely a Csirkefejnek rendkívül eredeti és az egész mű szemléletét és dramaturgiáját meghatározó leleménye. Ez a külvárosi belső udvar az a tér, amelyben hitelesen jeleníthetők meg az udvar - egymás elől egyébként saját zugaikba elzárkózó - lakóinak lényeges létproblémái. Ebbe a közegbe a külvilágnak is csak egy meghatározott rétege hatolhat be: a társadalmi intézmények képviselői közül azok, akik a „végeken", a periférián (az ott lakókkal azonos szinten) helyezkednek el. Egy lakótelepi panelépületben is összeverődhetne a lakóknak ez a halmaza, de ott a tervezők és az építtetők gondoskodtak arról, hogy a társadalmi nyilvánosság ne funkcionálhasson.

Ez az udvar a dráma fontosabb szereplőinek organikus élettere, és bár az ott lakók bármikor magukra zárhatják lakásuk ajtaját, a nyilvánosság gyakorlására is lehetőségük van. A *Csirkefej* egy udvaron játszódik, és a dráma ennek a helyszínnek a kijelölésével azt is bemutatja, hogy ma ez az a valóságos emberi élettér, ahol a társadalmi nyilvánosság még hitelesen működhet, ahol még sorskérdések dőlnek el a környezet résztvevő közreműködésével. Ez is legfőbb összetevője a darab tragikus iróniájának, s ez a drámai nyilvánosság is a mű hitelének és dramaturgiai, világképi egységének a megteremtését szolgálja.

A Csirkefej Katona József színházi bemutatójának díszletét Khell Csörsz tervezte. A színpadkép tagolása lényegében az író utasításait követi, néhány részletében azonban eltér attól. A kocsibehajtó (mélyén a boltozat ívét követő kétszárnyú kapuval) itt nem balra szemben, hanem a színpad közepén látható. A Vénasszony lakásajtaja átkerült a bal oldalra, s amellett - a bal oldali díszletfaIon - nyílik a Nő és elöl a Tanár ajtaja. A kaputól jobbra egy zöldre mázolt, bódészerű garázs látható, mellette elöl Apa ajtaja, melyhez egy háromfokú vaslépcső és korlát vezet. A poroló ebben a színpadképben nem középen áll, hanem Apa lakásajtaja mellett van a falra szerelve. A bal oldali házrész kopott, málló vakolatával és kék nyílászáróival szemben az Apa lakásának koszos téglafala és szürke ajtaja látható. A bal oldali fal tetején betapasztott villamosvezeték, az eresz alatt fürdőkád (öntöttvas), limlommal tele. A kapualjban vashordó és régi vaskályha. Az udvar közepén, a kőburkolat között apró földdarab - a „kert", benne tuskó. Khell Csörsz díszlete legapróbb összetevőiben és egészében is a *CsirkefeÍ* atmoszferikus közegét, színpadi megvalósításának hiteles életterét teremti meg. A látványt uraló sivárság, az udvar és a lakások elhanyagoltsága, a „lelakott" tér képként fejezi ki azt, amit a dráma

Gobbi Hilda (Vénasszony)



Jelenet a Csirkefej című **előadásból: Papp** Zoltán (Tanár), Ronyecz Mária (Előadónő), Bodnár Erika (Nő) és **Vajda** László **(Apa)**

folyamán a szereplők életéről, belső tartalmaikról és kölcsönös viszonyaikról megtudunk.

Az előadást Zsámbéki Gábor rendezte. A szövegen végrehajtott kisebb változtatásokon megmutatkozik a szerzővel való együttműködés. Ilyen kisebb változtatás a SZÍNHÁZ 1986. 5. számában megjelent szöveghez képest az, hogy a szünet a hetedik jelenet végéről az ötödik végére került, továbbá, hogy az előadásból elmaradt a tizenötödik (néma) jelenet. A produkciót halk gitárfutam vezeti be, ami némiképp az utolsó képet kísérő Leonard Cohen-dallal alkot keretet, és megteremti a felmenő függöny mögött föltáruló sivár élettér ellenpontját. A játékot a lélektani és szociológiai valósághűség jellemzi. Ez a hűség biztosan egyensúlyoz realizmus és naturalizmus között. Az emberi alakok megformálásában, magatartásmódjukban, szín-padi cselekedeteikben mindvégig ez a kettős - naturális és reális - jelleg uralkodik. A látványvilágot megalapozó szín-padképbe harmonikusan illeszkednek Füzi Sárinak ugyancsak a megjelenített élettér és társadalmi közeg hitelességét megteremtő jelmezei.

Az előadás kitűnően bontja ki a figurák és a jelenetek poláris ellentéteit, és ennek a kibontásnak a végeredményeként születik meg az az esztétikai-világképi összhatás, melyet tragikus iróniának neveztünk. Az egyes jelenetek belső rendje, hangsúlya nem közvetlenül ezt a minőséget közvetíti, hanem széles skáláját vonultatja föl a különféle értéktartalmaknak. A szövegbeli instrukciók finom rendezői megváltoztatásai közül az első az, hogy a nyitójelenetben a Vénasszony szerepében Gobbi Hilda nem a nyílt színen adja át magát a fájdalomnak, nem ott hangzik el artikulálatlan üvöltése, hanem a lakásából - a kulisszák mögül. Bár Spiró György vonzódik drámáiban a nyers hatásokhoz, ezúttal helyénvalónak tűnik Zsámbéki Gábor visszafogottabb előadásindítása. A nyitány így is megőrzi sokkoló, mellbe vágó jellegét, amire a második jelenet Srác-Haver kettősének hangvétele ellenpontként következik.

Zsámbéki Gábor rendezését az indirekt eszközök alkalmazása jellemzi, s ez nem csökkenti, hanem inkább növeli az előadás összhatását, mert a direkt effektusok könnyen vezethetnének a megjelenített folyamatok, alakok elutasításához, az idegenség érzésének kialakulásához. A Zsámbéki Gábor alkalmazta közvetett hatások azonban a ráhangolódást és az azonos pontok felismerését váltják ki a nézőből. Az indirekt, belülről megformált színpadi megoldások révén a dráma - ismert, de nem ismerős - közege közelebb kerül a - nem a színpadon, hanem - a nézőtéren reprezentált társadalmi rétegekhez.

Az előadásba bevitt tárgyiasságok közül emlékezetes a Vénasszony gyertyagyújtása az első részt lezáró jelenetben. 0, aki addig csak töredezett, mozaikszerű megnyilatkozásokra volt képes, itt kezd összefüggő mondatokban fogalmazni, és a gyászreakció következtében itt fordul a transzcendencia lehetősége felé. Az előadás két részét a földbe kapart macska teteme körül pislákoló gyertyák fényének egyszerre megindító és groteszk képe köti össze. A cselekmény egyébként folyamatosan zajlik, és a közbeiktatott szünet csupán technikailag és nem dramaturgiailag osztja ketté az előadást. A folyamatosságot, az átkötést is hivatottak szolgálni az elhelyezett gyertyák, melyeket majd két jelenettel később - szinte észrevétlenül - oltanak el. A további tárgyi részletek között - csak felsorolásszerűen - említést érdemel az Apa azon szokása, hogy pálinkásüvegét az ereszcsatornába teszi, az udvarra betolt tricikli, a „kert" melletti kispad, a hokedlikre állított virágládák és cserepek. Mindezek a mozzanatok azt fejezik ki, hogy az udvar lakói teljes otthonossággal élnek ebben a közegben, az élettér minden zugát és elemét egészséges prakticizmussal használják, minden szöglet belakott. Ebben az értelemben és ebben a fajta viszonyban ez az élettér *emberi* módon funkcionál, s noha az emberi viszonylatok nem képesek emberi módon működni, a lakók legalább a tárgyakkal megteremtik saját komfortérzésük alapját. Ez a rendező által megalkotott összetevő ismét csak a mű ironikus jellegét húzza alá azzal, hogy az emberek a tárgyaikhoz nagyobb megértéssel és bizalommal vannak, mint egymáshoz.

A Vénasszony alakját Gobbi Hilda mély belső megértéssel kelti életre. Ez a megértés azonban nem az elfogultság és elfogódottság, hanem a tárgyilagosság irányába hat. Vénasszonya minden rezdülésében hiteles, élő, s bár a játékmód tárgyilagossága a szélsőségek, a sokszínűség visszafogását eredményezi, ez az alak mégis rendkívül árnyalt és összetett: egyidejűleg jellemző rá szigor és elesettség, határozottság és gyámoltalanság. Gobbi Hilda játékában az alak sorsában képviselt tragikum komor, de nem megható, megdöbbentő, de nem megindító. Bonyolult, összetett érzés- és élménykomplexum övezi a Vénasszony színpadi megformálását. A másik póluson a felbukkanó Srácot Varga Zoltán alakítja. Leggyakrabban kérlelő hangon szólal meg, és összekuporodva látjuk. Így gunnyaszt csalódottan apja lakásajtajában, és ebben az összekuporodott testtartásban ringatja magát a végső tragédiát meg-előző jelenetben. Ez a ringatás-ringatózás talán az alak legfontosabb mozgásban kifejezett jelképe. A szeretethiány és szeretetéhség örök kielégítetlenségében ezzel a ringatózással próbálja elviselhetővé tenni érzelmi gyötrelmeit.

Az udvar lakói között a Tanár szerepében Papp Zoltán az irodalom közegébe menekülő embert mutatja be, aki e közeg révén tudja magától távol tartani a feléje irányuló emberi érzéseket. Tudja, hogy mit mondjon a gyászolónak, de nem érzi azt, amit mond. Képtelen együtt érezni a másikkal. Ez a tehetetlenség sugárzik a Tanár alakjából, enyhén görnyedt testtartásából. Bodnár Erika a Nő szerepében ugyancsak az érzéketlenség lélektanát fogalmazza meg, de míg a Tanárból a költészet csihol ki érzelmeket, addig belőle az önsajnálat és a kocsiját-garázsát

ért agresszió. Az Apát játszó Vajda László egy nyafogó, puhány, önző lumpenfigurát teremt, akiről sugárzik a tompaság, a fiával való kapcsolatteremtés képtelensége. Az Anya villanásnyi szerepében Csomós Mari megdöbbentő képet mutat fel egy elbutult, alkoholista nőről.

Az udvar látogatói közt elsőként a Sráccal együtt érkező Haver jelenik meg, aki Vajdai Vilmos alakításában egy szociológiai pontossággal kidolgozott jellem. A Varga Zoltán szerepformálásában megjelenő keménységgel és szeretetéhséggel ellentétben - laza, könnyed, felelőtlenebb és irányíthatóbb.. A két rendőrt Ujlaki Dénes és Eperjes Károly játssza, mindketten kitűnően, a korlátoltabb hálásabb szerepében Eperjesről ordít a tanulásvágy, lépését mindig a Törzséhez igazítja. A tanácsi Előadónő Ronyecz Mária. Epizódszerepében komikus és egyben kiábrándító képet fest a hivatalnokról, aki sehol sem az embert, hanem a lakost, az ügyfelet stb. látja. A Tanárhoz érkező két tanítvány Zsíros Ágnes és Szalai Krisztina. Felvillanásukkal ugyancsak pontosan illeszkednek az előadás világába; főként a Zsíros Ágnes-féle Csitri hanyagsága, hányavetisége, a fiúkkal való kacérkodása eltalált alakítás.

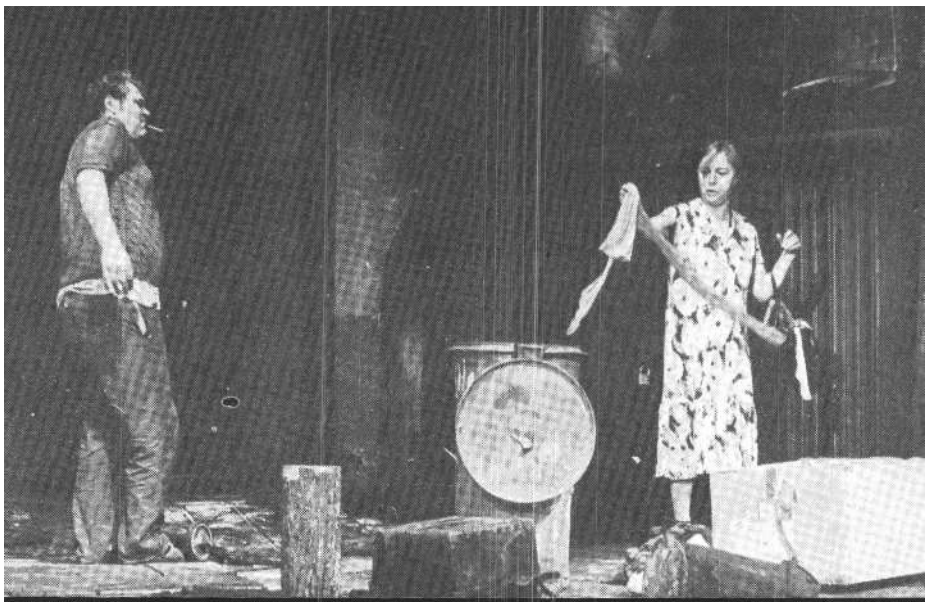
A Csirkefej „nem éppen szeretni való darab" - mondja a drámához írott előszóban a dramaturg, Fodor Géza. Ezen a műbeli világon sem megrendülni, sem mulatni nem tudunk, meggátolja azt a dráma tragikumát behálózó irónia. Ennek szerepe rokon azzal a József Attila-i figyelmeztetéssel, amivel a költő a *Téli éjszakát* indítja, s amiről így vallott: „Azért figyelmeztetek jó előre mindenkit, mielőtt megmutatnám neki a téli éjszaka valódi képét: vigyázz! légy fegyelmezett, mert azt a világot, amit most látni fogsz, csak így tudod megérteni és elfogadni. E nélkül a fegyelmezettség nélküle zűrös kietlen világ olyan zagyva értelmet kelt, amitől meg kell bolondulni." (Bányai László: *Négyszemközt A.-val.* Bp., 1943, 186.) Spiró György nem előre és direkt módon figyelmeztet. (Ő a mű folyamán mindvégig és közvetetten jelzi a távolságtartás szükségességét és kényszerét. Ez a jelzett analógia azonban csak akkor igaz, ha az irónia *képes* betölteni ezt a figyelmeztető funkciót, és akkor, ha nem Wittgensteinnek van igaza, aki szerint az irónia csak „tragikomikus fikció".

Spiró György: Csirkefej (katona József Színház)

Diszlettervező: Khell Csörsz m. *v. Jelmeztervező: Füzi* Sári m. v. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Rendezte:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Gobbi Hilda, Papp Zoltán, Bodnár Erika., Vajda László, Csomós Mari. Varga Zoltán, Vajdai Vilmos, Ujlaki Dénes, Eperjes Károly, Ronyecz Mária, Zsíros Ágnes m. v., Szalai Krisztina f. h.

Apa és Anya: Vajda László és Csomós Mari (Iklády László felvételei)



BÉCSY TAMÁS

A kimúlt Kék róka

Herczeg Ferenc és utókora

Talán Herczeg Ferenc volt *a* legsikeresebb magyar író. Mindent elért és megkapott, ami írónak csak juthat; képviselőséget, az Akadémia, majd a két világháború közti felsőház tagságát; irodalmi társaságoknak és jelentős hivataloknak volt elnöke, még diplomáciai feladatokkal is megbízták. Volt bőven pénze házra, villákra, jachtra. Művei számtalan kiadást értek meg, az övé volt Európa csaknem valamennyi színpada, sőt: igen széles körű és nagy hatású folyóirat is a rendelkezésére állt.

A legfeltűnőbb azonban az, hogy minden kritika dicsérte; többször és gyakran azok is, akik néha csipkedték. Nem volt a századforduló óta kritikus, aki ne írt volna róla. Osvát Ernő és Ady Endre csakúgy dicsérte, mint Alexander Bernát és Kosztolányi Dezső vagy Ambrus Zoltán és Bródy Sándor. Ha úgy tűnt, Budapesten megbukott valamelyik darabja, hát vidéken lett siker, mint például a millenniumra írott *Notrthy háza.* Es hiába fedték fel célzásokkal vagy nyíltan Csiky Gergely. Ibsen, netán Schiller szellemét vagy megoldásainak átvételét műveivel kapcsolatban, ezek éppúgy nem ártottak neki, mint a párbajok vagy a botrány az *Ocskay brigadéros* körül. Sőt, mindezekkel csak növelte hírnevét. A ritkán elhangzó bíráló szavak - mint például Ignotusé vagy Keszler Józsefé - csak észre nem vett, meg nem hallott, diszharmóniát nem okozó hangok voltak a dicshimnuszok mellett.

Ez a tény manapság elsősorban a kritikusokat figyelmeztetheti; illetve azon színházakat, amelyek a közönségsikert minden további nélkül a művészi értékkel azonosítják. A figyelmeztetés: vajon valójában olyan jó-e egy író, netán valóban oly kitűnő-e egy színház, mint amilyennek az adott időszakban látszik? Mert úgy tűnik, minden korban vannak írók, akik pontosan eltalálják, milyen jelleg, milyen hangulat, melyik- a felszínen megpiszkált - problémakör számíthat akár a nagyközönségnél sikerre, akár egy hangadó avagy véleményalakító réteg számára - művészeten kívüli okokból - jelentősnek.

Az időnként elhangzó kritikai észrevételek voltaképp megfejtették Herczeg Ferenc sikerének, maradéktalan elismertségének a „titkát". Csak épp nem terjedt el a megfejtés végeredménye.

A siker titkának megfejtése egyben magyarázza azt is, hogy a lényeges észrevételek miért nem álltak össze véleménnyé, hitelt érdemlő szavakká. Ebbe persze az is belejátszott, hogy akik igaz megjegyzéseket tettek egyszer, ugyanazok magasztalták is másszor és többször. Erre is, a hiteles megjegyzés elsikkadására is jellemző két idézet Sebestyén Károlytól. 1899-ben ezt írta: „Irtózik a mélységektől, mint közönsége." (Idézi Nagy Péter: *Drámai arcélek.* Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 52.) Az a közönség, aki ezt a mondatot elolvasta, nyilván nem hitte önmagáról, hogy irtózik a mélységektől, s hogy amit Herczeg Ferencben csodált, az nem mélység. Ám ugyanez a Sebestyén Károly az 1919-es *Dramaturgia* című könyvében már mást mondott: „... az *Ocskay* brigadérosban, *a* Bizáncban, *az Árva László királyban* háromszor is feljutott olyan magas csúcsokra, ahová drámánk eddig csak nagyon ritkán emelkedett fel." (Sebestyén Károly: *Dramaturgia.* Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R. Társulat, 1919, 293.) Ha Ignotus vagy más néha és mintegy mellékesen még dramaturgiai készségeit is kétségbe vonta - joggal, mint látni fogjuk! -, ha megfogalmazták azt is, hogy amit a franciáktól átvett és megtanult, az nála csak utánzat, látszat, írói másolat, ebbéli ügyességét jóformán mindenki elismeri, egészen a mai napig.

A sikert, az elismertséget egyrészt - noha nem egyedül - az eredményezte, hogy tudta, milyen emberi magatartás, milyen férfiúi és női viselkedés, milyen attitűd az ideálja, és mi az eszményképe, életeszménye annak a közönségnek, amely a századforduló körül színházba járt. 1937-ben fogalmazta ezt meg Schöpflin Aladár: Herczeg Ferenc férfi alakjaiban „ismerte fel az úri osztály a maga ideális férfitípusát, a férfiak szerettek hasonlítani hozzájuk, a nők ilyen férfiakat kívántak maguknak". (Schöpflin Aladár: A *magyar irodalom története a XX. században.* Grill Károly Könyvkiadó Vállalat, 1937, 49.) Vígjátékainak „elegáns mondainitása éppoly vonzó volt, miként az, hogy „egy gondtalanított, jómódú úri osztály alakjai játszanak a színpadon, a párbeszéd elmés eleganciájával, elegánsan könnyű erkölcsökkel". (Schöpflin Aladár: I. m. 157.) Herczeg Ferenc persze tudta, hogy az akkoriban színházba járó közönségnek több dolog nem tetszik a maga körüli világban. De csak „nem tetszik", és ezért lényegében még ezekkel a „nem tetszik" dolgokkal együtt is minden rendben van, mégis úgy jó minden, ahogyan van. Megmutatta hát a sötétebb vonásokat, a sviháskságot, a korrupciót és protekciót, a *Bizáncban* a „bizantinizmust". Enyhén bírálta az arisztokráciát is, de csak annyira és annyiban, amennyire és amennyiben azt a dzsentri és a gazdag polgár tette; akik egyébként az arisztokraták közé szerettek volna tartozni. Herczeg „bíráló" szavai az általános társadalmi, pontosabban: társasági lég-körben, a problémákhoz való felszínes viszonyból fakadó, de „az egyébként minden rendben van" hangulatától befolyásolva „lelkiismeretes realizmusnak", az előkelő társaság hiteles rajzának látszottak a korabeli kritika szemében. Pedig ami Herczeg Ferenc bírálatát illeti, az minden volt, csak igazi bírálat nem, hiszen ami kritikának vagy negatívumnak tűnik, az is vonzó és egy eszménykép tartozéka.

A mai kritika számára azért figyelmeztetők a Herczeg Ferenc darabjairól írott egykori kritikák, mert jelzik: egy általános hangulatban vagy akár a véleményalkotók hangulata következtében bizony még az egyébként jó szemű kritikus is rosszul láthat.

A siker titkaihoz tartozott még, hogy minden darabjában volt valami nyíltabb vagy rejtettebb célzás az éppen aktuális társadalmi vagy politikai eseményekre; vagyis arra, ami közönségét a színházon kívül is foglalkoztatta. Az ebből fakadó sematizmust, néha bárgyú allegorikusságot vagy az éppen aktuálisan politizáló tendenciát az akkori kritika bizony nem vetette a szemére. Néha még azt is megjegyezték, hogy alakjaira akkor is pontosan rá lehet ismerni a valóságban, ha mint *a Bizánc* kapcsán írtak erről - több konkrét, valóságos emberből gyúrta is össze őket.

Molnár Ferenc, akivel minden valószínűség szerint lelke mélyén mindig versenyzett - s akiről még lesz szó -, elsősorban a színpadi hatás *előállításának a* titkát tudta. Vagyis, hogy szinte bármiből - például a citrom szóból *a Játék a kastélyban* című darabban - miként lehet igen nagy hatást, nevetést, tapsot kiváltani, máskor szomorúságot, csendesen szipogó, jóleső sírást. Herczeg Ferenc nem ezt tudta; ennél - a pillanatnyi, de csak a pillanatnyi siker kiváltása szempontjából talán - fontosabbat tudott. Tudta, mi a vágyott-kívánt ideál; ismerte a példaként szolgálható attitűdöket, viselkedéseket, azokat a helyzeteket és életeseményeket, amelyekkel kapcsolatban közönsége elementárisan érezte: ebbe, ilyenbe, erre vágyódik. Nem rajzolta meg mélyen, nemcsak azért, mert nemis lett volna képes rá, de nemis törekedett rá, hiszen a valós rajzra, az igaz képre már nem lehet ráismerni azzal a boldog érzéssel, hogy erre vágyódom. Azt a megjelenésformát láttatta, amelyből egyszerre és azonnal felismerhető volt a vágyott attitűd, az ideál, az eszmény, és amelyből áradt az a hangulat, amiben élni szerettek volna.

Minden bizonnyal igaz az a megállapítás, hogy - hiába élt és írt a két világháború között is - mégis a századforduló, illetve az első világháború előtti idők írója. Legalábbis ekkor alapozódott meg a felszabadulásig tartó hírneve, nagy író mivoltának legendája.

Bár ehhez nyilván hozzájárult, hogy Trianon után azonnal megírta *A fekete lovast,* amelyben az éppen aktuális témát a 48-as szabadságharc eredményeibe ágyazta, amivel a hatás csak fokozódott. s megírta a *Baba-hu* című, igazán bárgyúnak nevezhető allegóriáját, ugyancsak Trianonról. És 1922-ben persze hogy ismét aktuális témát írt, *A költő és a halál* címmel, Petőfiről, a centenáriumra.

Ezzel az egyfelvonásossal érdemes egy kissé részletesebben foglalkozni. Ha egy drámaíró költőt, festőt, zenészt vagy bármily művészt ír meg, szinte egészen bizonyosak lehetünk, hogy abban saját magát írja meg; legalábbis önmagából azt, amit a legfontosabbnak tart.

A cselekmény egy székely faluban játszódik azon a napon, amikor Petőfi elindul Segesvárra. (Trianon még nincs messze, az első mondatok egyike, amely ebben a székely faluban elhangzik: „Ezer esztendővel a honfoglalás után megint nincs hazája a népnek.") A Gazdánál nemcsak Petőfi szállt meg, hanem egy Récsey nevű úr is, akit Herczeg Ferenc Konziliárius, azaz Tanácsos néven szerepeltet. Ő ad majd tanácsot Petőfinek. Récseyvel itt van húga, a Bárónő is.

Az egyfelvonásos Petőfi-képe ilyen mondatokból rajzolódik ki: „Vérbe, a legyilkolt magyarság kifolyt vérébe mártom a tollamat - olyan szörnyű éneket mondok: hogy szégyen és őrjöngő fájdalom tépi szét az emberiség szívét!";

„A költő a vonuló felhő, aki könnyeivel itatja a földet"; „Én vagyok a nagy lármaharang! Én kondítottam a fölkelő nap elé..." Jellemző, milyen bombasztikusan sematikussá fordítja le Petőfi versei-nek szavait is: „A költő legyen lángoszlop, amely a népet a szabadság ígéret-földjére vezeti (...) A költő éneke legyen az emberiség imája, amely a sötét földről a csillagos egek felé kiált." s még egy jellemző mondat: „Ha az én agyvelőmet szétloccsantja egy ellenséges golyó, akkor atomjai nem a földre, hanem emberi szívekbe hullanak, és a megtermékenyült szívek oly pazar virágzásnak indulnak, hogy száz esztendő múlva is illatos lesz tőlük az ország."

Ezek a bombasztikus, elképesztően sematikus szavak épp azért árulkodók, mert efféle gondolatok egy viszonylag tisztességes költő esetében is legfeljebb - művészileg - a versekben jelenhetnek meg, s nem életbeli helyzetekben elpufogtatva. Ha egy drámaíró mégis elszavaltatja egy költővel, gyanúnk lehet, hogy az önmagával kapcsolatos gondolatai fogalmazódnak meg. Amit Petőfi szájába adott, talán önmagáról hitte, vagy titokban azt szerette volna, hogy önmagával kapcsolatban legyenek igazak.

De ez a dolgoknak csak az egyik oldala. A másik a Konziliárius, a Tanácsadó. Az *Egy gondolat bánt engemet* című vers ürügyén indul el akciója, hogy rábeszélje Petőfit, meneküljön, ne keresse a halált. A költő válaszai között itt is találunk jellemző mondatokat: „Lealázó rabság volna a férfi élete, ha nem dobhatná oda egy szent cél kedvéért!" A Konziliárius Goethével példálózik - no hisz, jóval, amennyire a valódi Petőfi szerette Goethét -, aki nem azzal tett szolgálatot népének, hogy huszonhat éves korában agyonlövette magát a csatában. Rábeszélő szavai Herczeg Ferenc másik arculatát, nem az önértéktudat iszonyatos elefantizmusát, hanem a valódi dinamizmusait nyilvánítják ki. „Az alkotó legyen neutrális az élettel szemben, emelkedjék csillagok magasságába a harcoló emberek fölé"; „Sokan a fiatalok közül ma meg vannak győződve arról, hogy nem lehet túlélni a szabadságot. Az öregek már tudják: mindent túl lehet élni, kivéve egyet: a halált." A Konziliárius is forradalmár volt, amit nem ő tagadott meg, lévén, hogy a forradalom tagadta meg őt. „Mert a forradalom: az ifjúság. A forradalom: az ifjúság lázadása a vénség gondolata ellen." A hősi önfeláldozás pedig „Elhamarkodás - semmi egyéb!" Herczeg

Herczegi Ferenc: Kék róka (Radnóti Miklós **Színpad). Zsíros Ágnes (Lencsi)** és **Kozák András (Pál)**

Ferenc benső világának másik, az élet *gyakorlati* dolgaiban őt vezérlő dinamizmusai a Konziliárius szavaiban rejlenek; a mindent túlélni akaró vágyban és abban: „Főleg azokat sajnálom - mondja -, akik régen a gyöp alatt fognak feküdni, midőn a többiek a terített asztalhoz ülnek."

És az is Herczeg Ferenc világszemléletére jellemző, hogy a Konziliárius húga, a Bárónő Párizsba csábítja Petőfit. Hiszen „az ön szívében Páris vére lüktet", de sohasem volt Párizsban. És az asszonyokat sem ismeri. Hiába írt a feleségéhez gyönyörű verseket, „a feleségben senki sem tanulja megismerni az asszonyt". Mert az az asszony az igazi, aki a férfinak „odaajándékozza a szívét, a lelkét, az üdvösségét, a becsületét", és aki „új törvényeket, új vallást szab magának", s így, amit mások becstelenségnek mondanak, „szeret fényként övezi bűnös homlokát". A Bárónő tudja, hogy Petőfi szerelme „úgy lobogja körül Júliát, mint egy tüzes templom kupolája", hogy „halhatatlan dalokból koronát font Júlia homlokára". A Bárónő - vagy az író? - világszemléletét nyilvánítja ki ez a kérdés is: „Júlia szervében mi ad nagyobb értéket a csillagdiadémnak: az, hogy öntől kapta, vagy az, hogy el tud vele kápráztatni más fér-fiakat?"

A század első két évtizedének magyar drámái tele vannak olyan nőalakokkal, akik épp azért vonzók, mert „bűnösök", mert teli vannak őserejű - pontosabban: ilyennek látszó - szenvedéllyel, a férfiakat megalázzák és szolgálják, vad életharcokba hajszolják, mert csak a mindenen átgázoló, mindenkit legyőző erős férfit tudják fékezhetetlen szenvedéllyel - pontosabban: hullámzó szeszéllyel - szeretni. Herczeg Ferenc ezt a közönségigényt is eltalálta, noha jó modorúvá, elegánsan beszélő társasági hölggyé változtatta. De ez a nő még ebben a változatban is magára értve mondja: „Az élet szólítja önt - aranytrombitákkal az élet Párisba szólítja önt", az az élet, amely „milyen pazarul, milyen édesen tud ajándékozni."

Herczeg Ferenc valószínűleg igen nagy öntúlértékelésben élt, nemcsak azt látta, hogy ő „írófejedelem", de azt is hihette, hogy örök időkre fejedelme az íróknak. Persze ebben nincs egyedül a magyar irodalomban. Ám végül mégis a Konziliáriusban és a Bárónőben megírt dinamizmusok vezérelték. A terített asztal mellett akart ülni, és azt az életet élni, amely pazarul, édesen ajándékoz.

És ahhoz volt igazi tehetsége, nagyon nagy tehetsége, hogy ezt hogyan lehet elérni. Azt ugyanis többen tudták kartársai közül, hogy miként lehet a nagyközönséget szórakoztatni, megnevettetni, elegáns életet felvonultatóan elandalítani, a nézőtéren izgalmakat, feszültségeket kiváltani. De azt már kevesebben tudták, hogyan kell az őt támogató politikusok bukását túlélni, minden új társadalmi és politikai helyzetben megtalálni a legmegfelelőbb magatartást ahhoz, hogy elismertsége, sikere biztosítva legyen. Kartársainak zöme azt nem tudta ugyanis, hogy az abszolút elismertséghez, a rendíthetetlen sikerhez még az abszolút sikeres irodalmi mű is kevés; kell még hozzá a politikai és társasági vezetőréteg támogatása, azok barátsága. Mindehhez életbeli stratégia és taktika is szükséges. Nemcsak ahhoz, hogy bekerüljön a politikai élet irányítóinak körébe, de ahhoz is, hogy ott megmaradjon minden személyi és politikai változás ellenére. Akár úgy is, hogy ideiglenesen visszavonul, akár úgy, hogy támad, mikor mivel tehet egy politikai nagyságnak szolgálatot. Közben persze ügyelnie kellett arra is, hogy ő mindig azt gondolja és azt írja, amire a dzsentri és gazdag polgár, az úgynevezett középosztály - az ő igazi közönsége - vágyódik, hogy neki is az legyen az ízlése, ami azoknak. Ezt a célt

nemcsak írásaival szolgálta, hanem évtizedekig fennmaradt lapjával, az *Új* Időkkel. Hát persze hogy ott ült a terített asztalnál, hát persze hogy fújt neki az élet „aranytrombitája".

Herczeg Ferencnek ahhoz volt tehetsége, hogy miként lehet az életben abszolút sikert elérni és azt megtartani.

Herczeg Ferenc a sikert elérendő taktikai érzékének bizonysága az is, hogy jóformán alig van darabja, amellyel kapcsolatban ne emlegették volna - ne lehetne említeni - valamely más drámaíró nevét. Hogy sorban kiket, az a jellemző: Csiky Gergelyt, Georges Ohnet-t, Labiche-t, aztán Ibsent, Maeterlincket és G. B. Shaw-t. Vagyis azokat, akiknek éppen sikerük volt, illetve akikről a középosztály éppen beszélt. Nem arról van szó Ibsen, Maeterlinck és Shaw esetében sem, mintha Herczeg Ferenc azokat az írói megoldásmódokat, a náluk jelentkező azon világra néző új szemszögeket vette át, amelyekkel az új társadalmi vagy egyéni problémákat meg lehetett látni, vagy amelyekkel adekvátan ki lehetett fejezni. Még arról sincs szó, hogy azokat a drámaelméleti ismérveket adaptálta, amelyeket például Ibsen újított fel és módosított azon célból, hogy az „Isten halálával" jellemzett világ életanyagából valódi drámát lehessen írni. Ismét a sikerről, az ő sikerét előkészítő tendenciákról van szó, amelyeket ebben a vonatkozásban is pontosan felismert.

A Kék rókát (a kritikák néha egybe írták) 1917. január elején mutatták be, akkor - mint Nagy Péter írja -, „Amikor az agg Ferenc József halálával szinte személy szerint is sírba szállt a monarchia, amikor a hadi események a félig látók előtt is nyilvánvalóvá tették a központi hatalmak egyre reménytelenebb helyzetét, amikor az Egyesült Államok hadba lépése ezt még a vakok előtt is láthatóvá tette - akkor állt elő Herczeg az egész művelt »magyar középosztályt« lázba hozó problémával: »Járt-e Cecile a Török utcában?«" (Nagy Péter: I. m. 68.)

A társadalmi-történelmi helyzet és a darab belső világának iszonyatos össze nem illőségét Kunfi Zsigmond tette csak szóvá. De teljesen észrevétlenül ment el mellette például Ambrus Zoltán és Kosztolányi Dezső.

Ez annál is inkább furcsa, mert még a kabaré is a háborúval és a nehéz belső helyzettel foglalkozott. 1917 húsvétjára az Érdekes Újság *Húsvéti kabaré* címen kiadott mellékletében szinte alig van kuplé, jelenet, bohózat stb., amelyben ne lenne ott így vagy úgy a háború; a lisztért való sorban állás, az élelmiszerek hamisítása, sőt a sztrájk is. (A szerzők többek közt Emőd Tamás, Gábor Andor, Molnár Ferenc, Nagy Endre stb.)

Hogy Herczeg Ferenc mennyire az adott időben beszédtémaként szereplő dolgokat vett be darabjaiba, arra nagyon jellemző adatot találhatunk ebben a *Húsvéti kabaré* című könyvecskében. Karinthy Frigyes *Gyula bácsi* című jelenetében Gyula bácsi és Csekélységem beszélgetnek. Egyik részletében Csekélységem ezt kérdezi: „Mit szól, Gyula bácsi, ezekhez az aviatikusokhoz?" *(Húsvéti kabaré.* Az Érdekes Újság Ingyenes Húsvéti Melléklete. Légrády Testvérek Nyomása, 1917, 22.) Vagyis Trill báró hobbyja nem véletlenül lett épp az aviatikusság, hiszen gyakran beszélhettek a repülőkről, ha egy kabaréjelenetben is szóba hozták. Persze tudta Herczeg Ferenc 1917-ben, hogy háború van, de azt is, hogy az ő közönségét nem érdekli a lisztért való sorban állás és az ehhez hasonló tények, mert szórakozni akar; mert tudta, hogy az ő közönségének fontosabb egy vágyott világ láttán a kikapcsolódás, mint a valóság. De azt, amiről beszéltek, az aviatikusokat, bevette darabjába.

Az 1917-es bemutatón Ambrus Zoltán „a válogatós férfi és a válogatós nő örök szerelmi csatáját" (Ambrus Zoltán: *Színház.* Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 388-89.) látta a darabban, amely annak érdekében folyik, hogy „egészen megtalálhassák egymást": s cselekvésnek pedig a tartózkodó és zárkózott, finom lelkek „egyre izgatóbb érdekes leleplezését" nevezte. Kosztolányi Dezső szerint a házassági háromszög sokszor megírt témáját Herczeg Ferenc „a lélektan felső matézisével" írta meg. Emberinek és visszafojtottan nemesnek minősítette azt a jelenetet, amelyben Pál meghallván, hogy felesége megcsalta, nem feleségének, hanem a házibarátnak tesz szemrehányást; az aviatikus rajza pedig „éles megfigyelésről és kedves kedélyről tanúskodik". (Kosztolányi Dezső: *Színházi esték.* I-II. kötet. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, I. 421-422.)

Az 1926-os felújításkor Harsányi Kálmán a darab etikai léhaságait kifogásolta. Cecile ugyanis már eleve azzal a vággyal ment feleségül Pálhoz, hogy Sándor szeretője legyen. Sándort sem tartja etikus embernek, mert ő „lehűti vágyait egy kitartott nőcske karjaiban", ám mégis ő ítéli „bukott nőnek" Cecile-t „a gyanú első fölvillanására". Noha „lélekrajzuk, jellemeik elemzése kitűnő", mégis „a könnyed léhaság úgy viszonylik ahhoz a miazmás levegőhöz, amely ezek körül az alakok körül terjeng, mint az illat a szaghoz". (Harsányi Kálmán: *Színházi esték.* Győző Andor kiadása, 1928, 218-220.)

A darabot 1937-ben ismét felújították. (Cecile-t ekkor játszotta Bajor Gizi; Varsányi Irén, illetve Cs. Aczél Ilona után.) Kárpáti Aurél ekkor ezt mondta: „Ami pedig *a Kékróka* »problematikáját« illeti, valljuk meg, hogy az a kérdés: járt-e Cecile a Török utcában vagy sem? - ma már sokkal kevésbé izgató, mint húsz év előtt volt." (Kárpáti Aurél: *Színház.* Gondolat, 1959, 279.)

A darab technikáját mindenki dicséri. Ambrus Zoltán így lelkesedett: „erő, frisseség, pazar és gyújtó elmésség dolgában *a Kékróka* minden eddig írt színművét meghaladja". (Ambrus Zoltán: I. m. 389.) Kosztolányi Dezső „könnyed és elegáns színjátéknak" tartja (Kosztolányi Dezső: I. m. 422.), bár azt is megjegyzi, hogy alakjai marionettfigurák. Harsányi Kálmán erről a neki „a legkevésbé sem rokonszenves" darabról mint „a legkoncentráltabb művészi erővel és legvirtuózabban fölépített"-ről emlékezik meg. (Harsányi Kálmán: I. m. 219.) Bisztray Gyula az 1937-es felújításkor úgy minősítette, hogy „Herczeg Ferenc írásművészete talán minden színpadi munkája között legteljesebben, fölényesen, kristálytisztán tündökölt". (Bisztray Gyula: *Színházi esték.* Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1942, 199.)

A darab dramaturgiai vagy drámatechnikai fogyatékosságait mégis felemlegették, igaz, meglehetősen mellékesen. Kárpáti Aurél 1937-es kritikájának első mondatában „bravúros ügyességgel és rugalmassággal" megírt darabnak látja; noha *mellékesen ő* is tesz megjegyzést a dramaturgiai hibákról, mint ahogy az eredeti bemutató alkalmából Ambrus Zoltán is. Ezeket később idézzük.

A darabnak egyáltalán nincs olyan kitűnő dramaturgiája, mint mondják, s egyáltalán nem „virtuóz". *A Kék róka* technikai fogyatékosságait kétségkívül Molnár Ferenc nevének említésével kell kezdenünk; de talán konkrétabban, mint ahogy Kárpáti Aurél tette, aki szerint Herczeg Ferenc versenyzett „Molnár Ferenccel, mondván: ilyen divatos sze-

relmi komédiát én is tudok csinálni, ha éppen akarok". (Kárpáti Aurél: I. m. 279.)

A *Kék róka* nem bármely Molnár Ferenc-darabra, hanem *Az ördögre* rímel. Az persze még nem jelentene hasonlóságot, hogy egy asszony megcsalja az urát, elválik tőle, és máshoz megy feleségül, mint akivel megcsalta. A két művilág azonban közelebbről nézve annyira hasonló, hogy az lehet a benyomásunk, mintha „válaszként" írta volna *Az* ördögre. Mindkettőben két ember régen kialakult szerelmének az eltitkolásáról vagy a tudattalanba való lenyomásáról van szó, amelynek, mindkettőben, oka a nő házassága. Jolán és János, illetve Cecile és Sándor még Jolán, illetve Cecile házassága előtt megszerette egy-mást. A házasság mindkettőben körülbelül hat évvel ezelőtt köttetett. A nők sokkal inkább szerelmesükhöz valók, mint férjükhöz. A szerelmek most lobbannak újjá, s végre-végre ők házasodhatnak össze. *Az* ördögben János utolsó szavai: „...menyasszonyom!" A párok történetében az a fordulópont, hogy feltűnik a két nő mellett egy harmadik férfi, akivel a nő megcsalja vagy megcsalni készül - egyikben sem igazán a férjet, hanem - szerelmesét. Mindkettőben van egy leleplező „próba", amely csak látszólag különbözik. Az Ördög azt mondja Jánosnak, hogy egy nap alatt elcsábítja Jolánt, s ezt azért közli, hogy Jánosban felszítsa a szerelmet, illetőleg hogy próbát állítson föl, amelyben Jolán előtt bebizonyosodik, János szereti őt. (Ez a köpeny alatti „ruhátlanság" csapdája Jolánék estélyén.) Sándor pedig Trill bárót veti alá a próbának, amelynek során Cecile előtt az lepleződik le, hogy ő is csak egy futó kaland volt ennek a végtelenül ostoba és szépfiú Trillnek az életében, hogy az aviatikus egyáltalán nem szereti őt. A próbát az Ördög is, Sándor is előre eltervezi, s félig-meddig Jolán, illetve Cecile tudomására hozza. (Az az alak, aki valami lényegeset, néha a cselekmény egészét vagy legfontosabb fordulópontjait előre eltervezi, s aztán végre is hajtja, igen gyakori Molnár Ferencnél: például *a Játéka kastélyban, az Egy, kettő, három,* illetve az *Olympia* stb.) János is, Sándor is a családnál naponként megjelenő barát; a csábító - az Ördög és Trill - meghívása az estélyre, illetve a vacsorára csak bizonyos zavarok után történik meg. Amikor az Ördög elültette Jánosban a gyanút, miszerint Jolán egy nap alatt az ő szeretője lesz, megjósolja azt is, hogy állandó

Kozák András (Pál) és Takács Katalin (Cecile) a Kék rókában

gyanú támad Jánosban: „És minden órában, amiről nem tudod, hogy hol töltötte, nálam volt! A ligetben látsz egy lefüggönyzött kocsit. Megdobban a szíved: »Kik ülnek ebben?« Tudod, kik? Mi ülünk majd benne": vagyis azt jósolja, ami *a Kék rókában* történik, ahol Sándor Trill autójában véli felfedezni Cecile-t. Jánosnak és Sándornak mindkét darabban azonos jellegű szeretője van, Selyem Cinka, illetőleg Riki. A férfiban egyaránt női eszményképként él szerelmesük, aki ha elbukik, piszkossá, undorítóvá, mocskossá válik az egész világ. Nincs közvetlen hasonlóság *Az ördög* Elza-alakja és a *Kék róka* Lencsije között; Molnár Ferenc Elzával nem is vigasztalja meg Lászlót, a férjet. Ám az Ördög arra tanítja Elzát, hogy „....neki kell menni a küzdelemnek! Támadni kell! (...) Szemébe kell nézni annak az asszonynak!" (Tudniillik Jolánnak), amit Herczeg Ferenc meg is tétet Lencsivel.

Nos, a teljesen hasonló témából és az azonos mozzanatokból úgy tűnik, mintha Herczeg Ferenc versenyre kelvén Molnár Ferenccel azt mondta volna, hogy ezt a témát meg tudja írni, a szerelmet tudatossá képes ő lobbantani, a párokat össze tudja hozni egy olyan valószínűtlen alak nélkül is, akit riválisa Ördögnek keresztelt; vagyis anélkül, hogy szüksége lenne egy „ördögi" tulajdonságokkal és „ördögi" mindentudással rendelkező alakra. Ha ezt gondolta, tévedett.

A végcél mindkét esetben a házasság; s Molnár Ferenc ezt érzékeltette meg János már idézett utolsó szavával. Azonban nőalakja, pontosabban ő, nem ragaszkodott a társasági konvenciókhoz. Jolán a mű végén anélkül, hogy férjétől elvált volna, berohan János műtermébe, hogy végre-végre összeboruljon a férfival. Herczeg Ferenc a „katasztrófa", vagyis Cecile csalásának kiderülése után a férjjel, aki „tiszteletre méltó baráttá" alakul át, kísérteti el a házát elhagyó Cecile-t - ahogyan azt akkoriban a társasági illem és szokásrendszer megkívánta - nem szállodába, nem önálló lakásba, hanem Erna nénihez. A tisztességes úriasszony az illem szerint nem omlik azonnal szeretője karjába; és az elvált asszony nem lakhat egyedül.

A társasági illemhez és szokásokhoz való ragaszkodásnak - amihez Herczeg Ferenc nézői kötötték magukat - egy újabb, de teljesen felesleges felvonás lett a következménye. Már az első, 1917-es bemutató után megjegyezte Ambrus Zoltán: „Akiknek figyelmét hamar kifáraszthatja a lelki élményekről való beszámolás, sokallhatják a harmadik felvonás »pszichológiáját« és »filozófiáját«." (Ambrus Zoltán: I. m. 389.) Kárpáti Aurél azt írta, hogy a harmadik felvonás „Erkölcsi magyarázkodással túlterhelt, mesterségesen ragasztott utójátéknak hat." (Kárpáti Aurél: I. m. 279.) Nyilván az, s nem is lehet másként.

Cecile és Sándor számára azután, hogy az asszony otthagyta férje házát, nincs több cselekvéslehetőség, csak kettejük összeborulása, végső egymásra találása. Ami Molnár Ferencnél azonnal meg is történik. Nem így *a Kék rókában.* Az úri modor, a társasági szokások ezt nem engedik, hiába írja elő a dramaturgia. Az illem szerint előbb a válásnak kell bekövetkeznie, aztán még egy kis időnek is el kell telnie, hogy az összeborulás megtörténhessék, de még ekkor is csak egy „apróság", egy „formaság", az anyakönyvvezetőnél tett látogatás után. És mivel Herczeg Ferenc azt akarta prezentálni, ami az ő közönsége számára volt elfogadható, sőt kötelező erejű illem és szokás, hát nem viheti szerelmeseit azonnal egymás karjába. Ám mégis össze kell hozni őket a végén. A társasági illemhez és szokásokhoz való ragaszkodás kényszeréből megírt fölösleges felvonásban nyilván nem lehet csak annyit lát-

tatni, hogy Cecile és Sándor találkoznak, és elrohannak az anyakönyvvezetőhöz. Valamivel ki kell tölteni a III. felvonást. Megírja hát az életképet Lencsi és Pál házasságáról, és teletömi „lelki élményekről való beszámolókkal" és „erkölcsi magyarázkodásokkal". mi itt elhangzik, azt lényegében tudjuk, csak legfeljebb új adatokat hallunk Cecile és Sándor múltjából.

Ez a III. felvonás olyan dramaturgiai hiba, amit Molnár Ferenc sohasem követett volna el. s Herczeg Ferenc is azért követte el, mert ő is vallotta-átélte - legalábbis mint író - a saját közönségének társasági illem- és szokásrendszerét, és ez kényszerített rá egy dramaturgiailag, az eddigi viszonyrendszer eseményeinek szempontjából teljesen felesleges III. felvonást.

Ám nem bizonyos, hogy ez a III. felvonás az adott korabeli közönségnek is felesleges volt; és nemcsak az illem meg a szokások miatt. Herczeg Ferenc egykori sikerének titkához lényegében tartozott hozzá az is - az összes darabjában ezt tette -, hogy alakjaival mindent kimondatott, abszolút pontosan megfogalmazva. Ez összefügg a felszín és mélység kérdéseivel, a világhoz való egy bizonyos viszony tartalmával is.

Ha egy író a helyzetekkel, az alakok benső világával kapcsolatban mindent pontosan megfogalmazva kimondat, akkor minden dolgot akarva-akaratlanul leegyszerűsít - helyzetet, alakjai benső világát, a megfogalmazott valóság egész arculatát -, s tudva vagy nem tudva a problémakört közel hozza a felszínhez. Nyilván nem azt akarjuk mondani, hogy egy kérdéskörnek a mélységben való megláttatása egyenlő a „bizonytalan", a „hézagos" vagy akár csak a metaforikus megfogalmazásokkal. De az bizonyos, hogy a pontos megfogalmazás éppen pontossága miatt egyértelműsít, és ezzel egyszerűsít; és az is bizonyos, hogy ez a megoldás a felszínhez vagy a látszathoz közelít mindent.

A témának, a helyzeteknek, az alakok benső világának stb. a mélységben való megmutatása - éppen, mert nem pontos megfogalmazottságokban prezentálódik - gyakran nyugtalanító lehet, akár az egész társadalomnak, akár egy osztály, réteg, csoport számára. Korántsem érdeke mindig mindenkinek, hogy meg-lássa, mi van az emberek, a társadalmi-történelmi folyamatok és dinamizmusok mélyén. s ezzel Herczeg Ferenc közönsége is így volt. Persze nem arról van szó, hogy egy-egy adott konkrétumnak, például a férfi és a nő lelke mélyén lappangó szerelemnek az összetett, a hiteles meglátását hárította el a társadalmi érdek. Hanem egyáltalán, bárminek a felszíne mögötti lényegét, ennek a meglátását és megláttatását. A maga valóságában, a mélyben szinte az összes társadalmi kérdés nyugtalanító volt 1917-ben, ellentmondásokkal és ellentétekkel telin zavaró, az úgynevezett középosztálynak. A dzsentri és a gazdag polgár épp azt szerette látni, hallani és átélni, hogy minden bizonyos, ha vannak is zavaró és nyugtalanító vagy privátim idegesítő kérdések, ha „vannak is hibák", azért minden mégis jól van, minden rendben van, az élet szép, boldog és elegáns. s mindenek ellenére az egész rend és az élet biztos alapokon nyugszik. És ennek a megérzékítéséhez kellett Herczeg Ferencnek pályája kezdetétől mindent pontosan megfogalmaznia, alakjaival bármiféle dolgot egyértelműen kimondatnia, a prezentált világot átvilágítania.

Úgyanis első darabjaitól kezdve egyértelmű pontossággal megfogalmazott mondatokat adott alakjainak a szájába; alakjaival és helyzeteivel kapcsolatban semmi nem maradt homályban, mindent átvilágított. De így nem az összetettséget mutatta meg, hanem azokat a véleményeket, világhoz való viszonyokat, a helyzeteknek és az alakoknak azokat az összetevőit, amelyek a felszínen a legegyértelműbbek. Ám - és itt van a valóság félelmetes elcsúsztatása - ezekkel az attitűdökkel, magatartásokkal stb. kapcsolatos legmarkánsabb jegyek és jellemzők - különösen, ha társadalmi és nem egyéni-privát dinamizmusokhoz kapcsolódtak - nem a valóságos jegyek és jellemzők voltak, hanem azok váltak markánsan megmutatott jegyekké és jellemzőkké, pontosan megfogalmazott mondatokban és attitűdökben, amelyek *vágyként* éltek az adott közönségben. Azok, amikről Schöpflin Aladár tett említést; vagyis amilyen helyzetekben, amilyen életesetek között és amilyen attitűdöket szerettek volna élni.

A pontosan megfogalmazott mondatok, a teljesen átvilágított alakok és helyzetek a világnak egy biztos, kiismerhető arculatot kölcsönöztek; a valóságra olyan maszkot vagy fátylat raktak, amelyekre a vágyott-óhajtott kép rajzolódott föl. Olyan vágykép azonban, amely megjelenésmódjában pontosan magán viselte az akkori társasági szokásokat, az adott illemet és konvenciórendszert. A korabeli néző számára ezért valóságosnak, hitelesnek is hatott. Sőt, mint utaltunk rá, a kritikusokkal is elhitette, hogy ez az előkelő társaság hiteles rajza, hogy ez „lelkiismeretes realizmus". Pedig csak olyan vágykép volt, amelybe mindenki bevitte, magával vitte a társasági szokásokat, a jó modort és az illemet.

A III. felvonásban mindent megtudunk Cecile és Sándor múltbeli kapcsolatáról és szerelméről; a hat évvel ez-előtti találkozásukat a Margitszigeten, amikor - ha azt mondja Sándor Cecilenek, aki akkor már Pál menyasszonya volt, hogy „Gyere velem!" - Cecile „bizony isten" faképnél hagyta volna vőlegényét, és vele ment volna, nem kérdezve, hová; hogy ő Sándorral és Pállal kapcsolatban mindig úgy érezte, az ura és a jó barátja elcserélték szerepüket; hogy ha Cecile magcsalt *volna* valakit, akkor Sándort és nem a férjét csalta *volna* meg; hogy tisztességes asszony korában is az volt az álma - de csak a legmerészebb *álma!* - , hogy Sándor kedvese legyen; hogy Cecile tudja, Rikit csak azért választotta Sándor a szeretőjéül, mert Cecile-re hasonlított, és úgy öltözködött, mint ő; s még azt is megtudjuk, hogy Cecile és Sándor mindig, minden időben pontosan tudott egymásról mindent. Ám a lelki élményekről való beszámolások az erkölcsi kimagyarázkodások révén a korabeli néző - a későbbi felújításoké is - többszörösen megnyugodhatott. Mindent megtudott, minden tökéletesen átvilágítva állt előtte, megláthatta, nincs itt semmiféle illemsértő, szokásellenes dolog. Minden múltbeli helyzet egyértelmű, bizonytalanságok nélküli, tiszta és illendő. Ezáltal nincs semmi szokatlan, váratlan, nincs bizonytalanság, semmi nyugtalanító ezzel a szerelemmel kapcsolatban; olyan, ami más természetű - társadalmi és/vagy politikai stb. - bizonytalanságokkal és nyugtalanító tényezőkkel léphetett volna érintkezésbe a benső világban, ennek rejtett útjain. A korabeli néző minden tekintetben nyugodt és boldog maradhatott.

mint említettük, a III. felvonás dramaturgiailag feleslegés; méghozzá két oknál fogva is. Felesleges, hiszen *lényegében* tudtuk már mindezt az I. és II. felvonásból, amit most pontosan meg is fogalmaznak adatokkal és múltbeli helyzetekre való utalásokkal A pontos, semmi homályt nem hagyó átvilágításra csak akkor van szükség, ha a csak *lényegében* való tudás azért nem elég, mert „csak" ennyi nyugtalanító és zavart keltő;

és azért is felesleges ez a felvonás - másodszor -, mert megfelelő dramaturgiai ügyességgel még az itt felemlített helyzeteket és belső állapotokat is el lehetett volna mondatni az I. vagy a II. felvonásban. Semmiféle lélektani vagy dramaturgiai ok nincs a III. felvonásra; Cecile és Sándor azonnali összeborulását a II. felvonás végén csak a társasági konvenció és a szokásrendszer gátolja.

Molnár Ferenc, aki a színi hatás előállításának a titkát a legmagasabb fokon tudta, soha nem írt fölösleges III. felvonást. Herczeg Ferenc, akinél pszichológia, valóság és dramaturgia egyenlő a társasági szokásokkal és az akkori illemmel, megírta a fölösleges III. felvonást.

De ebben a virtuóznak minősített darabban más dramaturgiai hibákat is elkövetett. Először említsük, amire már Kárpáti Aurél célzott: „vajon ki ette meg a ráchalat, amely elől háziak és vendégek egykép megszöktek?" A kérdést természetesen a dramaturgia teszi indokolttá. A „ráchal komáromi módra" annyira be van exponálva az I. és a II. felvonásban, hogy csak egy igazán jó író a problémakörnek a mélységben való bemutatása során feledkezhet meg a vacsoráról, és felejtetheti el a befogadóval a halat. Az meg aztán a legnevetségesebb öngól, amivel ezt a kérdést eliminálni akarja. A III. felvonás végén, több hónap múlva, Cecile és Sándor egymásra találása *után* Lencsi ezzel jön be: „Kész a ráchal." Mintha Cecile és Sándor szerelmét „szimbolizálná", amely ekkor végre éppúgy „kész", mint a ráchal.

Az alakok rajzának ezen a felszínes szintjén alapvető dramaturgiai hibává válik, hogy a férjjel, Pállal egyáltalán nem tud mit kezdeni abban a helyzetben, amely Cecile és Sándor között alakul ki az I. felvonásban, a vád vagy a gyanú első mondatai után. Nemcsak azt nehéz elhinni, hogy Pálnak a leghalványabb fogalma sincs, miről van szó a másik kettő között, de az már mindenképpen igen nagy dramaturgiai hiba és lélektani bukfenc, hogy Pál csak és kizárólag Sándorra figyel. Úgyanis minden szava, megjegyzése az ő viselkedésére vonatkozik. Molnár Ferenc sohasem írt meg olyan alakot, aki csak egy helyzet tényszerűsége miatt - hisz férjre szükség van - kerül a darabba, aki az egyik lényeges helyzetben úgy van jelen, hogy éppen csak ott van.

A darab kritikái, a Herczeg Ferencről szóló írások a „Járt-e Cecile a Török utcában?" kérdést mint a darab kulcskérdését, sőt mint „problematikáját" említik. Pedig a kérdés teljesen jogosulatlan; a „problematika" pedig - mint *Az ördögben* - a rejtett, titkolt, elfojtott szerelem lángra lobbantása, tudatossá alakulása egy megcsalás következtében. Vagyis a csalás a Török utcában csak „lélektani" segítőeszköz. De ezzé is csak akkor válik, ha a nézőkben is eleven az a szokás- és normarendszer, amely áthatja a darabot.

Cecile ugyanis egészen bizonyosan járta Török utcában, és egészen bizonyosan szeretője volt a bárónak. Ez a darabból is egyértelmű, és nemcsak az dönti el - gyakran emlegették -, hogy miképp játssza el a színésznő.

Pál és Sándor beszélgetéséből megtudjuk, hogy Sándor ma felkereste Trill bárót, de az nem fogadta. Ám a kaszinói inas épp akkor hozott Trillnek két személyre való ebédet és jégbe hűtött, Chateau Ira márkájú pezsgőt. Sándor még azt is elmondja, hogy most, idejövet nem messze a háztól meglátta Trill éppen elromlott autóját, amit a sofőr javított. A kocsiban ülő párocskát nem látta pontosan, csak azt, hogy a hölgy lábán fehér selyembetétes lakkcipő van. Es Cecile azonnal megjelenik, lábán a fehér betétes lakkcipővel. Sándorban természetesen azonnal feltámad a gyanú, sőt bizonyosra veszi, hogy Cecile ült az autóban, ami bizonyosság arra is, hogy Cecile volt Trillnél, amikor az nem fogadta őt. s ettől kezdve a saját, Cecile csalása miatt feltámadt érzéseiről beszél. „A világ sze-

Cecile és Sándor: Takács Katalin és Nagy Sándor Tamás (MTI-fotó)

métdomb - ez az igazság. Csupa mocsok, bűz, rothadás, undorító!" Cecile szóba hozza Rikit, Sándor szeretőjét, akihez most, ezzel a lelki bánattal majd elrohan, és „Hűtött pezsgőt fog rendelni a bajára". Mire Sándor „(gonoszul)" rávágja: „Chateau Irát! Chateau Irát!" Cecile belépése óta egy szó sem esett Trillről, s az is előbb hangzott el, hogy az inas ma délben ugyanilyen márkájú pezsgőt vitt a báró lakására. s mégis, Cecile ettől a pillanattól kezdve tudja, hogy Sándor miről is beszél egyáltalán; hogy gyanít valamit, hogy tudhatja, ma ő Trillnél volt. Ha ugyanis Cecile és Trill valóban másfél hónappal ezelőtt látták egymást utoljára - miként Trill a II. felvonásban állítja -, képtelenség, hogy Cecile pusztán abból és annyiból, amit és amennyit belépése után hallhatott, tudhatta, miről beszél Sándor, és arra gondolhasson, hogy Sándor rájött, ma ő Trillnél volt. Mert ettől kezdve egyértelmű, miszerint Cecile ezt realizálta Sándor szavaiból. mikor a férfi ezt mondja: „Kíméljük a nőt akkor is, mikor térdig gázol a gyalázatban", Cecile csak úgy vonatkoztathatja ezt magára, ha csakugyan a Török utcából jött haza. Rikit, Sándor szeretőjét, mint említettük, Cecile hozza szóba. Sándor most idézett szavai után Cecile olyan mondatot mond - és épp Sándornak -, aminek a tartalma csak akkor juthat eszébe, ha épp a légyottról jön. „Meg-mondjam, mi a gyalázat? - kérdi. - A gyalázat az, ami a másé. (Vagyis az ő csalása Trill-lel, B. T.) mi a magáé (vagyis a Rikivel való viszonya, B. T.) - az soha-sem gyalázatos."

Summázva: mindabból, ami belépése után elhangzott, Cecile csak akkor tudhatja meg, miről beszél Sándor, és akkor mondhatja azokat, amiket mond, ha a napot valóban a Török utcában töltötte. Semmi más ok, motívum stb. nincs, ami miatt Cecile megérthetné, miről beszél Sándor. Hiszen Pál sem érti, pedig ő aztán tudja, miket mondott előzőleg Sándor. Sándor éppen most jött meg Svájcból; vagyis Cecile nem tudhatja, mi baja Sándornak; és miért vágja oda dühösen éppen azt a pezsgőmárkanevet; és egyáltalán nem tudhatná, hogy őt Trilllel való csalással vádolja, ha nem lett volna a Török utcában. De Cecile azonnal megérti, miről van szó.

A híres kérdésre adandó válasz tehát megítélésünk szerint a darabból egyértelmű. s az is teljesen nyilvánvaló, hogy nem a csalás vagy a nem-csalás a „probléma". Ez ugyanis a szerelem tudatosítása és a két szerelmes egymásra találása, amihez a csalás csak „katalizátor".

Az „érdemes-e előadni ezt a darabot" kérdés helyett tegyük fel az adekvátabbat: el lehet-e ma játszani?

A III. felvonás fölöslegességéről szólván említenünk kellett, hogy ennek megírását az 1917-es közönség, a középosztály társasági szokásrendje, illemtana és normarendszere, illetve az ehhez való írói igazodás írta elő. Nos, úgy véljük, ez a konvenciórendszer az egész darabot teljes mértékben áthatja. A „Járt-e Cecile a Török utcában?" kérdés - noha nem kulcsproblémája a darabnak, csak a téma „katalizátora" - akkor érdekes, és akkor válik bizonytalanná a rá adható válasz is, ha az az értékrenddel van összefüggésben. Ha a „tisztességes asszony" elevenen élő társasági típus, és akár negatív értelmű megítéléséhez, akár vonzóvá, „izgalmassá" változásához az erre a kérdésre adott válasz bőven hozzájárul; vagyis ha a házasságtörés nem pletykaszinten érdekes, hanem ha elevenen élő társasági illemszabályokat hág át. Ekkor vagy „miazmás levegőt", léha erkölcsiséget hordoz a darab világa, vagy - ugyancsak a társasági szabályok megtörése miatt - teszi vonzóvá „érzékien érdekessé" Cecile alakját. Ma a házasságtörés nem „könnyed léhaság", és nem is tesz egyetlen nőhöz sem hozzá e nélkül nem létező vonzó, érzékien izgató vonásokat. Arra pedig szinte semmi lehetőség nincs, hogy pusztán maga az előadás teremtse meg azt a társadalmi és társasági légkört, ami ma a nézők befogadói hálózatából teljes mértékben hiányzik, s így plántálja be az előadás nézőibe azt az értékrendet, amely a „Járt-e Cecile a Török utcában?" kérdésre adandó válasz bizonyosságának vagy bizonytalanságának a hullámoztatása révén feszültségeket, izgalmakat vált ki. Az erre a kérdésre adandó válasz csak akkor érdekes vagy „izgalmas", ha azzal a világhoz való viszonnyal, azzal az élő-eleven értékrendszerrel és azzal a társasági normarendszerrel van szoros összefüggésben, amely eltöltötte az 1917-es, majd a későbbi felújítások közönségét. Az ezen befogadói hálózat tartalmainak a hiányában sem a híres kérdés, sem ez az egész világszerűség nem érdekes.

Maga az előadás nem is törekszik arra, hogy azt a szokásrendet, illemrendszert és konvenciókat a prezentációban megvalósítsa. Ez már a ruházatokból is kiderül. Csak két példát említünk. Az illemnek az öltözködésben kifejeződő normarendszere egyszerűen képtelenségnek minősítette volna, hogy a férfiak három teljesen különböző szabású és más és más alkalmakra való öltözetben jelenjenek meg egy privát vacsorán: hogy például valaki frakkot húzzon egy ötszemélyes, privát vacsorára. Pláne egy báró. (Ilyen alkalomra szmokingot kellett volna felvenni.) Az öltözködésbeli jó ízlés és szokás ugyancsak teljesen kizárta, hogy *délután* - amikor a III. felvonás játszódik - egy tisztességes úriasszony *váll nélküli estélyi ruhát* vegyen fel; bármily gyönyörű lett légyen is a válla.

De ezekhez a társasági szokásokhoz tartozott a járásmód és a gesztikuláció diszkrét visszafogottsága. A társasági illem semmiképp nem engedte meg a szélesre táruló kéz- és karmozdulatokat, a fejnek-testnek akár indulatokból következő dobálását; egyáltalán, a „koordinálatlan" mozgást. A test bármily részével elvégezhető mozgásoknak éppoly diszkréteknek kellett lenniök, mint a beszédnek, az érzelemkinyilvánításoknak és a hangerőnek. Hogy az akkori illemrendszerből fakadó szokásokhoz illeszkedő testmozgások és beszédtónus mennyire hozzátartoznak a darab világához és annak hatásához, arra legyen példa, hogy összehasonlíthatatlanul erősebb és hatásosabb Trill megleckéztetése - az a bizonyos „próba" Xénia nagyhercegnővel -, ha csendesen csevegve, elegáns diszkrétséggel folyik, mint ha izgatott járásokkal, dühödten és kiabálva, mint ahogyan Nagy Sándor Tamás eljátssza. Az úgynevezett jó társaság társasági együttléte - vagyis nem akkor, amikor csak a családtagok voltak jelen - egyszerűen nem tűrte el a hányaveti, „szétszórt" mozgást, a kiabálást és a nagy hangerőt. A nők sem „vonultak", ugyancsak „diszkréten" jártak, vagyis a testnek sem felső, sem alsó része nem mozdulhatott el a függőleges tengelytől jobbra vagy balra. A társalgás könnyed volt és elegáns. (A múlt században, amikor felépült a Népszínház, az oda szerződtetett színészekkel addig nem is játszattak „francia társalgási darabot", amíg meg nem tanulták a hozzá illő viselkedést.)

A mai életből mindezek szerencsére annyira eltűntek - az persze más kérdés, hogy semmiféle illemszabály nem lépett

a helyükbe -, hogy mindezeknek hiánya az előadásban a mai nézők zömé-nek a számára voltaképp fel sem tűnhet. Csakhogy így az előadás levegője, atmoszférája nem tud létrejönni, de még az alakok hiteles benső világa sem. s éppen ez kérdőjelezi meg *a Kék róka* mai előadásának lehetségességét. Nem győzzük ugyanis hangsúlyozni, hogy a darabnak mind a benső világához, mind hatásához olyannyira szervesen tartozik hozzá az a társasági légkör és normarendszer, amelyet a középosztály teremtett meg, hogy e nélkül a darab világa jószerével teljesen kiürül. Ugyanis ez van *benne*. Es ez a normarendszer összehasonlíthatatlanul fontosabb itt, mint Molnár Ferenc bármely darabjának esetében. Az illem, a viselkedés, a szokásrendszer stb. Molnár Ferencnél stílus, Herczeg Ferencnél tartalom. Hiszen éppen az alapozta és teremtette meg óriási sikereit, hogy telibe találva tartalommá tette ezeket a konvenciókat.

Mi marad hát *a Kék róka* mai elő-adása számára megvalósítási, prezentációs lehetőségként? Az első pillanatban feltámadó ötlet, hogy a pszichológiailag hiteles eljátszás. De ha feltesszük a kérdést, mi is itta „pszichológia", akkor megint csak a társasági illembe, szokás- és normarendszerekbe ütközünk. Hiszen csak a korabeli szokások váltak itt oly „lelki" tényezőkké, amelyek meggátolták Cecile-t, hogy Sándor karján hagyja el férje házát; és ugyancsak a tár-sasági illemszabályok váltak pszichológiai, lelki mozgatóerőkké és fékekké azon a bizonyos margitszigeti estén, amikor Cecile még mint menyasszonya csak Pálnak, nem rohant el Sándorral. s el lehet-e ezeket a társasági konvenciókat mint lelki dinamizmusokat ma játszani? El lehet-e ma játszani az említett társasági konvencióknak „pszichológiát" előíró háttere nélkül valódi pszichológiai hitelességgel Cecile azon mondatait, amelyek egyszer erősítik, másszor gyengítik azt a gyanút, járt-e Trillnél. Es miként lehet megteremteni ma azon férfi benső világának hitelességét, aki jár, állandóan jár szerelme házához, a férjnek jó barátja, és még sincs igazán fogalma arról, csak mikor a csalás megtörténik, hogy szereti az asszonyt. Es hogyan lehet elhinni róla ma, hogy az *egész világot* tartja szemét-dombnak, csupa mocsoknak, rothadás-nak, bűznek csak azért, mert az asszony másnak lett a szeretője.

Ha az adott konvenciórendszert eljátsszák, akkor épp az alakítások maradnak ma hitel nélküliek, éppen, mert *nem valódi* pszichológiai dinamizmusok jelennek meg, hanem az a belső viselkedés, amit a korabeli társasági normarendszer tett benső viselkedéssé, „pszichológiává". Ennek a prezentációja pedig ma teljesen idegenné tenné a darab világát.

Persze egészen valószínű, hogy más eljátszási lehetőség is lenne, de a Radnóti Miklós Színpad előadásán az villan föl mint eljátszási lehetőség, ami Kozák András alakításában szunnyad. Ő ugyanis egy kissé eltávolította magától az udvarias. a mindent megértő, az őt elhagyó asszonyt új lakásába azonnal és békésen elkísérő férjet, méghozzá az enyhe önirónia irályába. Kozák András, a mai színész tudja, hogy milyen múltbeli alakot játszik, s mintha Brechtet követné, alakításában megmutatja Pálról való véleményét is. A férj alakja ettől lesz finoman és enyhén humoros - vagyis nem „röhögteti" és nem karikírozza ki -; és ezzel marad, ezzel a diszkrét öniróniával valamiképpen a darab jellegén, vagyis a „diszkrét modor" világán belül. Ebben az önironikus, az alakot magától kissé eltávolító előadásmódban megjelenik ugyan a „szórakozott" professzornak és annak a tudósnak a gondolatilag ma már közhely-alakja, aki nem a valóságban, hanem tudományában - itt az édesvízi hidrák közt -. éli életét. Az *alakításban* azonban éppen hogy nem válik közhellyé az, ami megfogalmazva a tudós közhelyképe. s ugyancsak az eltávolítás, az önirónia miatt nem közhely.

Úgy tűnik tehát, hogy *a Kék róka* mai egyik eljátszási módja lehetne az enyhe önirónia - ha már mindenképp rászánják magukat előadására -, de ennek az *egész* világszerűségnek a finom öniróniával való megjelenítése, eljátszása. A harsány „kiröhögtetésért" vagy egy karikatúra-szerű torzkép megmutatásáért nem lenne értelme eljátszani.

Kozák Andráson kívül azonban mindenki komollyá akarja formálni az adott alakot. Takács Katalin Cecile-alakításában ez a komollyá vált alakításmód ugyan nem feltűnő, mert kétségkívül elegánsan és finoman játssza Cecile-t, ha ez az elegancia már nem ahhoz a konvencióhoz, illemrendszerhez és szokásokhoz igazodik is, ami Herczeg Ferenc originál közönségéé volt. (A Hl. felvonásbeli ruhájának az akkori öltözködési előírásoktól abszolút eltérő volta - *délután* a vállat szabadon hagyó estélyi ruha - bármily szép és szép benne ő is, komoly hiba, ami azonban nem őt terheli. A kékróka kepp színéről, ami itt homok- vagy világos mogyorószínűvé változott, már nem is beszélve. Bár lehet, hogy csak a rossz világítás miatt lesz ilyen a színe.)

Takács Katalin alakításában a bensőséges szerelem megjelenítésévé válnak a III. felvonásban kibeszélt „lelki élmények" és „erkölcsi magyarázkodások". Ám amikor ennek a konvenció és szokásrend vezérelte Cecile-nek bensőséges szerelme a néző benső világában a mai valósággal találkozik, életidegenné, teljesen ismeretlenné válik, de nem Takács Katalin alakítása, hanem a darabbeli világnak a mai világgal való összeegyeztethetetlensége miatt.

Nagy Sándor Tamás alakítása azért nem illő sem a darab világához, sem a többiek játékmódjához, de az alakítás két rétege egymáshoz sem, mert komolyan átélve, komoly alakításban egy dühödt, majd türelmetlen mai huszonévessé formálja Sándor alakját; mintha nem vígjátékot, hanem súlyos drámát játszana. Persze, a mai ifjúnak csak a külső, testi mozgásában megjelenő zabolátlanságát lehet megjeleníteni itt: azt, hogy ma nincs semmiféle viselkedésbeli szabály. A mai huszonévesek benső világát viszont képtelenség a Herczeg Ferenc által megírt Sándor megnyilvánulásmódjai mögé odakerekíteni. Külsőleg ezért mai huszonéves, belsőleg valamiféle időszakhoz-korhoz nem kötött kamaszattitűdöt formál meg. S ezért nem illik össze a külső és a belső; és az egész alakítás a többiek által megformáltak mellé.

Lencsit Zsíros Ágnes játssza, de nem önmagától eltávolított finom öniróniával, hanem túlzott karikatúrával, ami még ráadásul hiteles-reálisnak kívánna látszani. Az első felvonásban „színpadiasan" kislányos; a végén Cecile-hez külsőleg hasonlítani kívánó Lencsit formál meg. Aki végképp nem illik alakításánál fogva sem ebbe a darabba, sem az elő-adásba, az Trill báró. Kelemen Csaba még a leghalványabb lehetőségét sem hiteti el annak, hogy Cecile akár csak egyetlenegy szó szerinti pillanatra is komolyan vehesse mint férfi partnert.

Látható, ennek a darabnak a mai előadásáról éppen jellege-minéműsége miatt alig-alig lehet valamit is írni. Ennek legfőbb okát említettük az iméntiekben: az alakokat nem hiteles pszichológiával írta meg Herczeg Ferenc. Mert mindaz, ami lelki, pszichológiai, a benső világban

élő motívumrendszer lenne, az itta tetteket, a viselkedéseket, a viszonyokat a bensőből szabályozó konvenciórendszerrel azonos. s ahhoz, hogy a bensővé vált szokásrendszerből fakadó viszonyváltozások tartalmilag is hiteleseknek legyenek minősíthetők, ugyanez volna szükséges a befogadó részéről is; vagyis az, hogy a nézők befogadói hálózatában ugyanaz a szokás- és illemrendszer, ugyanaz a társasági konvenció éljen, és ezek legyenek azonosak a belső mozgatóerőkkel.

A Kék róka kimúlt; világa ma már mint vágykép sem él.

Herczeg Ferenc: Kék róka (Radnóti Miklós Színpad)
Díszlet: Makai Péter. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Rendezte:* Bencze Zsuzsa.
Szereplők: Kozák András m. v., Takács Katalin, Nagy Sándor Tamás, Kelemen Csaba, Zsíros Ágnes.

***E** számunk szerzői*

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalmi Tanszékének egyetemi tanára

BÉRCZES LÁSZLÓ
középiskolai tanár

BŐGEL JÓZSEF
a Művelődési Minisztérium főmunkatárs

EÖRSI ISTVÁN
író

FORGÁCH ANDRÁS
dramaturg

GEROLD LÁSZLÓ
újságíró, az újvidéki Magyar Szó munkatársa

KIRÁLY NINA
színháztörténész

NÁNAY ISTVÁN
újságíró, a Színház munkatársa

P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszék adjunktusa

RADICS MELINDA
egyetemi hallgató

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
újságíró, a Filmvilág munkatársa

SAJÓ ANDRÁS
író

NÁNAY ISTVÁN

Öncélú ötletek színháza

A Szentivánéji álom Egerben és Szolnokon

Ezt a kritikát még a nyáron meg kellett volna írnom az Agria Játékok produkcióról. Én azonban húztam-halasztottam a munkát, reménykedve vártam a mű szolnoki reprízét. Abban bíztam, hogy az egri előadás csupán a nyári produkciókra oly gyakran jellemző hevenyészettség miatt volt zavaros, és a kőszínházi felújításban helyére kerülnek az egymással perelő különböző ötletek, világosan kiderül a rendezői szándék. Csalódnom kellett. Csizmadia Tibor *Szentivánéji álomja* Szolnokon is az maradt, ami Egerben volt: önállósult, öncélú, de „érdekes" ötletek kusza halmaza. Egy sikerületlen előadásra tulajdonképpen nem is igen kellene szót vesztegetni, ha nem lehetne és kellene mélyebb és távolabbra mutató konzekvenciákat levonni belőle.

Mint tudjuk: a színjátékmű nem a dráma illusztratív interpretációja, hanem önálló művészeti ág saját esztétikai tulajdonságokkal bíró produktuma; a dráma műnemi jellegzetességeit át kell fordítani egy más művészet nyelvére, s ami a drámában megfogalmazódik, azt egy másik művészeti ág szabályszerűségei szerint újra kell fogalmazni. Ezért a színházművészet alkotóinak jogos törekvése, hogy kialakítsák a csak erre a művészeti ágra vonatkoztatható és érvényes speciális formanyelvet, jelrendszert, kifejezéseszköztárt. E törekvésben nagy szerepet kap a látvány a maga komplexitásában, illetve a kísérőzene. Ezek segítségével olyan asszociációs mező hozható létre, amelyben egy adott drámai mű világa megőrizve-meghaladva transzponálható egy másik világba, az előadás korának világába. Ennek a folyamatnak alapkövetelménye *a következetesség,* amelynek egyrészt abban kell megnyilvánulnia, hogy a színjátékmű mondandóját kifejező művészi jelek nem kerülhetnek ellentétbe a drámai közléssel, másrészt abban, hogy e jeleknek a színjátékművön belül is egységben kell lenniük. E kettős követelmény teljesülése szükséges, de természetesen nem elégséges feltétele a színjáték-műalkotás létrejöttének. (A Katona József Színház Ascher Tamás rendezte *Három* nővér-előadása tökéletes példája a műalkotássá válás ezen folyamatának.)

Úgyanakkor a színházi alkotókat - akárcsak más művészetek képviselőit - egy másfajta, hol külső, hol belső követelmény is sarkallja: a környező valóság problémáinak újszerű, csak az adott alkotóra jellemző megfogalmazásának igénye. Ez az igény tartalmi és formai újszerűségre egyaránt vonatkozhat, s csak ritkán - megint csak a műalkotások esetében - kerül szinkronba a kettő: egy jelenség új szempontú, lényeglátó megfogalmazása az ezzel adekvát eszközök segítségével.

A rendezők jelentős része azonban csak az eredetiséget hajhássza, az olyan megoldásokat keresi, amelyek még nem voltak, amelyek meghökkentenek ebben az állandó sokkolásra beállítódott korban. Ennek a mentalitásnak egyenes következménye az ötlet felértékelődése, mindenhatóvá válása. Azonban csak ritkán születik olyan ötlet, amely egy egész előadást képes áthatni és mozgatni. Az ötletek többnyire csak egy-egy részlet megjelenítésére, kifejezésére alkalmasak, emiatt a részek külön-külön élnek, illetve a részekből nem áll össze az egész, a különböző értékű és mélységű ötletek egymás ellen hatnak, kioltják egymást.

A régebbi és újabb ötletek nyomán kialakult vizuális és akusztikus jelek együttese kettős nézői magatartást vált ki: a jelek egy része közhellyé vált, emiatt ezek megfejtése semmiféle szellemi megerőltetést nem kíván, a másik része viszont rejtvénymegoldásra kényszerít. A klasszikus művek mára hangolásának mindenki által ismert és bevált eszközei a mai ruhák, a mai zene, a katonabakancsok stb. használata. A véres vagy koszos kéz a bűnösség különböző fokát jelzi; ha egy szereplő a nézőtérről vonul a színpadra, vagy azon át távozik - pláne szöveggel! -, vagy ha mereven és fürkészve a színpadról a közönséget vizslatja, akkor ő aktivizálja a nézőt, közvetlen részesévé teszi a cselekménynek, illetve a néző erkölcsi érzékét képviseli az előadáson; ha bizonyos zenei motívumok - például Beethoven V., VII. vagy IX. szimfóniájának részletei - hangzanak fel, akkor adott történelmi, politikai eseményekre utalnak vele stb. Ezeknek a sztereotípiákká vált példáknak a száma hosszan sorolható.

Ám ha Biberach és Ottó utolsó jelenetében a lézengő ritter egy nyereggel bajlódik, hol felemeli, hol a partnere lábához hajítja, hol egy építőipari bakhoz hasonlító alkalmatosságra helyezve babrál rajta, vagy az V. felvonásban II. Endre komikus, páncélt imitáló jelmezben ágáló, korlátolt értelmi képességű egyén-ként tántorog ide-oda, majd komoran és hosszan mered Bánkra, miközben Simándy József hangján a Hazám, hazámária eltorzítva szól - hogy egy szolnoki előadásból vegyem a példákat -, akkor a néző egész jeleneteken át azon törheti a fejét, vajon mit jelenthetnek ezek a mély értelmű jelek, s közben képtelen magára a jelenetre, a lényegre figyelni. Vagy ha két szereplő egyszer csak kilép a szerepéből, és egymással szemben ülve, civil hangon olvassa fel a szövegkönyvet - mint az Újvidéki Színház Örkény-elő-adásában, a Szolnokon és Budapesten is látott *Forgatókönyvben* ez Barabás és a Mester között történik -, akkor a néző, akit már addig is értek a darab követhetőségét megnehezítő meglepetések (hogy mást ne említsek: a kommunista hitéért meghurcolt főszereplő cirkuszi tárgyalását hol démonikus erővel, hol cinikus manipulációval vezető Mester úgy néz ki, mint Bergendy István, de kopaszsága, Sztálin-bajusza és sötét szemüvege különböző, egymással egyáltalán nem összemosható asszociációkra ad lehetőséget), s aki a produkció eleje óta tűnődhetett azon, miért unatkozik két katonaruhába öltöztetett kisgyerek a színpadon - végképp feladja az előadás megértéséért folytatott erőfeszítéseit. Ezek nem keresve keresett elrettentő példák. Általános tendenciáról van szó: a minden-áron újat, eredetit, soha nem látottat produkálás álmodernségének, a művészi elemző munka elmulasztásának, a gondolati restségnek, az alkotói tehetetlenségnek tipikus megnyilvánulásairól.

Shakespeare: Szentiványéji álom (szolnoki Szigligeti Színház). Philippovich Tamás (Zuboly) és Pécsi Ildikó (Titánia)

Ez a jelenség érhető tetten az egri, illetve a szolnoki *Szentiványéji* álom-előadásban is.

Az egri Líceum udvarán kialakított játéktérnek három hangsúlyos része van: a nézőtérrel szemben az épület kétszárnyú bejárati ajtaja mint főjárás, illetve jobb oldalon egy két emelet magas vastraverzekre felaggatott tíz-tizenkét méter széles nádfal vagy -függöny (amilyen az építkezéseken védi a járókelőket a lefröccsenő maltertől, festéktől), valamint baloldalt egy szintén nádból készített kis, oszlopsoros, timpanonos görög templom, amelynek oszloplábazatát autógumiköpeny képezi. Az építmény fehérre, a nádfal zöldes árnyalatúra van festve, jelezve, hogy az egyik az athéni, a másik a természeti jelenetek jelzésére szolgáló díszletelem.

Az előadás kezdetekor a mesteremberek mint díszletmunkások egy asztal körül szalonnáznak, iszogatnak, múlatják az időt, majd egy kellemes, nagyzenekari dzsesszmelódia ütemére kiürítik a játékteret, előkészítik az első jelenetet, behúznak egy négykerekű kézikocsit, amelyen Hippolyta és Theseus áll. A férfin szürke öltöny, a nőn széles karimájú kalap, kosztüm. Theseus mint tulajdonával bánik Hippolytával, nyilvánvalóan abból kiindulva, hogy a mitológia szerint a görög király harccal szerezte meg zsákmányát, az amazonok királynőjét. Hippolyta láthatóan undorodik leendő férjétől, aki vidéki funkcionáriushoz hasonlít. A jelenet során Egéus zöldes színű katonaköpenyben, csizmásan jelenik meg (Szolnokon ő is öltönyt visel), a fiatalok pedig szintén öltönyben, kiskosztümben vannak.

A második jelenet a mesteremberek első darabbeli színre lépése, ekkor lesz egyértelmű, hogy mindenki egy-egy ismert mai munkástípust testesít meg, a lógóst, a bugyutát, az iszákost, a demagógot stb. Az eddigi, lényegében az eredetihez hű Arany János-fordítás után egyre több új fordulat hangzik el a mesterem-berek szájából: Márton László részben újra fordította a darab bizonyos passzusait (ezt jelenti a színlap rejtélyesen értelmetlen meghatározása: Arany János for-

dítását színpadra alkalmazta), ám a kétféle szöveg - Aranyé és az övé - sehogyan sem illik össze, nem azonos fajsúlyúak. A mesteremberek szövege tele van kínrímekkel, egyértelmű kétértelműségek-kel, nyelvi primitívséggel (ha Arany egy-szer használta a mondhassa alakot, miért ne beszéljenek az iparosok állandóan „suksük" módon, aztat-at hangoztatva; amit Arany úgy fordít, hogy „Thisbe mindenesetre vegyen tisztát", az Mártonnál tiszta alsó lesz, a leheletből kigőzölgés stb.). A leegyszerűsített nyelvi közegben egyszer csak furcsa textus hangzik fel: amikor Zuboly bemutatja, hogyan alakítaná Herkulest, nem valami, feltehetően Seneca-tragédiaparódiát szaval, hanem Verlaine *Őszi* chansonjának Tóth Árpád-féle ismert fordítását.

A második felvonás kezdetekor egy bakancsos, kék köpenyes lompos takarítónő mímeli a munkát, ő természetesen a Tündér, aki Puckkal évődik, aki viszont ezúttal gyorsan és hangtalanul sikló, akkumulátor által hajtott, villogó lámpákkal felszerelt, ide-oda manőverezni tudó rokkantkocsiban ül, a középkorú színészen mamusz, házikabátszerű ruhadarab és angol úriemberhez illő kockás sildes sapka van. Titánia óriási, mellette Oberon nyápic legényke. Titánia és kísérete - ahová beáll köpenyét ledobva az iménti takarítónő is - a nádfalon át préselődik ki és be. Zuboly szamárrá válását eredeti módon jelzik: a szamárfejet fordítva, hátrafele hordja a színész, a szamár farka viszont elöl van. Az Öberon-Titánia viszály okául említett váltott fiúcska elrablását a darabbal ellentétben - ahol csak beszélnek róla - itt megjelenítik, de a fiú nem más, mint Philostrat, az ünnepségrendező (ez a szerepkettősség Szolnokon nem szerepel). Az egri ötleteket nem sorolom tovább.

Szolnokon lényegében ugyanaz az előadás látható, mint az egri volt. De itt a tér kényszerűen módosul: az első felvonásban - az athéni színekben - a színpadot félmélységben egy függöny zárja le, s az előfüggöny két szára mint egy sátorbejáró hátrafelé fel van kötve (az utolsó, szintén athéni színekben már nem tér vissza ugyanez a jelzés, akkor a háttérben lévő díszletépítményt húzzák előre a színjátékhoz). A többi részben a színpad nyitott, hátul látható a görög templom, bal elöl egy jón oszlopfőre emlékeztető talapzaton óriási, rózsaszínes, áttetsző Cupido-szobor. Ezen a talapzaton általában Titánia tartózkodik. A színpadot oldalt két-két égbe nyúló, nádból készült vastag oszlop keretezi, ezek időnként felemelkednek, s például a szerelmesek civódását Oberon és Puck egy-egy ilyen rájuk ereszkedő oszlopból hallgatja ki.

Puck: Vallai Péter

Az egri előadáshoz képest kevesebb kellék, bútor szerepel Szolnokon, például a négykerekű kézikocsi elmarad, de a kerekeken guruló kanapé, amelyen a szerelmesek végül együtt elszunnyadnak, s amelyet Puck maga után húzva távolít el a színpadról, marad. S bejön például egy új kellék: egy felfújható gumiállat-párna Hermia és Lysander második felvonásbeli jelenetében. Ennek a kelléknek a használatán érzékeltetni lehet az ötletek működését. Lysander azt mondja Hermiának: „Egy hant legyen kettőnk párnája itt." Hant nincs a színpadon, hát logikusan adódik: párna kell ide, de az ne igazi legyen, hanem valami furcsa, meghökkentő. S lett a felfújható gumiállatka. A civódás közben a fiú valahányszor a párnára akarja tenni a fejét, a lány kihúzza azt a feje alól, így a színész feje nagyot koppan. mikor már többször bejött a gag, még csavarni is lehet rajta egyet: Lysander végre megkaparintja a párnát, ekkor viszont Hermia kihúzza a párna dugóját - az eredmény ugyanaz, mint előbb.

E rendkívül különböző színi megoldások vázlatos felsorolása is jelzi: ezúttal a *Szentiványéji álomnak* egy „furcsa" előadása jött létre.

Ma ezt a művet nem lehet Jan Kott elemzéseinek és Peter Brook s nálunk Ács János kaposvári rendezésének figyelmen kívül hagyásával megrendezni. Ezek olyan mélységeit tárták fel a drámának, amelyek - akár elfogadja őket valaki, akár nem - meghatározzák a mű minden további interpretációját. Az operai, romantikus, illetve derűs vígjátéki megközelítés után mára az erotikus, vad komédia mögött felsejlő, azt állandóan és végig átszövő tragikum megmutatása elengedhetetlen. Kott, Brook, Acs - és minden túlzás nélkül hozzájuk sorolható Somogyi István, a Tanulmány Színház előadásának rendezője - a szerelem gyönyörűségét és kínját, mennyei fenségét és pokoli, állati mélységét, bonyolult ambivalenciáját egységben láttatta. Minden olyan értelmezés, amely akár az

egyik, akár a másik komponens túlsúlyára kívánja redukálni a darabot, súlyos, a darab lényegét veszélyeztető leegyszerűsítésekre vezet. Csizmadia egyértelműen tagadja a szerelmet, nála - munkásságában nem első ízben - az érzelmek devalválódnak, csak az elsődleges vágykielégítés, a brutalitás, az erőszak uralja az emberi kapcsolatokat, így a szerelmieket is, legyenek azok azonos vagy különnemű ek közöttiek. Ez a szemlélet - nem vitatható - a valóság tényeiből, riasztó jelenségeiből táplálkozik, de ennek művészi ábrázolására a *Szentiványéji álom* csak erős torzításokkal alkalmas, illetve a mű teljes és következetes átértelmezésével. Csizmadia nem végezte el ezt az átértelmezést, megelégedett egy-egy részprobléma megoldásával, mondandóját rábízta a rendkívül heterogén ötleteire, amelyek legtöbbje úgy működik, ahogy a felfújható gumipárna példája mutatta.

Pontosan kimutatható, hogy a rendező behatóan ismeri a mű szakirodalmát, többek között Kott műveit. Erre utal például a Cupido-szobor hangsúlyozása éppen úgy, mint a szerelmesek végső ébredésének zavarodottsága (amit Csizmadia még megtold egy gruppenszexpartira való képi utalással!), s teljesen nyilvánvaló, hogy a Titánia szerepét játszó színésznő kiválasztásánál nagy-mértékben befolyásolta Kottnak a darab kapcsán bizonyos Goya-képekről írott eszmefuttatása. De az ötletet nem viszi végig, nem teljesíti ki. Az, hogy Pécsi Ildikóra bízta Titánia szerepét, és Tóth Józsefre Oberonét, az első pillanatban érdekesnek tűnik, de aztán a dráma működésében zavarokat okoz. A dramaturgiailag aktív és Titániát a Zuboly-kaland ellenére is szerető Öberon ebben a felállásban riadt nyuszivá válik, a két színész között semmilyen élő kapcsolat nincs. Egy ilyen Titánián nem lehet úr egy ilyen Oberon! De egy ilyen termékenységistennői Titániának nem lehet partnere az a Zuboly sem, akit Philippovich Tamás játszik, holott a szamárral való összefektetésnek éppen az az értelme, hogy a szexualitásnak valami állati mélységét élje át a Tündérkirálynő. Ám erről ez esetben szó sem lehet. Különösen akkor nem, ha értelmetlen, felületes és olcsó komikumba fullad Zuboly szamárrá válása. Az, hogy Zubolynak a szamárfarka elöl van, csupán egy magyar szóegyezésnek köszönhető poén, de a poén túlhajtása teljesen képtelen helyzetet eredményez, mivel ebből következik, hogy a szamárfej hátrafelé néz. Titánia a

Tóth József (Oberon) és Pécsi Ildikó (Titánia) a Szentiványéji álom szolnoki előadásában (Erde Katalin felvételei)

szamár fejét simogatva, csókolgatva a színész hátával van szemközt, a színész viszont előrebeszél, a tündérekkel például úgy kommunikál, mintha a feje normálisan állna, a szerelmeskedésnél viszont a színész fenekével kénytelen ráfeküdni Titániára, és így mímelni az aktust. Persze sok mindent bele lehet magyarázni egy ilyen ötletbe, gesztusba - akárcsak a többi hasonlóba -, de ha egy jel csak belemagyarázással működik, rá-adásul minden jelhez külön-külön magyarázatot kell találni, akkor e jelek rosszak, nincsenek összhangban a drámával, nem szolgálják az előadás egységét.

Ahogy egy-egy kotti gondolat vagy gondolatfoszlány alapul szolgál különböző színpadi megoldásoknak, ugyanúgy a shakespeare-i szövegnek is többnyire csak a töredékei ihlették meg a rendezőt. Feltehetően Pucknak az a megjegyzése, hogy „Ovet kerítnék negyven perc alatt/A föld körül"' volt az alapja a tolókocsiötletnek mint agyontechnicizált korunk groteszk jelképének (Kott említi, hogy az első szovjet szputnyik negyvenhét perc alatt tette meg ezt az utat; s amilyen felfoghatatlan volt számunkra akkor az űrhajó, olyan idegen e darab környezetében ez a jármű). Ám hogy kis zászlócskákkal, villogó stop-és indexlámpácskákkal játszva olcsó komikumforrássá is váljék ez az alkalmatosság, az azt jelzi, hogy a rendező a saját ötletét sem veszi komolyan. Az ötlet következményeinek végiggondolatlanságáról tanúskodik az, hogy nem világos, mikor miért száll ki Puck ebből a járgányból, illetve miért Vallai Péterrel játszatja a rendező a szerepet. Vallaii a színház legerősebb színészegyéniségeinek egyike, s még tolókocsiban ülve is az ő rezignált, gunyoros, szkeptikus alakítására kerül a fő hangsúly, ezáltal alaposan megbillen az előadás egyensúlya. Szólhatna ugyan az előadás arról, hogy Puck az, aki a tényleges manipulátor, aki minden szálat a kezében tart és összekuszál, de akkor ennek a koncepciónak minden egyes részletben érvényesülnie kel-lene. Itt azonban a darab struktúrája változatlan, Puck szerepe szubjektíve felértékelődik, is ez csak a dramaturgiai és egyéb belső ellentétekhez vezet.

Az előadásban két törekvés érződik: a darab problematikájának mára hangolása és egy heterogén ízlésvilágú komikum erőltetése. Az előbbit a mai ruhák, a mesteremberek beállítása, nyelve, Theseus figurája szolgálja. De míg a ruhák, a mai melósokként ábrázolt mesteremberek csak a maiság külső mázát adják, addig az előadás egyik igazi részértéke éppen Theseus jellemzéséből fakad. A Derzsi János által játszott görög uralkodó olyan provinciális kiskirály, aki ugyan erőszakkal megszerezte magának Hippolytát, de megtartani - s ez Bajcsay Mária szótlanul is érzékeny játékából egyértelműen kitűnik - nem fogja tudni. Ez a Theseus ellentmondást nem tűrő, kisszerű despota, ugyanakkor nyájasnak, békülékenynek mutatkozó, demokráciát szajkózó vezető. Az ötödik felvonásban Demetrius kétszer is viccelődik a mesteremberek előadásán szereplő Fal kárára, Csizmadia hangsúlyt ad ezeknek a megjegyzéseknek, ettől egyszeriben éles kontúrokat kap Theseus uralkodásának jellege. De ez a darab legvékonyabb szála, s nemhogy az előadás egészében, de még a keretjelenetekben sem kínálkozik mód e szemlélet végigvitelére.

Az előadás komikumforrásai vagy infantilisak (párnajáték vagy Hermia falra mászása), vagy drasztikusak (Zuboly szamárrá változtatásának módja vagy a szerelmesek veszekedése, ahol az általános fenékbe rugdosásokon és fenékre huppanásokon kell nevetnünk. A komikum lényegét a legjobban a mesteremberek jellemzése, illetve produkciójuk jellege mutatja meg, s ezen belül is a Pyramus és Thisbe históriájának stílusa, illetve az, akivel játszatják Thisbét. Itta fiatalnak éppen nem mondható, robusztus testalkatú, kefebajuszos Kátay Endrével, azaz, csak és kizárólag a külső jegyek alapján akar a rendező nevetést fakasztani. Az „előadás az előadáson belül" ritkán sikerül igazán a magyar színpadokon. Már Gyulai Pál, Péterfy Jenő és utánuk sokan kifogásolták, hogy a mesteremberek előadását eleve komikusra játsszák, karikatúrát mutatnak fel, s nem érződik, hogy a szereplők komolyan véve vállalásukat, hoznak létre nevetséges produktumot. A tréfálkozás, a túlzások, a forszírozott humor lehet nagyon hatásos, de csak a tragikomikus előadás érheti el a szükséges ellenpontozó dramaturgiai hatást. Az egri, illetve a szolnoki produkcióban paradox módon szinte hatástalanná vált, azaz nem megfelelően működött a drámának ez az elementáris erejű szála.

Az eddigiekben említett problémák mellett szinte említésre is alig érdemesek azok a következetlenségek, amelyek például a szövegkezelésben észlelhetők: az újrafordításban található érthetetlen és következetlen megoldások egyike az, hogy a híres „Fel s alá, fel s alá, / Hordom őket fel s alá. . ." sorokban „Itt meg ott" szerepel (ami fordításként is pontatlan), később viszont a fordító meghagyja az eredeti fordulatot, a fel s alát; az *Őszi chanson* végképp nem illik sem a helyzethez, sem a stílushoz; az első rész, Titánia és Zuboly nászakor, Oberon fájdalmas üvöltésével ér véget, a második rész pedig Oberon kérdésével kezdődik: „Ugyan fölébredt-é Titánia; / S mi tűnt először szemébe, melyen / Otromba szenvedéllyel csüggni kelljen?" Mintha mit sem tudna. Holott tündérkirályként mindenről tudnia kellene, ami körülötte van, s akkor jogos a kiáltás, de illogikus a kérdés, vagy valódi az érdeklődése, de akkor miért üvölt fel a nászkor?

Mindebből egyértelműen kitűnhetett, hogy az egri, illetve szolnoki *Szentiványéji* álom-előadást félresikerültnek tartom. még akkor is, ha - különösen a diákközönség körében - sikere van, a nézők élvezik a gageket s talán a minden művészi mesterkedés ellenére is hatásos darabot. De a konkrét produkció megítélésénél fontosabb, hogy az ilyen típusú előadás nem egyedi eset, s ez több mint elgondolkodtató jelenség: a közönség félreorientálása, hamis értékképzés, a modernség félreértése.

Shakespeare: Szentiyánéji álom (Agria Játékok és *szolnoki Szigligeti Színház)*

Fordította: Arany János. *A fordítást színpadra alkalmazta:* Márton László. *Díszlettervező:* Lábas Zoltán. *Jelmeztervező:* Nagy Andrea f. h. *Zenei munkatárs:* Kerényi Gábor. *A rendező munkatársa:* Zsótér Sándor. *Rendezte:* Csizmadia Tibor.

Szereplők: Bajcsay Mária, Derzsi János, Mertz Tibor, Bal József, Sztárek Andrea, Császár Gyöngyi, Pusztai Péter, Pécsi Ildikó m. *v.,* Tóth József, Réz Judit, Roczkó Zsuzsa, Turza Irén, Gombos Judit, Mészáros István, Vallai Péter, Philippovich Tamás, Mucsi Zoltán, Kátay Endre, Takács Gyula, Fekete András, Czakó Jenő.

BÉRCZES LÁSZLÓ

Kép, kép, kép...

A Lear király Pécsett

A Lear király első jelenete hasonló a szokásos shakespeare-i kezdésekhez. Bejelentik a következő jelenetben érkező főszereplőt. Máskor azonban általános helyzetképet kapunk, vagy elhangzik egy a főhősre vonatkozó feszültségfoszlány. Hősünk - Hamlet, Othello, Macbeth.. . - már *valamibe* érkezik, cselekvése mintegy válasz az általunk frissen megismert tényekre. Ebben a drámában ez nem így van. Megismerkedünk három fontos szereplővel - a fattyú Edmunddal, még kedélyes és magabiztos apjával, Glosterrel és a jó Kenttel. Ok szólnak ugyan az ország felosztásának tervéről - de csak úgy mellékesen. Lear tehát a *semmibe lép* be. Minden további történés az ő most következő döntéséből következik majd, előzmények nincsenek, legalábbis nem tudunk róluk. Miért osztja fel Lear az országot? Érthetetlen. Ő mond erről néhány szót, ezt senki nem erősíti, nem cáfolja. Az ország szempontjából rossz döntésnek ígérkezik, hiszen azt, ami egy kézben volt, több részre szakítja, és az új tulajdonosokban még akkor is megszülethet a vetélkedési vágy, ha az eddig nem létezett bennük. Főleg akkor, ha az elosztás mikéntjéről nem valódi érdemek, hanem a hízelgés elhangzó szóvirágai döntenek. Igaz, Lear ebben sem következetes, hiszen nem várja ki a három vallomást, hanem amint elhangzik a gyermeki szeretet szóbeli bizonyítéka, már adja is az egyik országrészt. Vagyis már előre tudta, kinek mit szán. Akkor viszont mi szükség e formális ceremóniára? s miért veszi ezt komolyan Lear? Ezekre a kérdésekre nincs válasz - illetve egy-egy előadás bármilyen választ találhat, ha azt a folytatás érvényesíteni tudja. Mindenesetre idáig mesének is tekinthető ez a Shakespeare-dráma. Az írót feltehetően ettől a ponttól érdeklik igazán hősei. Mik a következményei a hős hibás lépéseinek, mi történik, ha a rend felszakad, mi lesz a köz-ponti erőtől, támasztól, kapaszkodótól megszabadult-megfosztott emberekkel, hogyan jut el a bűntől a bűnhődésig valaki, egyúttal hogyan szerzi meg az oidipuszi belső látás bölcsességét az addig csak felszínt kémlelő ember? Van egy

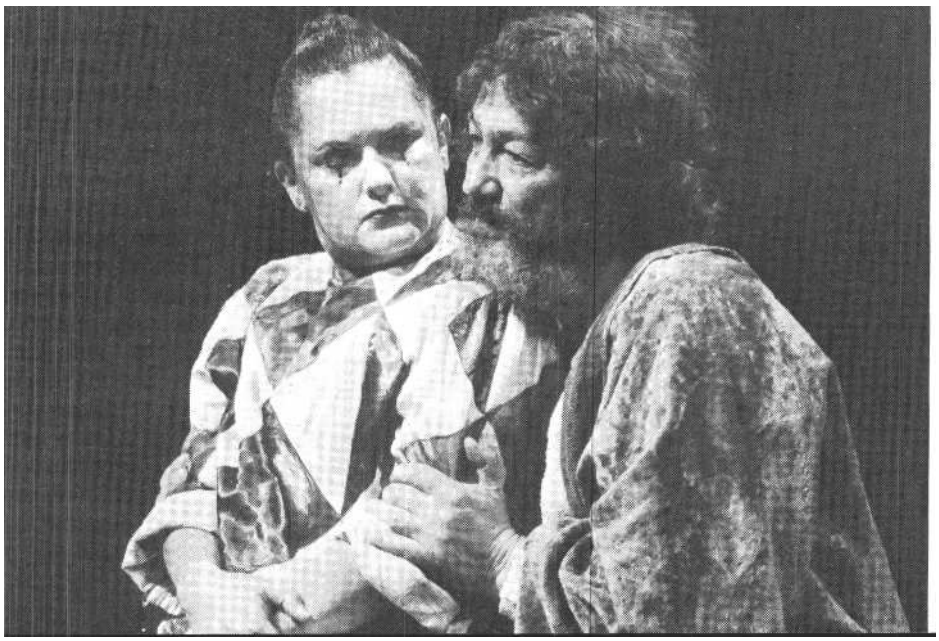
másik oka is Lear motiválatlan döntésének, amit a tükörképének vélt Gloster sorsát vizsgálva érthetünk csak meg. Glostert fattyú fia becsapja. Nem menti ez az apa bűnét, azt, hogy forró fejjel, elvakult hirtelenséggel kitagadja ártatlan fiát, de döntése mégiscsak következmény, Edmund számító törtetésének része. Lear maga dönt. Senki nem kényszeríti arra, hogy országát felossza, hogy Cordéliát száműzze. Amikor tehát fel-ismeri vétkét, nincs mentség számára, tragédiája teljes, mert minden külső késztetés nélkül hozta hibás döntését. A végső felismerés tehát azonos lesz az őrületnek nevezett önmagára tekintéssel, amikor az ember kifelé már vak, halálos bölcsességgel megismeri önmagát, felismeri és vállalja sorsát. Ez a magunk felé vezető út a felismerés és az önazonosság tiszta pillanatával ajándékoz meg bennünket, egyben minden külső kapcsolódás elvesztését, a világból való kiszakadást, a halált jelenti. Lear meg-nyeri azt a tudást, ami nélkül eddig élni tudott, és elveszíti koronáját, elveszíti három lányát. Meg kell halnia.

A Lear király a tudás és a halál tiszta pillanata felé vezető út drámája. Az ország felosztására, lánya kitagadására azért van „szükség", hogy a király ráléphessen erre az útra. Nem kellenek előzmények, motivációk, külső késztetések, Lear „magánügye" ez, mely a látványos kitaszítottságtól a mozdulatlan némaságig vezet. Egy adott előadás törekedhet a látványos megnyilvánulások hatásos ábrázolására, de lecsupaszíthatja a figyelmét arra a látszólag kevésbé érdekes belső folyamatra is, ami az emberben a mindentudás pillanatáig, a halálig lezajlik.

A pécsi Nemzeti Színház frissen felavatott kamaraépületében a Csík György által elképzelt tér egyértelműen arra utal, hogy itt az utóbbiról lesz szó, és Szegvári Menyhért rendezése a lényegre, a belső folyamatok rögzítésére és megjelenítésére koncentrál majd. A nézők két oldalról, mint egymás tükörképei nézik a köztük végighúzódó keskeny színpadot. A játszóktól lélegzetvételnyi közelségben ülünk, sőt a két nézőtéri négyszöget is járások övezik, előttünk, mögöttünk, körülöttünk is elképzelhetők színészi jelenlétek, benne vagyunk hát a játékban. Találkozhattunk már ezzel a térelrendezéssel, de ez még nem von le semmit Csík György önmagában kiváló munkájának értékéből. „Önmagában kiváló", mert végül is a tér nem függetleníthető a benne lezajló játéktól, az előadás egészének egysége vagy az egység hiánya minősíti majd az egyes részleteket. A színpad berendezése nagyon egyszerű: egyik végében lépcsőzetesen emelkedik egy dobogó, róla vörös szőnyeg omlik le, rajta trón. Előtte a földön talán szivacsból készült állati bőr hever, később kiderül, hogy ez egyben Anglia térképe, sőt Anglia földje is, amiből a száműzetésbe indulók emléket csippentenek maguk-nak. Ezen kívül három egyszerű szék. Szemben ülő „tükörképeinket" nem igazán látjuk, mert köztünk a színpad két szélén főként függőleges-vízszintes rácsozatú falak emelkednek-ereszkednek, a helyszínváltozásnak megfelelően. Ezek a sűrű, fémes csillogású lécek egy-szerre idéznek börtönt és finom angol gótikát. Ilyen lécekből készült a három szék és maga a trón is. A ruhákon is más-más elrendezésben feltűnnek ezek a csíkos, geometrikus formák. Ezek a ruhák - melyeket szintén Csík György tervezett - szépek, esztétikusak, bár a tér egyszerűségéhez képest talán túlságosan is pompázatosak. (Az viszont érthetetlen - bár valószínűleg nem a jelmeztervezőn számon kérendő -, miért vannak az egymással szemben álló táborokat képviselő katonák szinte azonos ruhában, és miért viselik ugyanazt az egyébként korántsem félelmetes bőrmaszkot. A valódi kérdés az -- és ennek semmi köze a „szegény színházi" térhez -, miért ugyanaz a négy statiszta menekül - Lear kísérőjeként -, és űzi magát - Goneril testőreként -, és jelenik meg önmagát legyőző burgundi katonaként.) Mindenesetre tér és jelmez még egységben vannak. Ez a *még* jelzi már, hogy minden egyéb részlet - a számos jó irányú színészi alakítás ellenére - az elképzelt egység ellen dolgozik.

mikor a szín elsötétül, nyikorogva felkurblizzák a rácsos falak egy részét. A nyikorgást ellensúlyozandó megszólal egy vonósokkal megalapozott és klarinéttal megtámogatott súlyos, lassú zene (zeneszerző: Papp Zoltán). Ez a zene később a jelenetek végét, a király jövetelét, a feszültség közeledtét jelezve mindig megszólal. Ezek a hangzások azonban tompa, puha, monumentális illusztrációk, és idegenek a hideg, merev, mér-tanian feszes tértől. Nos, megszólal a zene, eltűnnek a felesleges falak: a szín-padon három alak áll, Gloster, Edmund és Kent. Elhangzik az első jelenet szövege, újból zene, szereplőink kivonulnak a színpad közepéről. Lassú és néma vonulásuk - hiszen szöveg híján így kell mellettünk kiballagniuk - már gyanús: nem tudjuk, miért vagyunk tanúi egy színpadi üresjáratnak. Hallgatjuk hát a zenét, és várunk. Következik a mese-szerű kulcsjelenet, megjelenik a király és kísérete. Ez a Lear (Győry Emil) fiatal, energikus és határozott, nehezen hisszük indoklását, hogy fáradtsága, öregsége miatt lemond a koronáról. A rendező nagy gonddal, kiszámítottan mozgatja szereplőit, látszik az a tudatos törekvés, hogy a reális szituációk megteremtése helyett hangsúlyos mozgásokkal, kifejező képekkel értelmezze az egyes helyzeteket. Lear az üdvözléseknél Cordéliát hevesen megöleli, és tekintetével követi. Mint aki sejti, hogy sorsdöntő pillanatok

Shakespeare: Lear király (pécsi Nemzeti Színház). Vári **Éva (Bolond)** és **Győry Emil (Lear)**



Lear király: Győry Emil (MTI-fotó)

következnek. „Melyitek szeret leginkább?" - kérdi lányait, és Kent megdöbbenve megy oda hozzá. A király nem tágít, hallgatja idősebb lányai hízelgését. De közben állandóan Cordéliára néz, mintha azt kérné tőle, hogy ismeretlen okból kezdett játszmáját az támogassa. Cordélia természetesen hallgat, a király pedig őrjöngeni kezd. Győry kiszámíthatatlan mozgással rohan fel s alá, beszéde is ehhez igazodik. Megnyújtja, majd megpörgeti a szavakat, elnyeli, elharapja a szóvégi szótagokat. Mondatai alig érthetők. Ezt menthetné egy kontrollálatlanul megnyilvánuló zaklatott belső állapot, itt azonban erről szó sincs. A színész kívül marad, és a rendezés külsőségeihez igazodva pózzá merevült eszközeit váltogatja. Ez a Lear nem naiv és nem kiszolgáltatott, bármikor a kezéhez tudná ragadni a hatalmat. Döntései utólag is indokolatlanok maradnak. Ezután Kent érzelmes búcsúja következik, egy szivacsdarabbal a kezében távozik. Újabb lassú vonulások után már csak a két nővér marad, akik szertartásos, sokat-mondó mozdulattal magukra terítik a gazdátlanul otthagyott királyi palástot, és magukkal viszik az árván heverő koronát is. A helyzet világos, túlságosan is az. A szertartás kicsit sokáig tart, Goneril és Regan sehogyan sem érnek az ajtóhoz. Belép hát Edmund, és terveiről szóló monológját a távozó testvérekhez intézi. A szöveg szempontjából ezt semmi nem indokolja, viszont kétségtelen, hogy újabb pontos - bár a nézőt a majdani fel-fedezéstől megfosztó - képi előrejelzést kapunk az ifjú Gloster és a Lear lányok várható praktikáiról. Ezt követően a gonoszságát megvalló Edmund az üresen maradt trónra ül. Még csak a második színnél tartunk, de szinte mindent tudunk. Ez sem feltétlenül baj, hiszen nem az információk teszik a színházat. De egy történet váza csak akkor izgalmas, ha mögötte élő organizmus lüktet. A pécsi előadáson ezt nem tapasztaljuk, noha egyes alakítások megőrzik az adott helyzetben természetes megnyilvánulásokat. Talán az iménti monológot elmondó Balikó Tamásra érvényes ez leginkább, akinek túl erős és látványos gesztusoktól mentes játéka, mindenféle deklamálást nélkülöző értelmes és természetes beszéde pontosan igazodik ahhoz a térhez, melyben a színész tőlünk karnyújtásnyira van. Ebben a helyzetben persze neki sem lehetne azt megtennie, hogy kulcs gyanánt a semmit nyújtsa át partnerének - mindezt az orrunk előtt. De ez és a hozzá hasonló számtalan apró, a nagyszínpadon fel sem tűnő csalás nem a színészi alakítás, hanem a rendezés problémája. Ha viszont ennyire jelzésszerű, szinte szertartásos színházat kell látnunk - erre utal a „szivacsföld", illetve a palást és a korona sokatmondó elorzása -, akkor mi szükség arra, hogy egy tétova generálsötétben a díszletezők átrendezzék a teret, és kivigyék a trónt. Egy színpadon bármi megtörténhet, önmagában minden megoldás jó lehet, de kellenek az adott estére érvényes játékszabályok, amikhez igazodva egy egységes egész - talán jó, talán rossz minőségben - megszületik. Mondhatnánk: a trón kivitele jelzi, hogy másik helyszínen - Gloster házában - vagyunk. De hol voltunk az imént, amikor „Gloster gróf palotájában" Edmund sunyi reményekkel a trónra ült?

Magyarul: a néző bármit elhisz és elképzel, amire felszólítják (nem központi utasításokkal, hanem az előadás első pillanatától rendszerré összeálló, egymással egyszeri logika szerint összefüggő jelzésekkel). De a néző zavarba jön és elutasítja magától az előadást, ha nem tudja, mit higgyen és mit ne, mit képzeljen el, és mit tekintsen valóságosnak. A szín változását jelzi a trón kivitele, a felhangzó zene és az emelkedve-ereszkedve változó rácsos falak. Mégsem tudjuk, hol vagyunk, mert teljesen zűrzavarosak, következetlenek a járások. Regan és Cornwall kidobják a kapun a megvakított Glostert, és Dover felé küldik. Az tehetetlenül téblából, majd kimegy a legközelebbi ajtón - vagyis Regant követi.

Később az egyik táborban levő Regan kimegy, és vele kisurran az előző jelenetből ittragadt, másik táborba tartozó Cordélia. Ilyen kisurranásokat ez a tér nem enged meg. s mit higgyünk a vadonatúj színház faborítású oldalfalán matató királyról, aki azt imitálja, hogy a fa odvából valami ennivalót szedeget? Higgyük a vihart vagy ne, ha Kent fejére húzott kabátban ázik-fázik, társa viszont nem? Ugyanez a király és a Bolond esetében úgy jelentkezik, hogy mindig az fázik és didereg közülük, akinek szövege van. Nem az a baj, hogy Kentet nem zárják igazi kalodába - de akkor miért cipelnek be a statiszták egy majdnem igazi kalodát? Ebben Kent azért nem mozdulhat, mert a színész fél, hogy véletlenül kiszabadul a lába. Ez a zűrzavaros stilizáltság Edgar és Gloster híres jelenetében mond végképp csődöt. A vak Gloster a doveri sziklához vezetteti magát, hogy onnan leugorjon. Ot kísérő fia természetesen becsapja, és ezzel megmenti. A néző - hacsak nem olvasta a drámát, ami nem kötelessége - nem tudja, hogy elhiggye a sziklát vagy sem. Utólag minden kiderül, de elvész az a gazdag pillanat, amiben a fiú elveszti és megnyeri az apát, a vak apa elveszti és megnyeri az életet, hogy majd láthassa az igazat.

Szegvári rendezésének értékei elsősorban a képi megfogalmazásokban vannak. Egy-egy pillanat pontos értelmezéséből születő beállításokat kapunk: az igazságra lassan ráébredő Alban és a lelepleződő Edmund egymással szem-ben állnak, utóbbi mögött keresztirányban szintén egymással szemben térdel a két gyűlölködő, Edmundért versengő leánytestvér. Edgar, a kitagadott, elűzött fiú fázósan üldögél a földön, előtte egy-más tükörképeként térdepel a két bűnös apa, Gloster és Lear. . . Sok ilyen „önmagában" pontos képet idézhetnénk. Csakhogy ezek néha teljes aszinkronba kerülnek a rájuk következő mondatokkal. Szegény Tamás-Edgar egy leeresztett fal ablakkeretében fekszik, és sorsáról elmélkedik. „Hová igyekszel?" - kérdezik majd tőle, miközben ő meg sem mozdul. Később a királyt fektetik majd ide - feltehetően a hatásos kép kedvéért -, ez az „ágy" azonban nem lehet túl kényelmes egy beteg, öreg haldokló számára. Shakespeare-nél Cordélia beteg apja felől kérdez, akit aztán behoznak. Itt a lány együtt lép be azokkal, akik most már igazi ágyon behozzák Leart. Az apja felett álló Cordélia kérdezősködése és az orvos válasza: „Még alszik", így értelmetlenné válik. Kent a királyt keresi, aki a lábánál hever. Kent azonban a nagy keresésben otthagyja, és a nézők mögé kerül, hogy majd onnan, messziről láthassa meg színpadon fekvő társát. Néha mások is mögénk kerülnek, a „nézők között" járnak - ez valószínűleg egy „modern" megoldás -, aztán gyorsan ügetnek a legközelebbi ajtó felé, mert a szövegük elfogyott, az új jelenetnek pedig nélkülük kell indulnia... .

Felesleges tovább sorolni. E példákkal azt igyekszem bizonyítani, hogy ha hiányzik az előadás egészére érvényes következetes rendezői elképzelés, akkor az egyes ötletek, a szép képek a semmiből teremnek, és a színpadon folyamatosan értelmetlen közlés születik.

Ebben a helyzetben nincsen érvényes színészi magatartás. Hiába átélt Maronka Csilla (Cordélia) és Helyey László (Edgar) alakítása, ők egy „másik" produkcióból kerültek erre a színpadra. Itt inkább az okos visszafogottság (Balikó Tamás mellett a nővéreket játszó Borbáth Ottiliát és Öláh Zsuzsát, valamint Oswald szerepében Pálfai Pétert kell dicsérni) vagy a mindenkitől függetlenedő alakítás segít, amivel Vári Eva (Bolond) oldja meg helyzetét. Sipos Lászlónak pedig még az is sikerül - ez Kent szerepéből is következik -, hogy reakciókból építkezzen, vagyis kapcsolatot teremtsen társaival. Tekintetével, teljes figyelmével Learre tapad, megnyilvánulásai a másik cselekvéseiből következnek majd. Ezt persze nem könnyű meg-valósítani, mert Győry Emil Lear-alakításának nincs íve, belső logikája. A színész látványos őrjöngéssel próbálja meg-jeleníteni az őrületet. Állandó mozgással, hatásvadász teatralitással nagyban erősíti az előadást egyébként is jellemző külsődlegességet. Nem tudjuk meg, milyen ez a Lear. Nem tudjuk, öreg vagy fiatal, erős vagy gyenge, bűnös vagy bűntelen. Mert ő sem tud meg semmit. Nin-csen folyamat, Győry Learje nem megy végig a tudásig vezető úton. Halála nem a látás tiszta pillanata, csak jelzés: lassan vége az előadásnak. Még egy kép, a magára maradt Edgar kuporog a földön heverő koronánál, a rendező még meg-énekelteti a Bolondot, aztán csakugyan vége.

Shakespeare: Lear király (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet- és jelmeztervező:* Csík György *m. v. Zene:* Papp Zoltán. ,A *rendező munkatársa:* Czipó Gabriella. *Rendezte:* Szegvári Menyhért.

Szereplők: Győry Emil, Csuja Imre, Németh János, Gergely Róbert, Ujvári Zoltán, Sipos László, Ujlaky László, Helyey László, Balikó Tamás, Radnai György, Pálfai Péter, Faludy László, Kovács Dénes, Vári Éva, Paál László, Fülöp Mihály, Érdész Tibor, Visnyei Tibor, Borbáth Ottilia, Maronka Csilla, Oláh Zsuzsa.

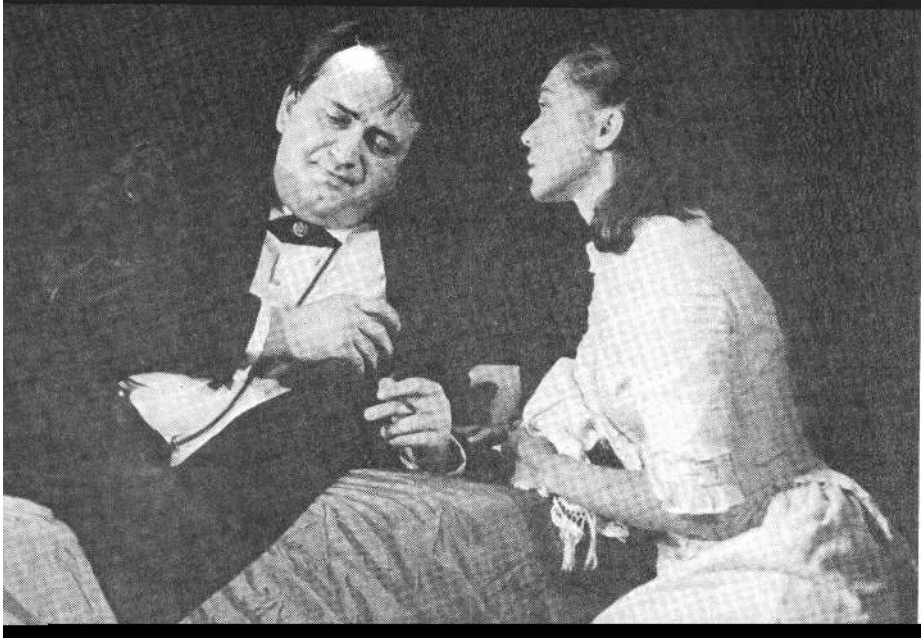
REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

„Ha megölsz, se látok nyomot"

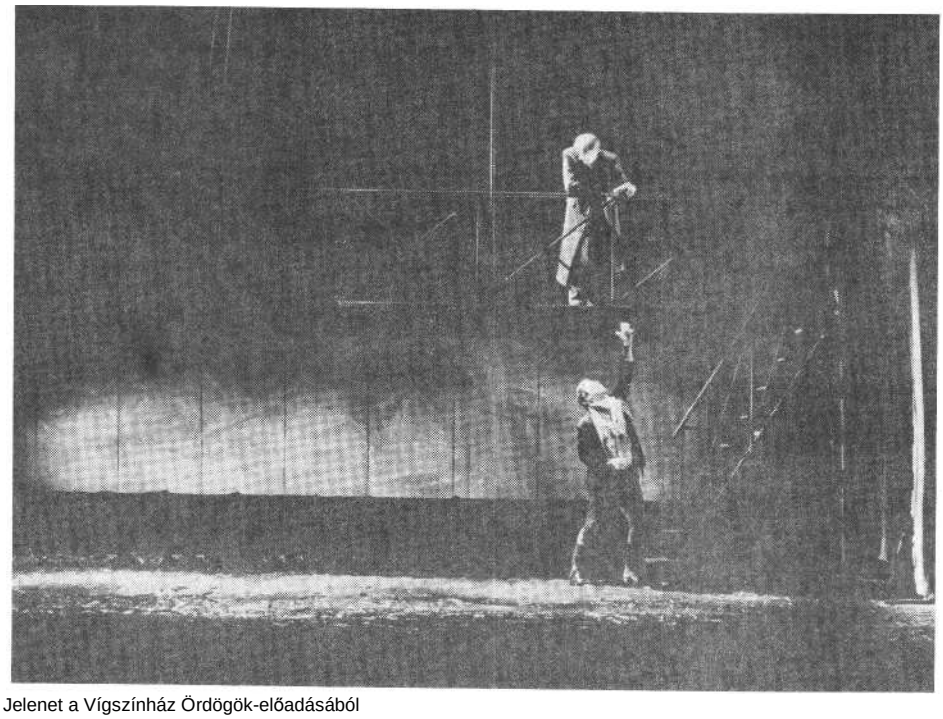
Az Ördögök a Vígszínházban

A bűn, mint a vágyott bűnhődés ürügye, alkalma: nyugtot nem hagyó talány, rögeszmés paradoxon egy életmű középpontjában. Az „Istentől elrugaszkodott" ember számára, hisz nincs kinek gyónnia, a lélekben lakozó gonoszság súlyosabb teher a valóban megcselekedett bűnnél, amely végre megnyithatja a vezeklés, a szenvedés (azaz: a megtisztulás) útját. Raszkolnyikovtól Ivan és Dmitrij Karamazovig Dosztojevszkij-hősök sora éli meg a keresztény szellemiség és a modern egzisztencia e határhelyzetét. *Az Ördögök* főhősének, Nyikolaj Sztavroginnak is végtelennek tűnő perceken át *kellett* moccanatlanul várnia, hagynia, hogy egy gyereklány, akit megrontott, gyalázatában felakassza magát néhány helyiséggel odébb; így lett egészen megformálódott, *konkrét az a* lelkiismeret-furdalás, az értelmes életnek az a hiánya, amely különben oly megfoghatatlan kínlódást jelent. Sztavroginnak azonban, lévén mindegyik hasonmásánál végletesebb figura, nem adatik meg a bűntudatot oldó vezeklés állapota: újabb és újabb aljasságokba bocsátkozik, az önpusztításig. A gyereklány esete csupán a kezdőpont ebben a folyamatban.

A híres-hírhedt regény adaptációjának vígszínházi előadásában is ez a nyitány, elébe dobva minden egyéb történésnek. Dramaturgiai telitalálat. Sztavrogin egy hosszú monológban elmeséli „ősbűnének" történetét. Nem tépelődő vallomást hallunk, hanem egy önmagára ijesztően kívülről, távolról tekintő ember tényrögzítését; nem is gyónást (Ascher Tamás igen átgondoltan, csupán *utólag*, hangsúlyozottan máshonnan, a nézőtér felől hozza be Tyihon atyát Sztavroginnal folytatandó hitvitájára), hiszen hősünk - mint a későbbiekben láthatjuk - kíméletlenül ragaszkodik ahhoz, hogy elszámolnivalója egyes-egyedül csak magával legyen. Sztavrogin feszült egykedvűséggel előadott monológja rendezői-színészi remeklés, Andorai Péter fénykörből ki- s bemozduló figurája halotti csöndbe dermeszti a színpadot, és ez a csönd lényegében mindvégig feltép-hetetlen marad. Az ember(iség) e dermedt csöndjét némajátékkal is fokozza Ascher: már az előadás megkezdése előtt, mintegy öröktől fogva ott gunnyaszt a színen, mindig és mindenre

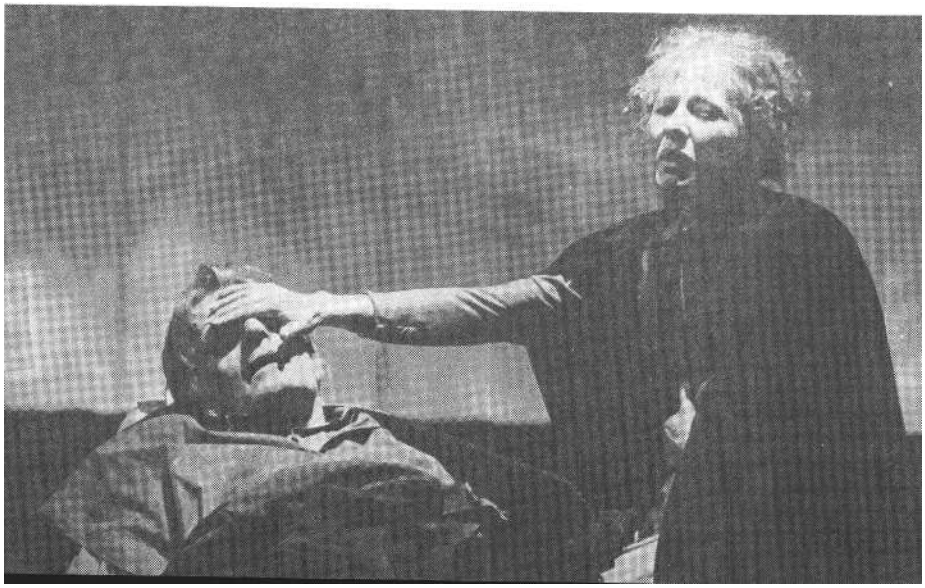


Dosztojevszkij: **Ördögök (Vígszínház). Andorai** Péter **(Sztavrogin)** és Pápai Erika (Dása Satova)



Jelenet a Vígszínház Ördögök-előadásából

Darvas Iván **(Sztyepan Verhovenszkij)** és Törőcsik Mari (Varvara Sztavrogina)
(Iklády László felvételei)



készen Fegyenc Fegyka, a sztavrogini racionális bűn ősi ikerképe, az ösztönös bűn képviselője.

Van valami, századunk szellemtörténetének egészére nézve jelképszerű ennek a monológnak a sorsában. A regény első kiadásából egészében kimaradt, mint szeméremsértő passzus. A jóval későbbi kiadásokban már, így vagy úgy, beillesztették feltételezett helyére, de vitatott *részlet* maradt. Ma pedig, Camus nyomdokain egy egész előadás alaphangját adhatja meg, teljesen indokoltan. Ugyanakkor az az 1869-es anarchista gyilkosság, majd a per, amely annak idején az írónak regénye alapötletét adta, s amelyhez *képest* hosszú időn át bizonygatni kellett a művészi koncepció egészen másfajta nagyságrendjét, mára keletkezéstörténeti adalék lett. Évtizedekig politikai hisztéria forrása volt, hogy vajon egy kisszerű és mocskos provokáció, amelynek valójában az anarchizmushoz sem volt semmi köze, menynyire kompromittálhatta az író szemé-ben a radikalizmus híveit. Bizony kompromittálhatta. A konzervatív-pravoszláv Dosztojevszkij felháborodottan látott hozzá egy irányregény megírásához a radikális elképzelések erkölcsi csődjéről - csakhogy ez az ő bevallott csődje lett. A Nyecsajevről és társairól szóló mű sohasem készült el, helyette az ember vergődésének önmarcangoló gúnnyal ábrázolt képe rajzolódott ki az Ö*dögökben.* Az eredeti modell méltatlannak bizonyult a „nagy harag könyvéhez".

A Dosztojevszkij-adaptációk reneszánszát éljük a hazai színpadokon; a közelmúltban többször is elmerenghettünk azon, milyen furcsa zavar lakozik a regények teljes auráját áhító s ugyanakkor az elkerülhetetlen színpadi csonkítást vállaló kollektív énünkben. Pedig egyszer már, tizenegy évvel ezelőtt, az újabb kori magyar színháztörténet jelentős pillanatában, ez a zavar váratlanul feloldódott: *az Ördögök* kaposvári bemutatójára gondolok. 1975-ben nem a „pszichologizáló", nem a „moralizáló" és nem is a „messianista-nagyorosz" Dosztojevszkij szólalt meg a színpadon, hanem az a szerző, akinél a mindennapi, közönséges élet és a természetfölötti nyugtalanság szétválaszthatatlanul van jelen. (Camus ugyanezt a kettős egységet érezte a kafkai életmű alapjának...) Ascher Tamás és munkatársai a színpadképben, a jelenetezésben, a színészi játékban olyan

világot teremtettek, amelyben a néző nem tudhatta, melyik piszlicsáré félmondatban munkál szent akarat, s melyik jelentőségteljes mozdulat rejti kicsinyes hazugságainkat; a figurák melyik fogyatékossága emberi, s mely erénye talmi; mikor kell hinnünk a színpadon ágáló-bizonykodó alakoknak, s mikor nem szabad komolyan venni őket? Egyáltalán: szabad-e?

Nádas Péter szinte jövőbe látó módon fedezte föl tizenegy éve, hogy Ascher megtalálta „két, egymásnak ellentmondó stílus összefüggéseit", egyensúlyt teremtett „két elavult színházi stílus, a naturalizmusba fulladó realizmus és az absztrakcióba záródó elidegenítés között. Ami természetesen azt is jelenti, hogy Ascher mindkét stílust megtagadja, de nem az avantgarde minden hagyományt letörlő (és mindent megismétlő) hevületével, hanem úgy, hogy (...) összekapcsolja őket". Mindezt kiteljesedett programként, azt hiszem, az 1980-as nemzeti színházbeli *Jövedelmező állás* s a 86-os *Három nővér* után láthatjuk igazán. Most az újrarendezett *Ördögök* korántsem akkora színházi esemény, mint a 75-ös bemutató volt, pedig amiről „szól", legalább annyira fontos.

Sztavrogin monológja után ingerült, kapkodó dialógus következik a járnbor Tyihon atyával. A vígszínházi előadás a kaposvárinál jóval hosszabb szöveget őriz meg a könyvbéli beszélgetésből, s ez hasznára válik a későbbi események értelmezésé-ben. (Más kérdés, hogy a közönség érezhetően „elengedi" az itt hallottakat, s a rövid jelenetekkel operáló, mozaikos szerkesztésmód később is kevés fogódzót nyújt az inkább csak a legendás kaposvári színi csőre váró s azt elégedetten nyugtázó publikumnak.) Elhangzik például az a kulcsmondat, amely a sztavrogini magatartás archimedesi pontjára mutat rá: „Aki teljesen ateista, az a legteljesebb hithez vezető lépcső utolsó előtti fokán áll (aztán vagy túllép rajta, vagy nem), de a közönyösnek nincs semmilyen hite, legfeljebb a gyarló félelme ..." - mondja Tyihon atya. A darab végén öngyilkosságot elkövető Sztavrogin, az élet elől menekültében, félelmével méltatlannak bizonyul erre az egyetlen esélyre is; mentsége azonban, hogy vére (szándékoltan teátrális képben) a világot döntő vér, az egész univerzumot átitató szenvedés szimbóluma is egyben. (A szó szoros értelmében *szárazabb* kaposvári jelenetnél - ott hősünk fölakasztva, groteszkül csüngött alá - ez a mostani fintorában is szenvedélyesebb változat.)

Ami e nyitány után következik, az olyan széthullott társadalom képét mutatja, amelyben mindenki mániákusan és tüntetőleg egyedül, legföljebb kalákában dédelgeti a maga eltorzuló célját. Pauer Gyula színpadképe, a semmibe nyúló külvárosi flaszterre vetett, tehát értelmét vesztett enteriőrrel már ezt a hiábavalóságot sugallja; s amikor az idősebb Verhovenszkij előszedi az egykor ünnepelt liberális eszmék hasznavehetetlen szókacatját, tudhatjuk, hogy ebben az amorf miliőben csak megszállott elméktől várhatók markáns gesztusok. Itt csak annak a bútordarabnak van funkciója (egy szekrénynek), amelyikben az öngyilkosságra tervszerűen készülő Kirillov lakik; csak annak a pofonnak van súlya, amit a keresztényi alázatával lázadó Satov ad; csak azok a szavak meggondolás nélküliek, amiket a szerencsétlen Marja Lebjadkinától hallunk. Minden más gyönge szerepjátszás, riadt igazodás egy működésképtelen értékrendhez.

Az Ördögök színpadán mintegy ördögi intésre buzgólkodnak a legkülönbözőbb karakterek saját pusztulásuk „kivitelezésén". A bűnök tehát egyszerűen *fölkínálkoznak,* Szlavroginnak alig van teendője: egy pillantása, érintése, a puszta jelenléte tragédiákat indít el. Maga is elcsodálkozik azon, menynyire csekélyke gonoszság is elegendő az iszonyathoz - s e felfedezése csak megerősíti totális lehangoltságát, szkepszisét. (Andorai Péter szerepe, ebben a felfogásban, ezért hálátlan; sokan kérik rajta számon a démoni erőt, holott ahol ő jár, ott már bénult és tehetetlen a lélek.) A „lebonyolítás" persze némi szervezést igényel, és az ügymenet praktikus mozgatására (mindig) akad is megfelelő ember. Itt a fiatalabb Verhovenszkij, Pjotr ez, aki elvégzia pusztítás aprómunkáját. Figurája (eredetileg Nyecsajev portréja) sokjelentésű, hiszen jelzi a való élettől idegenül maradt apai nemzedék liberális passzióinak nyílegyenes útját a cinikus felelőtlenség felé, jelzi a mindenkori tanácstalanságot kihasználó demagógia elkeserítő hatalmát, a tömeg kiszolgáltatottságát, s hordozza agyakorlatias ész örök győzelmét erkölcs és ideák fölött.

Sztavrogin és Pjotr Verhovenszkij. A világ meghasonlása s e meghasonlás vámszedője - emmél végzetesebb uralom nem képzelhető el színpadon. Kettősük passzivitásának-aktivitásának folytonos vibrálása a vígszínházi előadásnak még inkább centruma, mint Kaposvárott volt. Egy évtizede Aschert, úgy tűnik, az össze-összeverődő, széttartó csoportok, a kapcsolatok természetrajza érdekelte inkább; ma az egyes figurák végletes elszigeteltségét hangsúlyozza. A puszta játéktérben egymástól mérhetetlen távolságban. vegetáló hősök között bolyongó Sztavrogin s loholva „ügyintéző" Verhovenszkij egy süket világban mozognak. Ahol - a regénybeli Puskin-mottót idézve - „ha megölsz, se látok nyomot".

E koncepcióban Ascher bátran megkockáztathatta, hogy olyannyira különböző játékmodorú színészeket gyűjtsön egy csapatba. Törőcsik Marival és Darvas Ivánnal például tudatosan külön kamaradrámát játszat el, más hangnemben, más ritmusban: Varvara Sztavrogina és Sztyepan Verhovenszkij még egy korábbi korszak játékszabályai szerint gondolkodnak, az ő szemükben még apolitikában cselekvésnek számít az érvelő szónoklat, a magánéletben megoldásnak tekinthető egy házasság. Kettősük élő kövület.

Ugyanígy az életnek egy másik dimenziójában mozog Satov, az istenember, s Kirillov, az emberisten képzetének foglya. Mindketten áldozatok, az elvekhez való lenyűgöző hűség és korlátolt konokság kettős szorításában. Különösen Hegedűs D. Géza Satovja emlékezetes alakítás; korábbi szenvedélyességét most újhullámos irónia borzolja, s ettől a lefojtott indulatok mögé nyugtalanító rejtélyeket képzelhet a néző. De méltó párja Szarvas József', aki az önfejlesztő bodybilder infantilis felsőbbrendűségi tudatát érzékíti meg.

Megint csak más technikával „készült" Kent András örökösen tanácsaival-utasításaival házaló Pjotr Verhovenszkije. Kitűnő alakítás. Pjotrnak Sztavroginhoz mérten, Sztavrogin helyett kell mozognia, beszélnie, végül már egyszerűen gondolkoznia is, maga a megtestesült extenzivitás - csupán azért, hogy egyszer az életben majd ő is elégedetten ülhessen le egy magányos sarokban.

A női sorsok megformálói közül Pap Verát kell kiemelnünk, aki Marja Lebjadkina nyomorúságát nem egyetlen kirívó fogyatékossággal jelzi, hanem egész testét, lényét változtatja alaktalanná egy csodálatosan meglelt mozgásformával.

Reviczky Gábor Lebjadkin kapitánya éppenséggel egy Shakespeare-komédiából érkezik, a közönséges emberek harsányságával. Es itt újra csak fölteszi magának a kérdés' a kétkedő néző: lehet az, hogy egy ennyire tolakodó epizódszerep ne billentse fel az elő adás kényes egyensúlyát? Nyugodtan felel het rá: lehet. Mert a rendezői konstrukció sehol sem engedi elkószálni az egyes ha táselemeket; tiszteletben tartja a különbözi karakterek önfelmutató produkcióit, ám maga másfajta ritmusával mégis elsodorja jelentékteleníti őket. Máshol poentíroz, min a figurák maguk. Néha megsürgeti őket Máskor kínosan elidőz rajtuk.

Vagy egyszerűen csak szembesíti őket Sztavrogin jeges pillantásával.

négyszemközt

KIRÁLY NINA

Dosztojevszkij a színpadon

Beszélgetés Andrzej Wajdával

1986 augusztusában Nottinghamben tartotta hatodik ülését a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság. A világhírű lengyel rendezővel ebből az alkalomból készítettem interjút, s kérdéseim ezért irányulnak elsősorban Wajda három Dosztojevszkij-adaptációjára: az *Ördögökre* (1971), *a Nasztaszja Filippovnára* (1977) és *a Bűn és bűnhődésre* (1984). Wajda, aki a lengyel klasszikusok legnagyobb mai filmre vivője, illetve színpadra állítója, ezt vallja magáról: „. . .rendezői munkám szüntelen harc az irodalmi szöveggel, hogy a mű a színpadon önálló életre keljen."

Hasonlóan filmjeihez, Wajda színpadi rendezőként is színészben gondolkodik. Így minden előadása egyben felejthetetlen alakítást is hozott (például Jan Nowicki Sztavroginját vagy Sztuhr Porfiriját). 1982-ben *a Nasztaszja Filippovna* című előadását egyébként Budapesten is láthattuk a Zichy-kastélyban.

Wajdáról még a szakmabeliek is úgy hiszik, hogy improvizatív alkat. Ám Krakkóban rendezett jubileumi kiállításán - a művész most volt hatvanéves - meggyőződhetünk róla, mennyi rajzvázlat, színpadterv készül az egyes előadásokhoz.

Dosztojevszkij és a lelkiismeret színháza című könyve 1987-ben jelenik meg a varsói Pax Kiadónál, melyben a három regényadaptáció forgatókönyve a hozzá készült vázlatokkal, az előadások fotódokumentumaival, Wajda Dosztojevszkij-portréival együtt hozzáférhető lesz.

– *Először egy konvencionális kérdés: három Dosztojevszkij-adaptációja közül melyik áll önhöz a legközelebb?*

– Ez a három munkám élesen elválik egymástól, hisz tapasztalataim, érdeklődésem, irányulásaim más-más korszakára esnek. A Teatr Stary igazgatója legutóbb azt mondta, hogy ideje megint munkához látnom, mert az utolsó regény színpadra állításának immár két éve. Időnként az az érzésem, az adaptációk közé eső munkáim is voltaképp csak arra szolgálnak, hogy mind jobban megértsem Dosztojevszkijt. Az első, az *Ördögök* volt a kiindulópont.

– *Miért éppen az* Ördögök? *Hiszen ez a szerző legnehezebb, legvitatottabb könyve.*

– Igen, tele van a legszélsőségesebb paradoxonokkal, a legváratlanabb fordulatokkal, s politikailag is a legkihívóbb. Illett a fiatalabb éveimhez, hisz ezt húsz évvel ezelőtt csináltam. Akkor számomra az volt a legfontosabb, hogy kiadjam magamból a dühöt, mely egybecsengett mindazzal, amit Dosztojevszkij mondott el regényében a világról. Egyébként is Dosztojevszkijben engem a prófétikussága érdekel. s meggyőződésem, hogy - akár tetszik, akár nem - máig próféta is maradt. Van Dosztojevszkijnek egy olyan mondata, hogy minden a jövő századtól függ. De hát mi már ebben a században élünk, s mindazt, amit átélünk, ő már száz évvel ezelőtt észrevette és megírta. Ez vonz hozzá - pszichológiai felfedezései, politikai nézetei, ezért fordulok hozzá.

Az Ördögök után, mely a legkirobbanóbb, vizuálisan a legerőteljesebb előadás volt, *A félkegyelmű* következett, melynek csak végső stádiuma volt *a Nasztaszja Filippovna*. Először megírtam a forgatókönyvet, mely *A félkegyelmű* minden fontos motívumát tartalmazta, átfogta az egész regényt. Azután tv-változattá kezdtem átdolgozni. A televízió kategorikusan el-utasította a tervet. Azután, amikor a szín-házban megpróbáltam megvalósítani, magam is rájöttem, hogy elképzelésem nem jó a színpad számára sem. Ekkor egy kísérletbe kezdtünk: huszonhét nyilvános próbát rendeztünk a könyv anyagából, és ezekből rajzolódott ki azután *a Nasztaszja Filippovna* című előadás, két színésszel, a regény utolsó fejezetére épülő cselekménynyel. De küszködéseim ezzel a könyvvel még nem értek véget. A krakkói Teatr Staryban ki vannak állítva a levelek és a tervek Tomazo Gurubando japán színész számára, aki *a Nasztaszja Filippovnát* az én adaptációmban szeretné eljátszani. Mivel láttam őt színpadon, mondhatom, hogy ő az egyetlen, aki képes rá, hogy ezt az ideális és annyira összetett alakot eljátssza úgy, ahogy Dosztojevszkij elképzelte. Dosztojevszkij egyébként is állandóan egy mármár legyőzhetetlen akadályt állít a rendezők és a színészek elé. Amikor megláttam ezt a színészt, megértettem, hogy érdemes vállalkoznom erre a kísérletre. S ha már így az érdeklődésem előterébe került, 1988-ban még egy új adaptációt csinálok *A félkegyelmű*ből, ezúttal Nasztaszja Filippovna szemszögéből.

– *Ez érdekes elképzelés. Ön, úgy érzem, azon kevés rendező közé tartozik, aki adaptációiban Dosztojevszkij művészi gondolkodását is követi, rekonstruálja.*

– Úgy gondolom, ehhez az íróhoz nem lehet úgy hozzányúlni, hogy megírunk egy forgatókönyvet, és azt megpróbáljuk realizálni. Amikor az Ördögöket csináltam, állandó konfliktusba kerültem a társulattal, mivel újabb és újabb szövegeket és jeleneteket javasoltam. Ok ehhez nem voltak hozzászokva, és föllázadtak, mondván, hogy ők már betanultak egy szöveget. Erre én azt feleltem, hogy semmi baj, csak nem azt a szöveget fogjuk mondani, hanem egy másikat. Hiszen éppen ez az a munka, melynek folyamán a regény, amelynek semmi köze a színházhoz, színházzá változik. A maga nemében ez egyfajta csonttörés, erőszak, melynek a színészben, az anyagban kell végbemennie, és nem akkor, amikor a rendező az asztalon elgondolja. Ez egy élő folyamat. Egyébként minden alkalommal, amikor Dosztojevszkijen dolgoztam, ilyen konfliktusaim támadtak a társulattal.

A Dosztojevszkij-adaptációk egyik hibája, hogy rendszerint megkurtítják a dialógusokat - holott *a Bűn és bűnhődés* című regényben a dialógusok fundamentálisak: itt minden Porfirij és Raszkolnyikov között zajlik le. s miért kurtítják meg? Miért nem képesek az egészet színre vinni? Mert emellett a regény egész cselekményét elmesélik. Ha pedig a mellékalakok mesélnek, nem marad arra lehetőség és idő, hogy a főszereplők Dosztojevszkij összes szavait elmondják abban a három alapjelenetben, amikor Porfirij Petrovics a bűnöző Raszkolnyikovval találkozik. mikor kiemeltem a regényből ezeket a jeleneteket, megértettem, hogy ez már egy kész darab.

– *Úgy érzem, önnek ez a forgatókönyve a legsikerültebb. De számomra valami hiányzott belőle.*

– Természetesen hiányzott az isten. Mert ha van bűn, akkor van bűnhődés, s ha van bűnhődés, Úrnak is kell lennie. Ha nem lenne Úr, nem volna szükség bűnhődésre. Azonban a bűnhődést Szonya alakja jelenti. A főhős minden elmélkedése, mely a bűnhődésre vonatkozik, Szonyával való dialógus. Ezért a Porfirijjal és Szonyával való három-három beszélgetés egymást váltja. No és természetesen igen nagy probléma volt a befejezés. Nem tudom, melyik variánst látta.

– *Ötször láttam, köztük az elsőt is, amelyik Szibériával zárul. Miért mondott le róla?*

– Tudja, az előadás kivitelezése ebben a formában lehetetlen volt. Az állami szín-ház most már egy mesterséges kreálmány. s a lengyel színház minden szerencsét-lensége - ahogy a sikere is - abból ered, hogy államosították. Legfőbb ideje, hogy a színház ne legyen többé állami. Nem tudom, hogy valamilyen társadalmi jellegű vagy csoportérdekeltségű intézmény kellene-e hogy legyen inkább. Mert ma akik a színházat csinálják, a saját kényelmüket nézik. Állami hivatalnokok, s a színház is úgy működik, mintha egy hivatal lenne, nem pedig mint egy olyan intézmény, melynek missziója van. *A Bűn és bűnhődés* esetében is az történt, hogy az előadást késő este, tíztől tizenkettőig játszottuk, azon a színpadon, ahol előtte egy másik előadást tartottak. A színpad másik oldalán fölszaladt a függöny, és a nézőtér Szibériává alakult át. Ezt a térváltoztatást azonban csak néhányszor sikerült megvalósíta-

nunk, amikor ott tudtam lenni. Amikor nem, le is kellett mondanom erről a megoldásról.

Egyébként volt egy színészem, akiről tudtam, hogy el kell játszania Porfirij Petrovicsot - Jerzy Sztuhr. Mindig azt tartottam, ha nem jön létre egy olyan szituáció, amikor Raszkolnyikov és Porfirij korban egymáshoz közel kerül, akkor *a bűn és bűnhődésnek* nincs semmi értelme. A színházakban ezt a szerepet általában egy idősebb, kiforrott, kiemelkedő színész vállalja, abból az elgondolásból, hogy ez a szituáció Raszkolnyikov viaskodása egy érett férfival. Valójában Dosztojevszkijnél erről szó sincs. A regényben Porfirij ugyan-abban a korban van, mint Jerzy Sztuhr: harminckét éves. S mivel ő ennyi, Raszkolnyikov pedig huszonöt, nyilvánvaló, hogy ez nem generációs harc, hanem két világ-nézet ütközése: harc azok között, akik lázad-nak, és mindenáron változtatni akarnak. és akik látják, hogy ebben a világban, mely körülveszi őket, könnyebben lehet rombolni, mint építeni. Es éppen azért érdekes a dolog, mert nincs olyan nagy korkülönbség.

Nos, így keletkezett ez a három adaptáció. Tavaly elkezdtem dolgozni a következőn, de nem sikerült. Hat próbáig jutottunk Janda Krystynával és Jan Nowickivel, Dosztojevszkij *Szelíd teremtését* akartuk megcsinálni. Bár úgy tűnt, hogy a színészekkel való munkamódszerem alapjában helyes, ha egy színész Dosztojevszkijt akar játszani, úgy is végződhet a dolog, hogy negatív eredményre jutunk. Ebben az esetben az derült ki, hogy az előadáshoz hiányzott valamilyen reális - vagy mondjuk így: realisztikusabb - ötlet. Sajnos, ilyesmi nem született a próbákon, bár talán egy napon még megjelenik lelki szemeim előtt. Ez a mű igazából nem más, mint egy hosszú monológ, melyet a férj folytat a felesége holtteste mellett - legalábbis az egészben ez a legizgalmasabb. Azonban, ha csupán a férj mesél, a felesége pedig csak ott fekszik holtan - ez nem dráma. Ez egy monodráma, színpadilag félmegoldás. Addig, amíg nem sikerül feltámasztani ezt az asszonyt, hogy részt vehessen a jelenetekben, hogy létezzen, addig nem fogunk tudni csinálni semmiféle előadást. Így hát félretettem ezt a tervemet, pillanatnyilag nem foglalkoztat. De talán egy napon mégis megszületik a szcenikai megoldás. Most azonban a legközelebbi tervem a *Karamazov testvérek* a Teatr Staryban. Még nem tisztázott bennem semmi; nagyon nehéz kérdés, hogyan tagoljam, milyen legyen a cselekmény vonala, mit válasszak a dráma anyagául - nem lesz könnyű, de mindenképp szeretnék megbirkózni ezzel a regénnyel. Be kell vallanom, hogy amikor *a Szelíd teremtésen* dolgoztam, az volt a tervem, hogy összekötöm ezt az elbeszélést Dosztojevszkij feleségének a visszaemlékezésével *(Az én szegény Fegyám),* és úgy képzeltem, hogy a hősnő és a hős itt egyúttal az író felesége és maga az író, s hogy az elbeszélő-szerző az ő kapcsolatukat írja le. Első pillanatban ez remek ötletnek tűnt, azután viszont kiderült, valahogy mégsem tud testet ölteni.

Nos, ezek most az én legközelebbi terveim, és elsősorban a *Karamazoyok.*

– *Ön eddigi adaptációiban megvalósította azt az elvet, amit Dosztojevszkij elméleti írásaiban és leveleiben is kifejtett: hogy a regényből csak valamelyik motívumot ajánlatos színpadra állítani, a másik pedig, hogy nála az „egész" mindig a főhősökben összpontosul.*

– Igen, abban a könyvben, amely most jelenik meg majd rólam a Pax Kiadónál, felhasználtuk az erre vonatkozó híres Dosztojevszkij-idézetet is. De javaslom, mindenképp olvassa el Mackiewicznek a hetvenes években írott Dosztojevszkij-könyvét. Én ebből tudtam meg a legtöbbet. A lengyeleknek amúgy is nagyon jó Dosztojevszkij-irodalmuk van. Időről időre meg kell, vele magukat mérettetniük, mivel abban a tudatban élnek, hogy Dosztojevszkij kifejezetten lengyelellenes, soviniszta, nacionalista volt.

– *Tulajdonképpen Stepowski esszéje, a* Lengyelek Dosztojevszkijnél *változtatott ezen a felfogáson.*

– Valóban, ez után az esszé után a lengyelek csak azzal a mély belső meggyőződéssel írhatnak vagy csinálhatnak valamit Dosztojevszkijjel kapcsolatban, hogy ez zseniális író, akiről le kell bántani minden előítéletet. Csak ezek nélkül az előítéletek nélkül nagy író. Nála az ilyesfajta rosszmájúság, hogy például egy lengyel lopott pénzt, vagy becsapott valakit a ruletten - ez mind csak ostoba kicsinyesség.. .

- *Érdekes, hogy Leon Schiller és más rendezők is csináltak híres Dosztojevszkij-adap-Cációkat„ de egyik sem vált a színház számára korszakalkotó jelentőségűvé. Ön viszont Dosztojeyszkij apropóján korszakos színházi felfedezéseket tett (az előbbiek mellett bizonyos filmi hang- és képeffektusok színpadi alkalmazását is említhetnénk). Nem-csak Varsó, szinte egész Lengyelország elzarándokolt a krakkói* Ördögökre.

– Mindenesetre paradox, hogy az *Ördögöket* itthon mindössze kétszer játszhattuk a fővárosban, míg Londonban például húszszor. Itthon nem vártak minket tárt karokkal. S amikor Londonból hazajöttünk, lemondatták velünk a tervezett sajtókonferenciát, sőt mindenfajta beszélgetést is.

- *De önben egyszer csak alábbhagyott az* Ördögök *iránti lelkesedés. Hiszen a többi fontosabb adaptációt sorra megfilmesítette. Pedig az* Ördögök *szinte kívánkozott a filmre.*

- Megmondom, miért történt így. Azon a véleményen vagyok, hogy a színpadi változat filmre vitele nem lett volna az, aminek az *Ördögöknek* filmen lennie kellene. Évek óta dolgozom rajta, és nincs kizárva, hogy jövőre a film létrejön. Nagyon sokáig kerestem a helyet, igencsak elhúzódott a dolog.

– Lengyelországban?

– Nem, sajnos, nem. Francia film lesz. Itthon számításba sem jöhetett. Évekkel ezelőtt felajánlottam már, hogy megcsinálom, de hallani sem akarnak róla. Franciaországban találtam producert, már három éve dolgozunk. A forgatókönyv írója Jean Carrière, aki Bunuel forgatókönyvírója is volt. s a színészek is franciák lesznek. Szerettem volna inkább angolul megcsinálni, mert valamikor évekkel ezelőtt az USA-ban megrendeztem az *Ördögöket.* Jobban hangzik angolul, mint franciául, annak ellenére, hogy a fél könyv franciául van: Sztyepan Trofimovics és Varvara Petrovna többet beszélnek franciául, mint oroszul. Mégis úgy gondolom, az angol jobban illik hozzá. Emlékszem, ahogyan az ÚSA-ban fiatal színészekkel megcsináltuk, az nagyon expresszív volt.

– *Az utóbbi időben a Dosztojeyszkij-irodalom is nagyrészt angol nyelvű. Azon túl az* Ördögök *megfilmesítése valahogy most a levegőben van. Lehetséges, hogy önt, akinek a filmjeiben mindig olyan érzékletes a képi világ, nem vonzza különösképpen e regény meglehetősen szürke reális közegének a megjelenítése? Legutolsó filmjében,* Az ígéret földjében *is szembetűnő, mennyire törekszik a miliő minél gazdagabb képi megteremtésére.*

– Tudja-e, hogy az *Ördögök* színpadi változatának egy részét Mészáros Márta filmre vitte *Az úton* címmel? Láttam ezt a filmet, hisz a stúdiónkban csinálták, s meg kell mondjam, igen jól sikerült. De azzal együtt a színészek és valahogy az egész, ahogy van, még mindig túlságosan színpadias. Úgy kéne ezt csinálni, mint annak idején *a Menyegzővel* vagy *a Danton* ügy-gyel: előbb a színpadi változatot, majd ettől függetlenül a filmet. Mert a film valami egészen mást követel. Azt hiszem, a szóban forgó esetben egészen más színészekre, másfajta ötletre volna szükség. Nos, majd kiderül, mennyire lesz sikeres az én első filmes találkozásom Dosztojevszkijjel.

-biztos, hogy sokan várjuk már ezt a filmet.

– Még az is problémát okoz, hogy kissé excentrikus az *Ördögöket* éppen a francia filmművészet sajátos tematikájának a közegében megcsinálni. Sokan felteszik a kérdést, nem őrültség-e ez, minek kezdtem éppen ott bele, ki fogja ezt megnézni? Hisz ma a mozikban főleg tizenévesek ülnek, akik nem ismerik Dosztojevszkijt, és soha nemis fogják elolvasni. Számunkra Dosztojevszkij mindig is jelentett valamit - a színházi néző is ismeri legalábbis a nevét. Kérdés viszont, vajon érdemes-e az ottani fiatalokra ráerőszakolni.

– *Esetleg mégis érdemes, hisz például Fassbinder* Küsters mama az égbe megy *című filmje is az* Ördögökön *alapult.*

- Igen, de az egészen más volt. Én is gondoltam rá, hogy az Ördögöknek egy mai változatát kellene megcsinálni. De azt hiszem, ez nagyon elszegényítené a regényt. Először is megfosztaná a legfontosabbtól, a próféciától. Dosztojevszkij ugyanis már a múlt század hatvanas éveiben megírta, hogy áldozatai lettünk ennek a kaotikus, ijesztő világnak, melyben a terrorizmus sötét szervezetei egymást pusztítják - ezt nem szabad elvenni tőle. Nagyon nagy szükség volna egy olyan Dosztojevszkijre, aki a mai *Ördögöket* írná meg. A paradoxon abban áll, hogy Dosztojevszkij „ördögei" még akkor is ijesztőbbek maradnának, mert ők a normalitás közegében mozognak. Ama „ördögei" - bárki írná is meg őket - egy általános őrület közegében. Ezért is nem tudjuk úgy szemlélni őket, mint a szervezet beteg részeit, hanem csak úgy, mint magát a halálos betegséget. Most már mindnyájan velük pusztulunk ezekkel az „ördögökkel". Azonban amikor Dosztojevszkij a maga regényét írta, a társadalom még egészségesebb, normálisabb volt, s csak egy része öltött ördögi alakot.

- *Úgy érzem, a három adaptációt hasonló formaelv tartja össze. Mindháromban az önvallomás kerül előtérbe, s mintha filmes premier plan képkockák fokoznák időnként a színpadi feszültséget.*

- Eleinte nem gondoltam, hogy ez így fog alakulni. Azt hittem, hogy mindenképpen meg kell csinálnom a színpadon az öregasszony meggyilkolásának a jelenetét. Hosszú ideig dolgoztam rajta. De amikor tudatosítottam magamban, hogy Dosztojevszkij zsenialitása abban áll, dialógusai úgy vannak megszerkesztve, hogy ha a néző nem tudja, Raszkolnyikov valóban gyilkolt-e vagy sem, akkor mint egy igazi krimit üli végig a darabot, kíváncsian figyeli, hogy kifakad-e végül belőle a vallomás, s hogy összeroppan-e vagy sem. Így csak azokat az alakokat vezettem be, melyek ennek az eshetőségét megteremtik: az ismeretlent, aki megvádolja, a mázoló Mikolkát, aki magára vállalja a gyilkosságot. Az a gesztus, mellyel Raszkolnyikov Mikolkát fölsegíti, árulja el Porfirijnak Raszkolnyikov bűnösségét. Meglátja mélységes emberségét, s megsejti azt is: csak határtalan képzelőereje és intellektuális maximalizmusa vihette rá, hogy áthágja az erkölcsi normákat. Erkölcsi érzékenységére vall a tett utáni szenvedése is, mely számára a voltaképpeni bűnhődés - ezért is mondja neki Porfirij, hogy a bűnhődés megmentheti.

De eleinte mégiscsak azt hittem, az öregasszony nélkül nem sikerül megcsinálni az előadást. Azután megértettem, milyen banális lenne baltával belevágni egy gumibábuba, amiből aztán ömleni kezd a vér - s hogy ez inkább á la Dosztojevszkij volna. Viszont az a jelenet - melyre a regény is utal -, hogy Raszkolnyikov a tárgyaláson mennyire szenvtelenül és precízen, minden részletre kiterjedően mesélte el a történetet, de úgy, mintha az egész nem őrá vonatkozna, megértette velem, hogy ez a rész egy fantasztikus befejezés lehetőségét kínálja. S hogyha mindazok a tárgyi bizonyítékok - a balta, a kulcs, a szőrmedarab -, amelyek olyan részletesen le vannak írva, ott lehetnek „résztvevőként" a tárgyaláson, sokkal inkább megragadják a képzeletünket, mintha egy olyan jelenetben látnánk őket, amikor Raszkolnyikov a baltával végrehajtja a tettet.

– *Számomra az előadás értelmezésében éppen Raszkolnyikovnak ez az átváltozása, szenvtelensége tűnt a legfontosabbnak.*

– Ha látta Ljubimov rendezését, emlékezhet rá, hogy ott a hirtelen váltakozó képeknek nem volt belülről fakadó ritmusa. Ez az előadás a szovjet rendező meddő lázadása volt a stagnáló művészeti élettel szemben, de nem volt semmi köze sem *a Bűn és bűnhődéshez*, sem pedig általában a dosztojevszkiji kérdésekhez - kizárólag a szovjet színházművészet kifejezés-beli problémáihoz volt köze. Ő a szocialista realizmusra támad baltával - pedig itt az *emberre* kell támadni, s ebből kell levonni a konzekvenciákat.

– *Ez a mozzanat, a személyes felelősség hangsúlyozása talán az ön nemzedékének ifjúkori tapasztalataival magyarázható. Filmjeiben még inkább szembetűnő ez. Az a sokoldalú - pszichológiai, fabuláris stb. - motiváció, mely Dosztojevszkij regényére jellemző, színpadon nagyon nehezen valósítható meg. Mégis úgy érzem, az ön adaptációiban ez a sokoldalúság a rendkívüli feszültségben és expresszivitásban mégiscsak jelen van.*

– Az embereket vonzza a szerteágazó fabula, de a színpadi adaptáció számára ez a kusza szövevény nem inspiráló, mert elvész benne az alapgondolat. A regény olvasásra szánt műfaj, kellően vastagnak kell lennie. Dosztojevszkijnek a maga problematikáját kora olvasója számára megfelelő közegbe kellett beágyaznia. A mai olvasók többsége - én is közéjük tartozom - sok mindent átlapoz, hogy kiválassza a legfontosabbat. Adaptációimban is azt választom ki, ami a mai olvasót, illetve nézőt megfoghatja.

– *Úgy érzem, főként a legutóbbi két adaptációban, hogy ezek egymásra rímelő szituációkból építkeznek, ahol minden következő jelenet elmélyíti az előzőt.*

– Én úgy érzem, csak most fog nekem sikerülni majd egy igazán jó előadást csinálni. Igaz, hogy *a Bűn és bűnhődésben* rendkívül erős színészekkel dolgoztam, sok mindent mégsem sikerült megvalósítani - például Szibériát sem. Most ősszel ezt a darabot Nyugat-Berlinben fogom megcsinálni, fantasztikus német színészekkel. Például Szonyát Jutta Lampe, Porfirijt Údo Zammel fogja játszani, Raszkolnyikovot még nem tudom, ki. De mindenképp úgy érzem, formai szempontból ezt a darabot tovább lehet fejleszteni. Nem tudom, hogy fognak játszani, de a németek jól értik Dosztojevszkijt, s talán jól is fog hangzani németül.

– *A krakkói előadással mindenesetre sikerült visszaadnia a regényi fabulának azt a kettősségét, hogy a gyilkos itt egyben forradalmár is és szent is, mélységesen emberi, s hogy P o r i is, az ügyész, Raszkolnyikov üldözője, egyúttal filozofikus hajlamú ember.*

– Dosztojevszkijnek feltehetően ez is volt a szándéka. Hisz a valóság, amely körülvette, olyannyira ambivalens, nehezen visszaadható volt, hogy éppen e kettősség ötvözése kellett hogy legyen a művész feladata. Mackiewicz könyvében nagyon jól kidomborodik, hogy Dosztojevszkij a hőseit nem egyszerűen a környezetéből másolta. Ezek a hősök több prototípus ötvözetei: az öregember vonásai a gyermekéivel keverednek, a nőkéi a férfiakéival, s ez-által hihetetlen plasztícitás jön létre.

- *Elolvastam előadás előtt a forgatókönyvet, s nagyon megfogott, mennyire sugallja a szó a gesztust. A színpadon pedig még inkább gesztusértékű volt minden szó.*

– Dosztojevszkijnél is megvan ugyanez.

– *Igaz. Én oroszul, eredetiben olvastam, s mégis most már nehezen tudnám másképpen elképzelni a hősöket, mint ahogy az ön adaptációiban láttam, egészen a színpadi térben való mozgásukig.*

– Mindig is valami effélére törekedtem.

– *A Dosztojevszkij-szakértőknek az volta legfőbb kifogása, hogy Szvidrigajlov nincsen benne az előadásban. Érzésem szerint az ő szerepét mintegy a nézőknek kell itt magukra vállalniuk.*

– Hogyha benne lett volna az előadásban, nehéz lett volna összehozni őt a többiekkel, hisz egészen más síkon mozog. Biztos vagyok benne, hogy így kellett döntenem. Dosztojevszkijnél mindig van valamiféle leselkedés. Valaki hallgatózik az ajtó mögött. Szvidrigajlov is az ajtó mögött hallgatózik. Krystyna Zachwatowicz nagyon hangsúlyozta egyébként ezt a leselkedésmotívumot a díszleteiben. Ez olyan szélsőséges formában jelenik meg az előadásban, hogy hallunk egy beszélgetést, de nem látjuk, egyesek látják, mások nem, s időnként egy-egy jelenet teljesen homályban marad.

– *Ez azt a hatást kelti, mintha valami előkészület folyna a tettre, miközben a szemünk előtt már ott van az eredmény is.*

– Dosztojevszkij ilyen értelemben az Evangélium illusztrátora (ahogy Mackiewicz is írja), valójában olyan modern regényt ír, melynek gerince az Evangélium.

– *Amikor egy angol kritikus megnézte ezt a darabot, azt írta, hogy szeretne megtanulni lengyelül. Észrevett-e valamiféle különbséget a külföldi vendégszereplések során a közönség reakcióiban?*

– A színészek annyira szuggesztívek, olyannyira magukkal ragadják a nézőt, hogy mindenki érzi, itt valami nagyon fontosról van szó.

Szabadkai változások

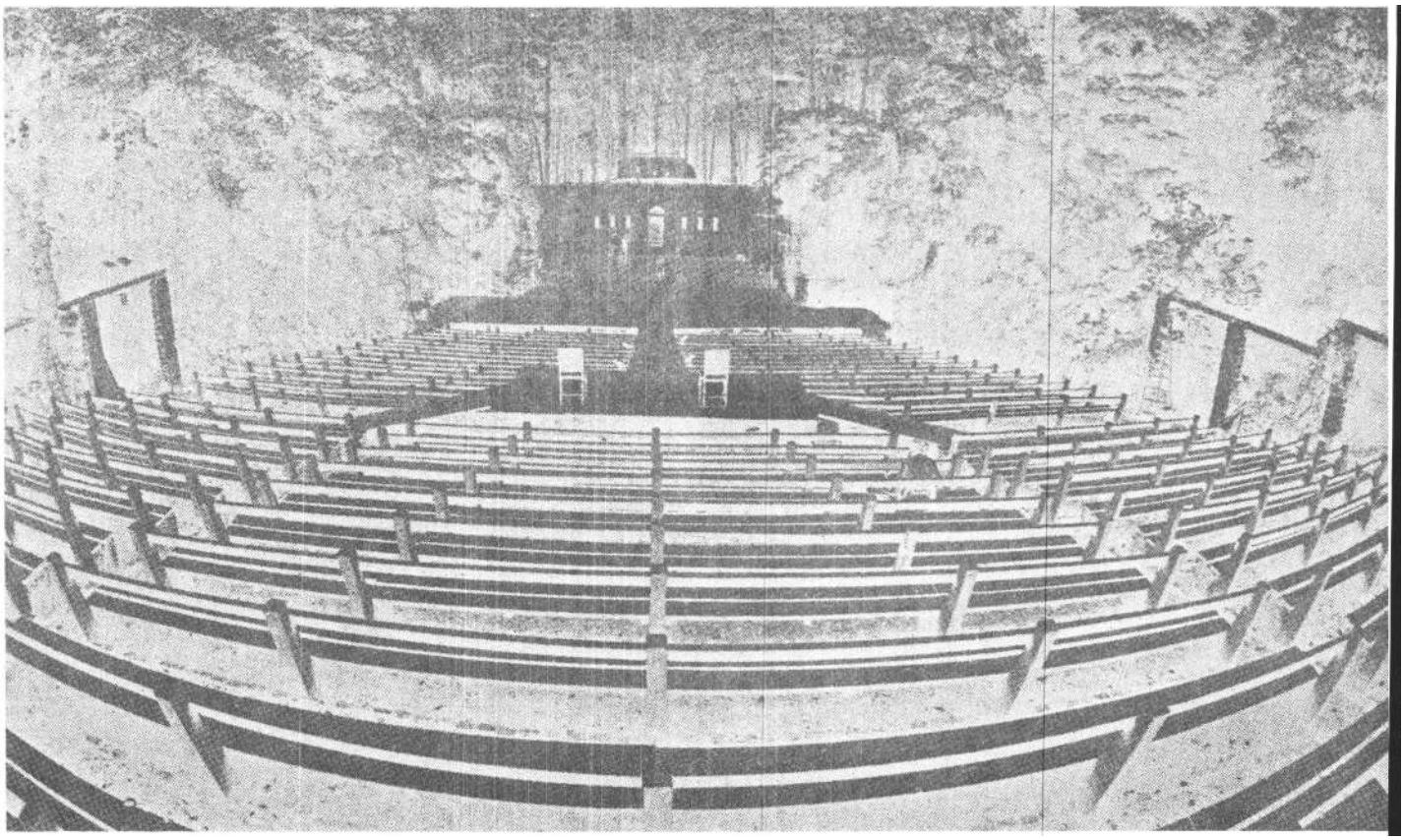
Az elmúlt egy évben jelentős változások történtek a jugoszláviai - vajdasági magyar színházak életében. Megszűnt az Újvidéki Színház több mint egy évtizedes társbérlete, s a maroknyi társulat új igazgató - Fejes György - vezetésével saját színházépületbe költözött. Ezzel egyidőben a színház addigi kísérleti-avantgarde profilja - a külső 'körülmények módosulása miatt is - újrafogalmazásra, átértelmezésre szorult. Igy most többszörösen is keresi a helyét ez a színház.

Akárcsak a másik magyar, illetve magyarul is játszó teátrum, a Szabadkai Népszínház. Itt az elmúlt egy évtizedben a színház gazdasági és művészi helyzete egyre labilisabbá vált, egymást váltották az igazgatók, s hovatovább az épület és a társulat léte is veszélyben forgott. Ebben a helyzetben az illetékesek Ljubsa Ristiéet, a jugoszláv színházi élet egyik legismertebb kísérletező „fenegyerekét" bízták meg a színház újjászervezésével, aki hosszú távú és nagyszabású programot dolgozott ki; a színházat nem a hagyományos - szerb és magyar - tagozatokra oszló szórakoztató színiintézménynek fogja fel, hanem egységes szemléletű, a színházművészet élvonalába tartozó, működtetésében és hatásában egyaránt nemzetközi szintű, rangú és kisugárzású szuverén művészi fórumnak. Ezt a koncepciót olyan előadasok és vállalkozások minősítették már az első évadban, mint a Madách Imre drámája nyomán készült *Kommentárok Az ember tragédiájához,* illetve a Szabadka közeli Palicson rendezett nyári Shakespeare-fesztivál. A színházszervező- kísérletező rendező impozáns elképzelései tiszteletre méltók, ugyanakkor a határainkon belül és kívül egyaránt jogos a magyar nyelvű színház-
kultúra és ezzelegyütt az anyanyelvi kul-
túra ezen elképzelések következtében Fenyegető *háttérbe* szorulása miatti aggodalom is,

A. következő összeállításunkban megismerkedhet az Olvasó Ristié művészi hitvallásával, *a* Kommentárok-előadással, valamint a palicsi fesztivál eseményeivel. A különböző szemléletű ismertető és kritika, interjúk és munkabeszámoló nem egy kérdésben egymásnak ellentmondóan ítéli meg az egyes előadásokon túl Ristie munkásságát is: van, aki előnyben részesíti a kísérletezést az elért művészi eredménynél s fordítva, és van, aki a produkciók nemzetköziségét fontosabbnak tartja a színház nemzeti-kultúra-közvetítő szerepénél s viszont.

Ezekkel a sok mindenben egymással is vitatkozó írásokkal szeretnénk egy ígéretes színházi jelenségre felhívni a figyelmet, ugyanakkor nyomatékosan kifejezni abbeli hitünket, hogy ebből a művészi megújulásból nemcsak az egyetemes jugoszláviai színjátszás, hanem a határainkon túli, közelebbről a vajdasági magyar színjátszás is profitál, vagy másképpen fogalmazva: a szabadkai színház fejlődése nem a magyar nyelvű színjátszás ellenében, hanem annak újra fellendülését eredményezve jön létre.

A Hamlet helyszíne a palicsi fesztiválon



RADICS MELINDA

Maszk nélkül

Ljubisa Ristic pályájáról

Ljubisa Ristic, aki még nincs negyvenéves (1947-ben született), a mai jugoszláv színház legérdekesebb, legvitatottabb, kiemelkedő egyénisége. Nevéhez fűződik a KPGT megalakítása 1978-ban, mely a „kazaliste-pozoristegledalisteater" rövidítése, azaz négy jugoszláviai nyelven a négyféleképp nevezett „szín-ház" szó egybeolvasása. Ez a Ristic-féle színházi program egyik fő eszméje: a szűk látókörű nacionalizmus helyett a kulturális nyitás és egybetartozás vállalása. 1985 őszén átvette a Szabadkai Nép-színház vezetését. Itt, Szabadkán, rendezői szobájában beszélgetünk.

- Apám katona volt, és sokszor költözködtünk városból városba, Jugoszláviaszerte jártam iskolába. Vagy négyszerötször váltottam általános iskolát, különféle gimnáziumokba jártam, az ország legkülönbözőbb vidékein nőttem fel. De Belgrád volt a székhelyünk, onnan mentem el, oda tértem vissza. Ott kezdtem jogi stúdiumaimba, bár akkor már tudtam, hogy színházzal fogok foglalkozni. Senki sem kényszerített a jogra. Azért választottam, mert a belgrádi jogi kar akkor, a hatvanas években a legkomolyabb belgrádi egyetemek közé tartozott a humán tudományok terén. A következő évben rögtön felvételiztem az Akadémiára, és rendezést kezdtem tanulni. A jogot is folytattam még három éven át. Ott soha nem diplomáztam, de az Akadémiát befejeztem. s meg kell mondanom, hogy munkámban sokkal nagyobb segítségemre van a jogi egyetem, mint a színházi Akadémia. Egyszerűen, mert az ember egy ilyen egyetemen, mint amilyen a jogi, ahol egy hónap alatt hat komoly vizsgát is le kell tenni, vizsgánként két-három-négyezer oldalt is át kell venni, az ember módszerességet tanul, megtanulja észrevenni azt, ami lényeges, kénytelen szisztematikusan dolgozni, s ez nagyon fontos a színházi munkában is. Megtanultuk az alapvető társadalmi ismereteket, problémafelvetési, problémamegoldási módszereket. Az Akadémián nemigen figyelnek erre. Ott az emberek főleg viselkedni tanulnak, elszínészkedik a hivatásukat... Ilyen értelemben iskoláink katasztrofálisak, veszélyesek a fiatalokra nézve, amire a legtöbben későn jönnek rá. De egyesek túlélik. Én is túléltem. 1971-ben diplomáztam Belgrádban, a Nemzeti Színházban.

– *Milyenek voltak az akkori egyetemistaévek?*

– Abban az időben, akárcsak egész nemzedékem, én is politikával foglalkoztam. Mi vagyunk az a hatvannyolcas nemzedék. Nagy sztrájkjaink voltak az egyetemen, erős, nagy hatású volt a pártszervezetünk, és velünk, egyetemistákkal tartott. Gyorsan felnőttünk. Húszéves koromra már egy fél életet leéltem, és ma úgy gondolom, az életem komoly felét. A mi nemzedékünk akkor elveszítette ártatlanságát, politikai és más értelemben is, méghozzá nagyon gyorsan, egyik percről a másikra. A *Studentot* szerkesztettem akkoriban. Nagy hatása volt a lapnak, a példányszám is magas volt. Sokat írtunk, mindenfélével foglalkoztunk, egyszerűen komoly felelősséget éreztünk a történtek iránt. Úgy, hogy mire 71-ben befejeztem az Akadémiát, és a diplomaelőadásomon dolgoztam, már meglehetős színházi tapasztalattal rendelkeztem. mellett, hogy barátaimmal újságot adtunk ki - a belgrádi *Studentot* és a *Vidicit* -, amellett, hogy tartottam a kapcsolatot a zágrábi, skopjei, újvidéki, ljubljanai kollégákkal, akik szintén csináltak lapot, egész idő alatt foglalkoztam a színházzal is. Több rendező mellett voltam asszisztens, és loptam tőlük. s akkor eljött az 1971-es év, és megcsináltam életem első előadását. Bojan Stupica, aki akkora belgrádi Nemzeti Színházban volt, fölajánlotta, hogy az ő színházában diplomázzak. Számomra ez nagyon komoly dolog volt. Aztán meghalt, és meghagyta, hogy minden évben egy egyetemista ott csinálja meg a diplomaelőadását. Mi legyen hát a diplomamunkám? A színházi világ szemében mi akkor olyan népségnek számítottunk, amely politikával foglalkozik, nem pedig színházzal. Nekem fontos volt, hogy bebizonyítsam az ellenkezőjét. És én ahelyett, hogy Brechtet vagy valami hasonlót, valami politikai színházat csináltam volna, ahogy ma mondanák, egy „nyálas" darabot választottam. Egy kommersz darabot. Feydeau egy vaudeville-jét, *a Bolha a fülbét*. A belgrádi Nemzeti Színháznak, amely sokat adott a maga komolyságára, kissé kellemetlen volt ez a vaudeville, azelőtt ilyesmit nem játszottak. Én persze kicsit másképp csináltam meg, mint ahogy ők gondolták. Igencsak megrövidítettem a darabot, felgyorsítottam, inkább hasonlított egy némafilmre, mint egy francia vaudeville-re - már ahogy a Nemzeti Színház akkor elképzelte ezt a műfajt. Odáig fajult a dolog, hogy nem akarták a színészek játszani. Azt mondták, hogy az egész egy fabatkát sem ér, hogy szörnyű, hogy nemis komikus, hogy a közönség ki fog menni az előadásról. Megkértek, halasszam el őszre a bemutatót, gondolván, hogy úgyis hamar lekerül a repertoárról. Nemet mondtam: az előadás kész, nincs több dolgom vele. Azt hitték, hogy csak a diplomázás sürget. Erre azt válaszoltam, ha így vélik, nem hívok vizsgáztató bizottságot, és majd a századik előadáson diplomázok. Kinevettek, hogy akkor soha nem fogok diplomázni, mert ez *a Bolha a fülbe* öt előadást sem ér meg. A premier óriási, váratlan siker lett, és még abban az évben megértük a századik előadást. Így diadalmasan diplomáztam. Ezt az előadást még ma is játsszák, tizen-négy év után. Már nem szégyellik Feydeau-t. Többé-kevésbé ilyen típusú darabokat adnak elő. Időközben a színház is elszürkült, mint á többi, soha többé nem dolgoztam ott.

– *És mi lett a hatvannyolcas nemzedék sorsa?*

– Következtek a hetvenes évek, sötét esztendők. Félholt, tompa időszak volt. Az emberek érzéketlenekké váltak az iránt, ami körülöttük történt. Reakció volt ez a hatvanas évek nagy lendületére. A politika és a társadalom fölélte azt, amit lehetett. Fölélte az eszméket, az erkölcsöt, a kölcsönöket és mindent. Szerepét vesztette az egyetem is, megszűnt az izgalmas légkör. A középszerű emberek ideje következett, akik mindenre nyomást gyakoroltak. Nehéz évek jöttek. Csak ma látjuk, mi történt. Sokan közülünk úgy érezték, el kell menniük. Egyesek külföldre távoztak, mások örökre letűntek. Én is otthagytam Belgrádot, és kis színházakban dolgoztam, Vajdaság-szerte. Szabadkán is csináltam három előadást. Számomra fontosak voltak ezek, talán a legfontosabbak. Párhuzamosan dolgoztam Ljubljanában és Szabadkán, s gyakorlatilag akkor fejlesztettem ki a magam munkamódszerét. Olyan darabokat boncolgattam, mint Dusan Jovanovic *Igrajte tumor u glavi* (Játsszatok agytumort, avagy a levegő szennyeződése) című műve, Heiner Müller *Cementje*. Az állandó utazások időszaka volt ez - 1977-78-ban -, vagabundélet. Splitben, amíg egy „kiégett" színházban Krleza *Michelangelo Buona-*

rotti című drámáján dolgoztam, találkoztam Nada Kokotoviétyal, aki koreográfus, balerina, film- és színházi 'rendező is, és azóta együtt dolgozunk. Együtt csináltuk *a Skopje felszabadítását, a Toscát* - egyszerre Celjében és Zágrábban -, s ez utóbbi talán életünk legjobb előadása lett. Ma posztmodernizmus, transzavantgarde címén futnak világszerte hasonló előadások. Mi akkor új barokk-nak neveztük. Az opera esztétikáját tanulmányoztuk mint az általános, nagy századvégi színház esztétikáját. Tulajdonképpen fölhasználtuk mindazt a tapasztalatot, ami a XX. századi művészetben fölhalmozódott, az avantgarde és az avantgarde reakciója által, gyakorlatilag mindazt, ami a szecesszióban kezdődött. Szintetikus stíluskorszak volt ez, akár a mai.

– *Mit jelent tulajdonképpen a KPGT?*

– Ez egy olyan szervezet, mely egyszerre színházi, politikai és kulturális mozgalom. Zágrábban *a Skopje felszabadítása* előadásával alakult meg. Az volt az elképzelésünk, hogy a nacionalizmusok és hasonló kicsinyes dolgok helyett, amelyek egyes vidékeinket uralják, olyan tudatot alakítsunk ki, amelyben a különbözőség, a tarkaság és a másság olyan értékek, amelyektől nincs okunk félni. Csak a kicsinyes embert riaszthatja ez, akiben nincs önállóság. Minél tarkább világban él az ember, annál erősebb, jobb, hathatósabb. Igy például szlovéniai színészekkel zágrábiak szövegén dolgoztunk. Sokat utaztunk, Jugoszlávia-szerte játszottunk. Aztán ki akartunk menni külföldre, és azt hittük, kinn is maradunk. Nagy turnét tettünk Ausztráliában, magunk szerveztünk meg egy amerikai turnét is. Különös tapasztalatokra tettünk szert, annál is inkább, mert nálunk nem szokás az ilyen színházi turné. Sok érdekes emberrel találkoztunk, sokat tanultunk tőlük, bizonyos nemzetközi tekintélyre, barátokra, szak-mai kapcsolatokra tettünk szert, elismeréseket kaptunk. Igy olyan bázisunk lett, amelyre most építkezhetünk.

– *Hogy került sor a szabadkai ‚akcióra"?*

– Azért akartunk Szabadkára jönni, hogy megpróbáljunk létrehozni egy színházi modellt, egy európai színház modelljét, vagyis hogy külföldi barátainkkal együtt olyan hellyé alakítsuk Szabadkát, ahova többfelől jönnek emberek, nem „fesztiválozásra", ahogy általában szokás, hanem közös munka céljából. Ezt nem úgy mondanám, hogy „együttműködés", egyszerűen csak közös munka. És egész Európából lesznek vendégeink, Magyarország, Nyugat-Németország, Anglia, Olaszország legkiemelkedőbb színházi emberei, akik hazájukban tulajdonképpen magát a színházat jelentik. A mieink közül a ljubljanai Mladinsko Gledaliséét hívtuk meg: pillanatnyilag ez a legjobb jugoszláviai színház. Velük együtt készítjük majd el a következő évi terveket. Azt, hogy itt Szabadkán milyen előadások lesznek, milyen nyelveken, ki kivel fog dolgozni, ki mit fog rendezni stb. Bezárjuk a régi szabadkai színházat, szimbolikusan és a szó szoros értelmében is. Az épületet ledöntik, és új, egész másmilyen színház épül majd föl helyette, olyan színház, melyre 2000 után is szükség lesz Szabadkán. Az építkezés ideje alatt a Zsinagógában, a Városházán, Palicson, az udvarokban csinálunk színházat. Hét évre előre meg-van a programja, hogyan váljék ez a szín-ház egészen fiatallá, ahol majd nem a korukat, de a szellemüket tekintve fiatal emberek dolgozhatnak, akik készek kockáztatni, készek egészen új dolgokat befogadni. Egészen nyitott színházra gondolok, mely sokaknak ad lehetőséget arra, hogy próbát tegyenek, hogy feltegyék maguknak a kérdést, kicsodák, micsodák is ők, s mindenekelőtt: mit jelent az életük? A színészeknek, akik itt vannak, és akik majd jönnek, az ismerteknek és az ismeretleneknek, az iskolázottaknak és iskolázatlanoknak, magyaroknak, szerbeknek és más nyelvűeknek itt nem színészkedni kell, hanem világnézetük, életelvük felülvizsgálásával foglalkozni. Hogy tudatosítsák magukban, milyen életet is élnek, és hogy megpróbáljanak másképp élni, jobban, bonyolultabban, világos történelmi tudattal, valóságérzékkel. Nem komédiázni akarunk itt, hanem nagyon is komoly és nehéz problémák elé állítani a közönséget.

-• *Ha jól értem, egy specifikus jugoszláviai színházról lesz szó…*

-- A mi színházunknak az a szerencséje, hogy nem olyan a funkciója, mint a nyugatinak, ahol főleg a szórakozásnak nemegyszer igen drága fajtáját jelenti. De olyan helyzetben sincs, mint általában a kelet-európai színházak, melyeket az állam finanszíroz, és ezért nekik az állam igényeit kell szolgálniok, úgy, ahogy az iskolának, a kórháznak, a rend-őrségnek. Ma Kelet-Európában a színházak leginkább a polgári színház modelljére épülnek, különösen Bulgáriában, a Szovjetunióban, Lengyelországban. Nálunk erős a piac, nagy a fogyasztási igény, a társadalom szegény, szinte teljesen kimerült, de a fogyasztási ösztöne még mindig erős. Másrészt erős államunk van, mely ‚a piacot a saját szükségletei szerint irányítja, és a színháztól is azt várja, hogy a szükségleteinek szolgáljon. Ezért részben polgári színház ez a miénk is. Valami keverékszínház: az állam sem olyan erős, hogy a gondjaiba vegye, de pénz sincs arra, hogy a színház „fogyasztóivá" váljék, mint nyugaton. Olyan ponton működünk, ahol világszínházi viszonylatban nézve is relatíve legnagyobb a szabadság. Nem fenyeget bennünket a nincstelenség, mint a komoly nyugati színházakat, melyek általában nagyon szegények. De a színházunk nem is olyan bürokratikus, és nem is függ annyira a társadalmi-politikai elittől, mint általában keleten. Mi itt köztes helyzetben vagyunk, és gyakorlatilag nyitott választási lehetőséggel rendelkezünk. Választhatjuk az államhoz való kötöttséget vagy a pénztől való függőséget, lehetünk szegények, lehetünk gazdagok. De arra feltétlenül megérett a helyzet, hogy változtassunk a csőd szélén álló népszínházmodellen, mely Jugoszlávia-szerte felbomlásban van.

– *Milyen változtatásra gondol itt Szabadkán?*

– Sokáig fontolgattuk Nadóval, hol is lehetne kezdeni. Először Splitben adódott lehetőségünk, hogy elindítsuk ezt az átalakulási folyamatot, de ott kudarcot vallottunk. Igen erős érdekösszetűzések támadtak Zágráb, Dubrovnik és a helyi „tradíciók" között. Füstbe ment a terv. Aztán 1985 nyarán váratlanul újabb lehetőség nyílt előttünk. Szabad-kán eldöntötték, hogy bezárják a szín-házat, a város fejlődni akar, megunta a határ menti provincia helyzetét. Meg-hívtak bennünket. Úgy öt-hat évvel ezelőtt engem egyszer már hívtak, de akkor nem fogadtam el, nem akartam itt dolgozni, mert nem tetszett a légkör. Már akkor azt mondtam nekik, hogy ha a Zsinagógából színházat csinálnak, akkor történik majd itt valami. A Zsinagóga egy fantasztikus épület, de már negyven éve nem működik, omladozik, lassan haldoklik. Most azzal hívtak újra, hogy meglesz a színház a Zsinagógában. Akkor Nadóval már nem volt mit tennünk, eljöttünk egy beszélgetésre, és rájöttünk, hogy Szabadka mégis az a megfelelő hely, ahol elkezdhetjük elképzeléseink valóra váltását.

És most naphosszat dolgozunk. Különféle ügyekkel próbálkozunk. Madách Tragédiájából szerkesztettünk egy előadást. Azért esett a választásunk erre a darabra, mert a magyar irodalom e klasszikus műve a modern világhoz is szól. Mi épp azt próbáljuk bemutatni, miképp van köze *Az ember* tragédiájának a mai világhoz. Érdekel bennünket Ádámnak és Évának, Lucifernek, a tagadásnak, az Istennek, a rendszernek és a rendszer tagadásának, az emberi sorsnak ez a története. Szándékaink szerint az előadás metaforaként szolgál mindarra, ami ma a színházzal történik, nemcsak Európa viszonylatában, hanem helyi, szabadkai viszonylatban is. s ez egyben az itt élő nemzetiségek közös életének „gyakorlása" is. Egy színházi modellt szeretnénk kiérlelni, mely előre tekint a századvégre és a jövő század elejére.

– Mi lenne a legfontosabb ebben a színházban?

– A színházban nem a színész, nem a rendező, nem az író a legfontosabb, hanem a közönség. A színészek nehezen értik meg, hogy a közönség okosabb, mint ők. Hogy a közönség soraiban egyszerűen okosabb emberek ülnek. Ha nem műveltek, akkor van élettapasztalatuk, ha nem világjárta emberek, akkor van bennük valami alapvető érzékenység, amely sokkal autentikusabb, sokkal inkább forrásértékű, mint a miénk, akik a színen és a kulisszák mögött vagyunk. Nehezen hiszik el a színészek, hogy ennek a közönségnek - mérnököknek, diákoknak, munkásoknak, parasztoknak, művelteknek és kevésbé művelteknek, a nézőtér tarka népének - ezeréves színháznézői tapasztalata van. Hogy azt, amit látnak, tulajdonképpen a bőrükön érzik, ez számukra érzéki dolog, egyáltalában nem intellektuális. A színházban a percepció elmélete érvényes, a naiv angol filozófusok empirista elmélete - Hume-é, Baconé -, akik szerint semmi sem érheti el az intellektust, ami azelőtt nem volt meg érzéki szinten. Tehát mindannak, ami a színházban történik, át kell hatnia az érzékeken, mindennek láthatónak, hallhatónak, tapinthatónak, szagolhatónak kell lennie, közvetlen és közvetett értelemben. A színház anyagi, tapintható dolgok együttese. Ezt sokszor a színháziak értik a legkevésbé. Nem értik, hogy a közönség tulajdonképpen tudja, mikor hazudnak, hogy a nézőtér és a színtér közös megegyezéséből születnek a hazugságok, amelyek körülvesznek bennünket. Semmi érvényes nem jöhet létre a színen, ha a színész nem ismeri közönségét, ha nem egyeznek meg az alapvető kérdésben: együtt hazudjanak-e, vagy közösen bocsátkozzanak az igazmondás veszélyes és végtelenül bizonytalan kimenetelű kalandjába?

– Végül: felszámolható-e az élet és a művészet között húzódó határ?

– Nincs mit felszámolni, a művészet maga az élet. Ugyanolyan materiális elemekből áll, mint az élet. A színházban, akárcsak a többi művészetben, az ember Isten akar lenni, hogy újraalkossa a világot. Persze, ami az Istennek hét nap alatt sikerült, az a művésznek sok kínlódásába kerül, „pokolra száll", küzd, hogy egy szebb, humánusabb világot teremtsen. A mű sosem tökéletes, a művész elégedetlen. De épp ezért újra s újra lesznek olyanok, akik az istenekhez akarnak hasonlítani.

A következő számaink tartalmából:

Csáki Judit:
Tükör nélkül

Földes Anna:
A Vendégség - tizenöt év után

Csizner Ildikó:
A titokzatos utazók

Bécsy Tamás:
Az etikusság szépsége

Szántó Judit:
Ketten, angolszászok

Koltai Tamás:
Szabálygyűjtemények pedig nincsenek

Hekli József:
Portrévázlat Leonyid Zorinról

EÖRSI ISTVÁN

Ristic és Madách

Ljubisa Ristié, a modern jugoszláv színház kedvence és fenegyereke 1985 szeptemberében vette át a Szabadkai Nemzeti Színház irányítását. Feltehetően a hely szelleme vonzotta, az a remény, hogy a nemzeti kultúráknak ezen a találkozópontján olyan műhelyt hozhat létre, melynek vonzereje és hatása túlsugárzik a határokon. Olyasféle nemzetközi színházi központ létesítését tűzhette ki célul, mely elkerüli a hagyományos sikermechanizmusokat, és kulturális hídfőül szolgálhat a kettéosztott Európában. Rögtön kapcsolatba lépett magyar, német és - tudomásom szerint - olasz színházi emberekkel, együttműködésre kérve fel őket. Október 12-én került sor első bemutatójára, *a Madách-kommentárokra.* Ezt az előadást én az 1986-os BITEF alkalmából néztem meg.

A Tragédia időszerűsége

Lucifer álmot küld a Paradicsomból frissen kiűzött Ádámra. Az álom során végigvezeti a történelmen. mikor Ádám felébred, nincs kedve végigcsinálni ezt. Öngyilkosságot követne el, de - mint köztudomású -Éva a döntő pillanat előtt bejelenti, hogy anyának érzi magát. Az öngyilkosság elveszti értelmét, mert a történelem meggátolhatatlan. Az Úr a darab utolsó mondatában ki akarja egyensúlyozni a kétségbeejtő látomássorozatot: „Ember küzdj és bízva bízzál" - mondja.

A darab koncepciójának központi gyengeségére már sokan felhívták a figyelmet: ha a történelmi jeleneteknek hiszünk, akkor az Úr buzdítása értelmetlen. Ha azonban ezt vesszük komolyan, akkor hamisnak kell tartanunk a műben ábrázolt világfolyamatot. Ebből a csapdából az a mentegetésül szolgáló állítás sem vezet ki, hogy Lucifer a történelmet a saját szemszögéből mutatja be: Madách a szöveget és a történelmi színek szerkezetét úgy formálta meg, hogy semmi se szóljon a luciferi értelmezés ellen.

Ez az ellentmondás nemcsak Madáchra jellemző. A nagy magyar lírikusok is világgá kiáltották időről időre

a maguk „És mégis"-ét. A társadalom igazságtalan, az ember fenevad, „és mégis, mégis fáradozni kell". Csakhogy a költő vágyai és indulatai összeforraszthatják a kibékíthetetlen ellentéteket, a kétségbeesést és a reményt, de a regény és a dráma objektív világa nem képes erre. Ezek a műfajok mindig megsínylik, ha az ábrázolandó világ - a társadalom zűrzavara vagy az író szemlélete folytán - nem tekinthető át egységes nézőpontból.

A forradalom és szabadságharc leverése után senki sem jutott el Magyarországon ilyen nézőpontig. A magyarságnak csak az a Monarchia biztosíthatta az uralmat a román és szláv kisebbségek felett, amely ellen a szabadság nevében fellázadt. A nacionalista kebelnek skizofrén bűvészmutatványt kellett végrehajtania: szabadságjogokért küzdött, és - éppen ilyen patetikusan - igazolta más népek elnyomatását. Ráadásul a polgári társadalom - amelyért nálunk ütőképes polgárság híján a köznemesség harcolt - 1860-ra elvesztette vonzerejét. Madách is kisszerűen anyagiasnak és eszme nél külinek ábrázolja a londoni színben. Ha egy elmaradott társadalom reformere a haladás következő lépcsőfokát undorítónak látja, akkor csak a kétségbeesési vagy valamiféle égi biztatásba menekülbel.. Madách mindkettőt megcselekedte.

Megítélésem szerint *Az ember tragédiáját* - legalábbis Közép- és Kelet-Európában - éppen koncepcionális gyengesége teszi időszerűvé. Olyan nemzedékek lépnek a régiek helyébe, amelyek kimaradtak a forradalmakból, sőt a közös erőfeszítések boldogító korszakaiból is. Jugoszláviából lassacskán kivonulnak a partizánok, nálunk a társadalmi és geo-politikai realitások a specializálódás és privatizálódás felé hajtják az embert. A magányos töprengők - Madáchhoz és hőséhez, Ádámhoz hasonlóan - elvont reménykedéssel fejelik meg konkrét kétségbeesésüket. E létében fenyegetett és tömbökre szakadt világban az egyszerű túlélés is vágyálomnak látszik. Csernobil óta közhely, hogy már nemcsak a háború, hanem a béke is pusztulással fenyeget. s mégis... Úgy van, nem tudok mást mondani, csak azt, hogy: *„És mégis"*, és ezzel visszaérkeztem Madáchhoz.

Jelenet a Madách-kommentárokból

Ristic Madácha

A három nyelven - szerbül, magyarul és angolul - kiadott műsorfüzetben olvasható, Ristié már 1973-ban színre vitte volna a belgrádi Atelier 212-ben és környékén *Az ember tragédiáját.* Kilenc képet akartak előadni, egyidőben, különböző helyeken, valamennyit négyszer. A közönségnek így módja nyílt volna rá, hogy azt nézze meg, amit akar, mégpedig tetszés szerinti sorrendben.

E tervezetből látható, hogy Ristic és dramaturgja. Dragan Klaic már akkor ki akarta iktatni az előadásból Madách történelmi alapállását. Ha a színek tetszés szerinti sorrendben nézhetők meg, akkor a történelem elveszti jelentőségét. Úgy vélem, Risticék okkal indultak meg ebben az irányban. Ha minden jelenet hasonló struktúrájú, vagyis az eszményektől a kiábrándulásig ível, akkoratörténelmi anyag véletlenszerű és behelyettesíthető, tetszés szerint lehet csökkenteni vagy szaporítani.

Ezt a felfogást tizenkét évvel később a lehető legradikálisabban valósították meg. Madách műve most már csak kiindulópontként, ürügyként és hivatkozási alapként van jelen. Senki sem keresi Ádám módján a történelem célját vagy értelmét. Ilyesmivel a történelem nem rendelkezik; így hát a történelem célvesztése tragédiát sem okozhat. Ahogy a történelmi folyamatok cserepekre törnek, úgy törnek cserepekre a tragédiák is. Az ember tragédiája helyett emberek tragédiáival szembesülünk. A cserepek mozaikszerűen összerakhatók, az eredmény egy tragédiapanoráma, amelyben a közép-kelet-európai motívumok dominálnak.

Az előadás helyszínei

Jovan Cirilov *a Politikában* megjelent kritikájának ezt a címet adta: *Színház az egész város.* Es csakugyan: Ristic ezzel az előadással elfoglalta Szabadkát. Kihozta a színházból az előadást, és az egész lakosság közkincsévé tette. A lakosság - és nem csak Szabadkáé, hanem a távolabbi környéké is - hálásan fogadta ezt

az esztétikai gesztust, melynek politikai vallomásértéke van. Mint hallom, nem csak a BITEF alkalmából, hanem minden előadásra özönlik Szabadka felé buszokon, autókon, vonaton a nép.

Az első helyszín maga a színház. A közönség a hátsó bejáraton át a színpadra jut. A nézőtér lépcsőzetes magasában, kétoldalt fehérben az angyalok, az Úr és Lucifer. Lejátszódik a mennybeli jelenet, de Madách szavait a túlnyomórészt magyar színészek nem mondják, hanem éneklik, mégpedig a *Csárdáskirálynő* dallamaira. Az égi giccsnek és angyali stupiditásnak leginkább az operett műfaja felel meg, színházi tradíciónknak és műveltségünknek ez a nélkülözhetetlen alapeleme. Ez az irónia a második helyszínen, a színház udvarában mélyebb jelentést kap. Szépen terített asztalnál, egy magyaros esküvő keretei közt - melyek egyben a kánai menyegző legendáját is felidézik - lejátszódik Ádám és Éva bűnbeesése és kiűzetése a Paradicsomból. Madách és felesége az asztalfőn ülve levelezésük keserű igazságait vágják egymás fejéhez, miközben a többi színész népviseletben körülüli a nagy asztalt, népdalokat énekel, és zeng a cigányzene. Az operett után a magyar műveltség másik alkotóeleme, a népmuzsika dominál. Ádám huszáregyenruhában alszik el, hogy végigálmodja az emberiség történelmét. Madách a maga művébe egyetlen magyar utalást sem engedett be. Jovan Cirilov szerint „Ristié azt kívánja kifejezni, hogy *Az ember tragédiája* minden egyetemessége ellenére a magyar romantika tipikus terméke". Számomra azonban ez a népi mulatság, a korábbi operettkörítéssel együtt, a madáchi világ egyetemességének korlátait is jelzi. A mennyei bornírtsághoz evilági provincialitás társul. Ebben a közegben senki sem ütközik meg azon, hogy nem isteni erő, hanem Lucifer változtatja borrá a vizet.

A harmadik helyszín a város főtere. Mintha az egész város jelen volna - teheti is, ide nem kell belépőjegy. Az itt lejátszódó eseménysorozatról nem tudok pontos képet adni. Egy görög énekes guzlicakísérettel valami dalt ad elő; talán a görög színre utal ez a betét. Egy nőt - feltehetően paráznaságért - megkövezik. Megjelenik egy teve. Ádám és Éva magas pulpituson hangszóróba kiabál; vele átellenben Lucifer ugyanezt cselekszi. Lejátszódik a párizsi jelenet, de az ihletforrás ezúttal nem Madách, hanem Büchner. Pompás guillotinozás magas emelvényen. Aztán megjelenik Aldo Moro, magabiztos beszédet mond. Egyszer csak négy autó robog be a térre villámgyorsan - az előadás legnagyobb bravúrja, hogy a roppant tömegből senkit sem ütöttek el, máig sem értem, hogyan csinálták -, letartóztatják és elhurcolják Morót. Az egyik terrorista bejelenti, hogy folyamatban van Morónak, a nép-nyúzó nemzetközi imperializmus legtehetségesebb stratégájának népbírósági pere. Aztán halálos ítéletét is bejelenti. (Némi elégtétellel állapítom meg, hogy a fickó - noha természetesen nem szeretnék a kezébe kerülni - rokonszenvesebb számomra a Moro-figuránál.)

A negyedik helyszín a szabadkai városháza gyönyörű, szecessziós épülete, mely Vesna Kesic szavaival élve „festői kerámia domborművekkel díszített tornyával, kupoláival és boltíveivel egy nagy tortára hasonlít". A színház - és a látványosságot hajszoló nép - a közterek után végre elfoglalta a hivatalokat is. A folyosók, a szobák, a lépcsőházak, udvarok, csarnokok, de még a vécék is új értelmet kapnak, mert Ristié - és segédrendezője, a városházi jeleneteket kivitelező Dragan Zivadinov - múzeumot rendezett be bennük, századunk történelmé-nek többnyire véres vagy baljós epizódjaiból. Madách falanszterjelenete - ahol a Tudós még csak kihalt állatokat tárol múzeumában - itt mint e hátborzongató negatív utópia előtörténete jelenik meg, rendkívüli vizualitással megkomponált, szimultán jelenetek és állóképek sorában. A folyosókon bolyongó közönséget szobáról szobára más látvány fogadja. Horthy Miklós ellentengernagy - aki közös alakja a jugoszláv és magyar történelemnek, amennyiben a Magyar Tanácsköztársaság előtt a kotori matrózlázadást fojtotta vérbe a század elején - angol nyelvleckéket vesz, *A kopasz énekesnő* példamondataival, James Joyce-tól; a szomszéd szobában kisgyerekként vérrel teli lavórban papírhajócskákat úsztat. A KGB emberei lefelé taszigálnak a lépcsőn egy hiányos öltözékű jugoszláv kommunistát, aki a Reichstag-per idején Dimitrov mellett tanúskodott. A Curie házaspár felfedezi a rádiumot; Szentgyörgyi professzor a C-vitamint. Géppuskalövések a spanyol polgárháborúból; Allendét megölik; megkötik a Hitler-Sztálin-paktumot, és egy lerobbant New York-i szállodában, ahol kurvák grasszálnak, stricik és mindenféle gyanús nép, öngyilkos lesz Ernst Toller emigráns német író, miközben egy kivilágított lift fel-le siklik a homályban. Megtorpanok egy csődületnél - pornófilmet bámulunk, Ali Agca ugyanis egy hamburgi pornómoziba tért be ismeretlen cinkosával. A kitáguló folyosó egyik pontján harci jelenet: megérjük Szabadka felszabadulását, látunk két hősi halált, egy hadikórházat; másutt *a Híd* című kommunista folyóirat halálra kínzott szerkesztőivel ismerkedhetünk meg: Egy hölgy a félig nyitott vécében dalolászik. A bejárati hall nagy tumultusában egy zongoránál látható Madách felesége, ugyanazt a pár hangot üti le, miközben keseszakállú férje a zongorára könyökölve mozdulatlan bánattal nézi. Az egyik udvaron himnuszok ünnepélyes zenéje, futballmezben kamasz fiúk, a magyar és jugoszláv válogatott 1952-ben, a helsinki olimpiai torna döntőjében, „amikor a futball több volt egyszerű játéknál". Odébb hulladék- és szeméthalom, a „Szép új világ" tárgyi lecsapódása, a rémutópia ígéretét árasztja magából. A történelmi jelenetek dialógus nélküliek, a magyarázatot háromnyelvű röplapok szolgáltatják. Szövegük nem a látványt magyarázza, hanem a látottak hátterét.

Az ötödik helyszín a szabadkai Zsinagóga gyönyörű épülete, mely már önmagában is tragédiával terhes. A színház a közterek és közhivatalok után isten házát szállta meg, de iszonyatos történelmi előfeltételek gondoskodtak arról, hogy ezt megtehesse. Az egykor nagy lét-számú zsidó hitközség néhány főre olvadt, és a zsinagóga már régóta nem töltheti be eredeti hivatását. Az előadás utal ezekre az előzményekre: az itt lejátszódó jelenet Anna Frank és egy öreg rabbi párbeszédével kezdődik. Utána furcsa szertartás tanúi leszünk, a zsidó pászkaünnep rítusa vegyül az Utolsó Vacsora tradicionális asszociációival. A tizenkét apostol - Görgey, Kossuth, Petőfi, Széchenyi, Táncsics, Vörösmarty, Bakunyin, Garibaldi, Hugo, Marx, Verdi és korunk képviseletében a gyermek Daniel Cohn-Bendit, matrózruhában - körülüli az asztalt, műveikből idéznek. Madách mennyországa ily módon lehurcolkodik a Templomba, és az égi biztatás helyét evilági megnyilatkozások foglalják el. „Az élet célja a küzdés maga" - mintha a különféle pályájú és világnézetű emberek vallomásai ezt az ádámi igazságot variálnák. A jelenet vizualitása megejtő, de gondolatilag ez a befejezés még megoldatlanabb, mint a darabé. Idézetekkel nem eleveníthető meg a különféle életutak igazsága. Az

Jelenet a Madách-kommentárokból

„Ember küzdj és bízva bízzál" a maga általánosságában még mindig meggyőzőbben hat, mint *A* tőkéből, Bakunyinból és a magyar költők verseiből összeállított citátumgyűjtemény. A befejezés azt sugallja, hogy a bizalmat és energiát a továbbküzdésre nem az égben, hanem a földön kellene megtalálni; de a dramaturgia ezúttal elmarad a szándék mögött.

Az előadás utóíze

Rögtön tudtam, mihelyt kiléptem a Zsinagógából a szabadkai éjszakába, hogy semmihez sem hasonlítható, feledhetetlen látványsorozat tanúja voltam. Szellemes, szemléletes Madách-kritikát vártam, de Ristic kommentárjai szerencsére nem az irodalomra, hanem a világra vonatkoznak. Nehezen elrendezhető bőségben zúdulnak ránk, kommentárokra, vitára és álmélkodásra kényszerítve minket. Ezt a kárpótlást nyújtja hibáiért. A hibátlanság egyébként, habár vágyaink netovábbja, különféle művészi szinteken valósulhat meg, kis túlzással még átlagos is lehet. A szabadkai világshow hibái szembeszökőek. Ristié új, többnemzetiségű színházának sok tehetséges tagja van; de nem egy színész csak önfegyelemmel nézhető. Némely részmozzanatok - a téren, a Zsinagógában - követhetetlenek voltak. A látvány gazdagsága és ereje wilsoni tehetségre vall. De a szövegekkel is úgy jártam, mint Bob Wilison színházában: olykor jobban szerettem nem érteni őket. s mégis, hogy ezzel a stílusos fordulattal éljek, és mégis ... Ristié és stábja - rendezőtársa, Nada Kokotović, aki az előadás koreográfiáját is megalkotta, segédrendezői: Zelimir Zilnik és Dragan Zivadinov, dramaturgjai: Dragan Klaic és Végel László, továbbá a szövegírók és a zenei munkatársak - kollektív erőfeszítéssel olyan egységes víziót hoztak létre, mely egy klasszikus magyar drámai költemény apropóján, különféle népek, kultúrák és történelmek metszőpontjában a „Lenni vagy nem lenni" nagy és időszerű kérdése körül kristályosodott ki.

Nem tudom, és nem is akarnám pontosan megfogalmazni, hogy milyen választ talált Ristié a felvetett kérdésre. Annyi bizonyos, hogy *játszott* vele, a megrendülés és felháborodás a szüntelen, sziporkázó játék közegén keresztül érvényesült. Tréfáiból, tablóiból és még kétségbeeséséből is izgága nyugtalanság áradt. A meglévő világállapotról az alkotók leszedték a keresztvizet; eszmei és formai kalandorságot is vállaló kísérletezőkedvük engem jobban vonz, mint a bölcs mosoly és okos beletörődés.

BÖGEL JÓZSEF

Az avoni hattyú Bácskában

Ljubisa Ristié egy szezon alatt állóvizet kavart, megváltoztatta a szabadkai színházi élet, ezzel együtt a jugoszláviai magyar nemzetiség (kisebbség) színházi struktúráját, igényrendszerét, s ez minden túlzás nélkül hatással van a vajdasági színházi struktúra egészére is. Az Újvidéki Magyar Színház új és saját épületbe költözött, az eddigi avantgarde-kísérleti színházi profilból ki- vagy továbblépve újabb működési területeket, módozatokat, közönségrétegeket kutat, keres, frissebb strukturális elhelyezkedésre is kényszerül, miközben a Ristié vezette szabadkai együttes egységes műhelyként nagyobb és jelentékenyebb szerepet kíván játszani a városon, a tartományon kívül szinte az egész jugoszláv színházi életben. Viták kereszttüzében áll, egyes színészek vagy színészcsoportok, közönségrétegek és kritikusok - mindenekelőtt a helybéli magyarok vagy legalábbis többen a kritikusok, művelődéspolitikusok közül - siratják, reklamálják a régebbit, a Déryné Színházéra emlékeztető működést és műsorpolitikát, ízlést, elegánsabban a magyar kisebbségnek sokfelé elvitt, közvetített populáris színházi kultúrát. Mondják, hogy e színház tartományi vagy még tartományon kívüli nemzetiségi színházi funkciót töltött be (magyar vonatkozásban erre is kapta a támogatást a tartományi szervektől, nem lényegtelen, hogy a szubvenció eme részét mire költi). A nemzetiségi kulturálódás (ami jogi kérdés a nemzetiség számára, kötelezettség a többségi, az államalkotó nemzet vagy közösség részéről) egyik bázisintézménye az anyanyelven szólóműködő színház; mi lesz, ha az eddigi nemzetiségi színházi működési keret feloldódik egy nyelvek felett álló színházi működén és nevelési gyakorlatban? Más oldalról: a színházi kétnyelvűség (mert Ristié szabadkai színházában játszanak ugyan tiszta szerb vagy tiszta magyar nyelvű előadásokat is, de a színészek egy közös társulat tagjai, egymás produkcióiban is játszanak, azaz magyar anyanyelvűek a szerb nyelvű előadásokban is és fordítva, de nem kevés a mindkét részt vegyítő koreodráma, mozgásszínházi

produkció, s ezeken belül a többnyelvűség) nem előjátéka egy színházi-kulturális asszimilációs folyamatnak, törekvésnek?

Ristic a szabadkai 7 Nap című hetilap július 4-i számában határozottan megválaszolja a Népszínház színházpolitikai (és ezen belül kisebbségi színházpolitikai) helyzetében és feladatkörében bekövetkezett változásokkal kapcsolatos vádakat: „Mi nagy türelemmel dolgozunk azon, hogy a szabadkai magyar színjátszás a jugoszláv színjátszás szerves összetevőjévé váljon... Nem fogjuk megengedni, hogy a magyar társulat .. . periférikus, provinciális, elszigetelt legyen... a jugoszláv kultúrának feltétlenül szüksége van a magyar s ezen keresztül a közép-európai kultúra hatására... mindenképpen támogatjuk a művelődésen belüli különbségeket, sajátosságokat. Ez természetesen a magyar, szerb, a horvát nacionalistákat egyaránt idegesíti… a nacionalisták legfőbb érdeke gettóba zárni saját nemzetüket... Nem fogjuk megengedni, hogy a magyar nacionalisták a háttérbe szorítsák, jelentéktelen figurákként kezeljék őket (ti. a magyar társulatot, a magyar színészeket) ...jelentős darabokat játszunk magyar nyelven... általában olyan darabokat fogunk előadni magyar nyelven, amelyek kötődnek a Jugoszláviában élő magyarok életéhez. „Mindez már általános politikai vallomás is. Nyílt kijelentése annak, hogy koncepciója, vállalkozása része egy általános integrációs törekvésnek, folyamatnak, része egy különböző nacionalizmusok elleni harcnak, amely(ek)nek - legalábbis Ristié részéről - nincs közük a szelíd vagy erőszakos asszimilációs törekvésekhez. Ez rendben is van, ám az is kétségtelen, hogy a kisebbség színházi kultúrájának hagyományaihoz való kötődést vagy teljes felszámolását, e kisebbség színházművészeti nevelését illetően még sok megválaszolatlan kérdés van, nem is szólva a több tekintetben szükséges változások gyorsaságát, módszerét, tartalmát illető további kérdésekről. Némi rezignációval mondjuk, hogy igen, igen, ezekre túlnyomórészt szükség van, a koncepció és a képesség nagyszabású, nagyvonalú, meg aztán minden és mindenhol történő váltásnál szokás a múltat bonckés alá venni, megtagadni, de mi arra is emlékezünk, hogy a Szabadkai Népszínház (legalábbis a magyar tagoata) fénykorában (a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek közepéig terjedő időszakban, Virág Mihály és Szabó Ist ván vezetői, rendezői működésének idején) igenis integrálódott a jugoszláviai színházi élet egészébe: az említett vezetők például Zágrábban vagy Belgrádban kapták neveltetésüket, az előadások jelentékeny része a legjobb ottani rendezői, színészi, tervezői eredményeket is tükrözte, s eljutottak a Sterija Játékokra is. Sok más oka is van annak, hogy ez az integráció nem volt elég tartósan eredményes - mint azt Ristié véli.

Itt tartott a vita, amikor a Shakespeare Fest 86-on mindennek a demonstrálására is sor került, hiszen a ristic koncepció és vezetés a palicsi eseménysorozatot az újszerű színházcsinálás szerves részé-nek tekinti, s e fesztivál egyik-másik produkciója már „beleszólt" az egész jugoszláviai színházi életbe és vitába.

Próba az allén

Ott-tartózkodásom első napján délután - három órával az aznapi fesztiválelőadás előtt - „fél szendergésemből" dobpergés ébresztett fel. A tóparttal párhuzamosan haladó nagy allé elején farmerruhás fiatalok kis csoportja, rendezett sorban, olykor vissza-visszafordulva és újból az allé vége felé haladva veri a különböző nagyságú és „műfajú" dobokat, közöttük egy dudás barbár, erőteljes dallamokat fúj hozzá. Azt gondoltam, hogy valamiféle figyelemkeltő előjátékról van szó. A helyszínre sietve aztán észrevettem, hogy a szerb nyelvű *III. Richárd* néhány jelenetét próbálják, pontosan a gonoszság-diadalút, a hatalom megragadása első állomásait, Lady Anna „birtokbavételét", majd Edward király, Richárd, Erzsébet és Margit királyné szikrázó négyesét. Egy mokány, inkább kisalakú, nagy bajuszú farmeres férfi - az allé fái mögül elő-előlépve - meg-megszakítja a civil öltözetű színészek játékát, rövid, gyors és határozott, nem hajszoló, nem türelmetlenkedő instrukciókat adva. Az allé mintegy háromszáz méter hosszú ezen a szakaszán, szélessége mintegy tíz méter, a szegélyező fák sora mindkét oldalon még egy-másfél méternyi gyalogosutat is határol. A talaj tisztára sepert homokos út, a hőmérséklet hat-fél hét óra tájt árnyékban is harminc fok körüli. A próba eltartott majdnem fél nyolcig. A színészek a befejezéskor megtapsolták a farmerest - aki Ristié volt természetesen, *a III. Richárd* későbbre tett bemutatójának rendezője. (Másnap a vezetők és a társulat egy része ugyanis Splitbe repült, hogy ott - gyors meghívás eredményeként, máris bekapcsolódva a jugoszláviai, évtizedeket átívelő szabadtéri színjátékkultúra egyik jeles műhelyének munkájába, programjába - eljátsszák a korábban Palicson bemutatott *Titus Adronicust,* valamint az előző évad során színre vitt Dragan Tomié-darabot, *a* Siptárt. Mindez természetesen felforgatta, megváltoztatta a fesztivál programját, véglegesen elmaradt egy Shakespeare-bemutató is.)

Az allé nem próbahely volt, hanem a későbbi bemutató drámai tere, a rendező koncepciójának része. A közönség kétoldalt helyezkedik el. A gyalogutakon, közötte is játszanak a színészek, a cselekmény pedig - a dobosok, dudások keretében, a richárdi hatalmi játék kérlelhetetlenségével - halad előre, összesen háromszáz métert. A szereplők rendre haladnak is a menetelés folyamatában, de el is tűnnek a fák mögött, majd színre lépnek más szakaszokon, a cselekménynek és a szereposztásnak megfelelően. Különböző korábbi *III. Richárd* színrevitelek és értelmezések folytatása és meghaladása lehet ez az általam végső formájában nem látott produkció, a Nagy Mechanizmus félelmetes kibontakozásának igazi alternatív színházi ábrázolása.

Ristié monológja

A próbaélmény után még megnéztem a *Macbeth* előadását (erre a későbbiek során visszatérek), aztán Ristic nagyon barátságosan „rendelkezésemre állt": monológszerűen kifejtette koncepciójának, vállalkozásának szinte minden érvét, összetevőjét, motivációját.

Az a véleménye, hogy a mintegy félmilliós jugoszláviai magyarság (amelynek túlnyomó többsége a Vajdaságban él) kulturális tekintetben perifériális helyzetben van. Nem kapcsolódik bele azokba a megújulási folyamatokba, amelyek a közelmúlt és a jelen jugoszláviai kulturális életében megfigyelhetők, és több területen máris jelentékeny eredményeket mutatnak fel. Mindenekelőtt ilyen a jugoszláviai színházi élet, amely évek hosszú sorára visszamenően úgyszólván vulkanikus kitöréseket, megmozdulásokat produkál tartalmi és formai vonatkozásokban egyaránt. Ez egyébként - bár filmművészetük is kezdi felhívni magára a figyelmet - éppen fordítva van, mint nálunk, magyaroknál, akiknél - szerinte - a filmművészet már két évtizede Közép-Kelet-Európa és egyáltalában a világ filmművészeinek

java terméséhez sorolható. A vajdasági magyar színházművészetre, nem kevésbé ennek közönségére, a publikum ízlésére viszont az a magyar(országi) színházművészet gyakorol hatást, amely korántsem tartozik Közép-Kelet-Európa színházi élcsapatai közé. A mai magyar színházművészet ismételten és újból szórakoztató funkciójú és jellegű.

A célja a magyarságot, e jelentős kisebbséget e perifériális kulturális helyzetből, mindenekelőtt a színházművészeti zártságból, hanyatlásból kiemelni. Egy - a kilencvenes évek elejére már föl-tétlenül kibontakozó - új szecessziót kell létrehozni. A legfontosabb a teljes nyitottság, a széles körű kapcsolatteremtés, a színházművészet összes komponensét, alkotótársát illetően. A szabadkai együttes egységes egész, magyar és szerb színészek, rendezők, tervezők alkotják, tartják fenn a műhelyt, de Jugoszlávia bármelyik jelentékeny szín-házi műhelyéből várnak és hívnak alkotótársakat, mindenekelőtt a legjobb belgrádi, zágrábi, ljubljanai és skopjei színházakból. Ezt egyébként már az elmúlt évadban, de kiváltképpen itt a Shakespeare Fest 1986 során meg is tették, valósággal egész jugoszláviai rendezői és színészi parádét produkálva. A kőszínházi évad során megfordult Szabadkán a szegedi, a kaposvári és a szolnoki együttes, játszott a nyári Hamletben szegedi színész, szerepelt a szabadtéri játékokon a Szegedi Nemzeti Színház prózai és operatársulata, a budapesti Szkéné Tanulmány Színháza *a* Szentiványéjivel. Még arra is volt gondja, hogy a szabadtéri *Öthello* főszerepét a skopjei cigány színház kiváló vezető színésze játssza (világos törekvés különben arra, hogy a mű értelmezése mai problémákra, gondokra figyelmeztessen), hogy a magyar színészek ez utóbbi eseménysorozaton két magyar nyelvű Shakespeare-bemutatóval rukkolhassanak elő, s hogy közülük többen a kiváló vendégrendezők által létrehozott szerb nyelvű Shakespeare-premierekben is jeleskedhessenek.

Csak jelentékeny szerzők jelentékeny műveit kívánja játszani, olykor blokkokba, eseménysorozatokba, fesztiválokba soroltan. Az elmúlt évad során - többek között - Madách *Az ember tragédiája* című művét vitték színre (ezt a nálunk is eléggé közismert tényt azért említette elsőként, hogy egyúttal a magyar klasszikusok iránti „jó szándékát" is jelezze), a nyári - palicsi - évad

Shakespeare: Hamlet (Szabadkai Népszínház). Koricza Miklós (Claudius) **és** Jónás **Gabriella (Gertrudis)**

minden tekintetben Shakespeare kultuszát jelentette (aligha fordult elő a különböző fesztiválok történetében, hogy ilyen impozáns Shakespeare-sorozattal álltak volna a közönség elé!). Jövőre öt Moliére-bemutatót tervez, azt követően pedig legalább öt jugoszláviai dráma (közöttük ottani magyar szerzők új művei is) képezi majd a szabadtéri fesztivál gerincét. Céljai közé tartozik, hogy színházának legjobb produkcióit eljuttassa a legrangosabb fesztiválokra. (A BTTEF résztvevői a Madách-víziót e fesztivál eseményeként Szabadkán tekintették meg.) Hiszi, hogy az egyik Moliére-bemutatójuk biztosan ott lesz a 87-es Sterija Játékokon is. Meg akarják mutatni, hogy miképpen kell ma operettet játszani, ezért az új évad során színre viszik a *Marica grófnőt* és a *Csárdáskirályndt* az ő rendezésében, nagy csarnokokban, s járják majd velük az egész országot (minden bizonnyal amolyan megszüntetve megtartani szándékkal).

Minden naivság nélkül, részben tisztelettel, részben vitatkozva hallgattam e monológsorozatot. Tudtam és tudom, hogy szándéka, koncepciója és most már gyakorlata ott is és nálunk is gyakran éles viták tárgya. Nekem is elmondta, amit a már idézett cikkben is leszögezett: „Hét hónapon át beszéltem nekik, »ellenfeleimnek«, órákon keresztül. Aki még most sem érti, hogy mit csinálunk Szabadkán, az egyszerűen nem akarja érteni. Én többet nem magyarázok... csak az vitatkozhat velem, akinek komoly szakmai érvei vannak." A beszélgetés végén megjegyeztem, hogy két szempontot ne hagyjon sohasem figyelmen kívül: egy kisebbség önmagát megőrző kulturális életében alapvető fontosságú intézmény az anyanyelvi színház, ezért a szabadkai színházi életben sohasem szűnhet meg a legalábbis egyenjogú anyanyelvi színjátszás, illetve nagyon fontos és jó, ha elképzeléseihez, tevékenységéhez megnyeri szövetségesül a magyar (magyarországi) színházi progresszió legjobb képviselőit, együtteseit. Mint tudjuk, ez utóbbi máris „folyamatban van". . .

Viták és előadások

Ristic koncepciója bontakozott ki vagy tovább a palicsi fesztivál egész programja során, s itt mindenekelőtt két vitáról kell beszámolnunk. Az elsőnek ezt a címet (témát) adták: *A város mint színpad.* Itt valójában azt kívánták kifejteni, megvitatni, hogy a modern világban a színháznak ki kell jönnie, bújnia a kőszínházból, és újabb és újabb alternatívát kell megteremteni a játszás céljaira is. (Az alternatíva egyik ága mindig a kőszínház, minden más játszási hely örökösen és összességében a másik...) Ristié és mások azt fejtegették, hogy a középkori vándorkomédiások és egyes avantgarde együttesek példáját követve ma a színházak vezetőinek, együtteseinek örök érzékenységgel kell rendelkezniök a helyszín kibővítése, megválasztása, végső soron a valósággal való identifikáció érdekében. A velük szemben álló tábor viszont kitartott amellett, hogy mindent a maga helyén kell csinálni, tehát a színházat a színházban vagy színházi játszásra alkalmas helyiségekben, mert a genius loci is nagy és megkerülhetetlen tényező. Úgy tűnik fel, hogy e vitában csak a két álláspont vázoltatott fel, s Ristié tábora mintegy szembekerült az építészekkel, városrendezési szakemberekkel, műemlékvédőkkel. Még érdekesebb lehetett a másik vita. *A színház elévülésevolt a* címe Lazar Stojanovié vitaindítójának, mely szerint a színház manapság mint fogalom és médium egyaránt elévült. Önnön lényege felé tesz újabb és újabb lépéseket, azaz autonóm művészetként kíván létezni. Új médiumokat is olvaszt magába (film, video stb.), s mindezzel fokozódik az új definiálás nehézsége. Egyelőre minden mozgásban van, szaporodnak a különböző incidensek, robbanások, ezért az újabb kori színház története egyúttal az incidensek története is. Egyesek szerint kétfajta színházról beszélhetünk: az intézményként létező színházak állami-társadalmi segítséggel működnek, identitásmegtalálás és -őrzés a feladatuk, ehhez kapcsolódva a közművelődés, az oktatás szolgálata is. Egyes újabb színházi tendenciák, műhelyek viszont világszerte bizonyos belső (önkifejezési) kényszeren alapulnak, újfajta vallás objektiválódásának eredményei, egy-egy alkotócsoport közös hite, szenvedélye tartja össze és fenn ezeket, mások szerint a követendő modell az a színház lenne, amely intézmény és műhely egyszerre. Bár e kis konferenciák kapcsán is elmondható, hogy „elvégeztetett, de semmi sem tisztáztatott", az elméleti alapvetés szándéka és némi epedménye mégis nyugtázható Ristié és tábora számára.

Maga a színházi fesztivál hallatlan széles terítésű volt, mint ezt már jeleztük. A saját színreállítások közül .a *Hamlet* - magyar nyelven, ottani magyar színészekkel, a címszerepben a szegedi Jakab Tamással a Nyári Színpadon - Vito Taufer vendégrendezésében minden bizonynyal gyarapíthatta az újfajta *Hamlet*-értelmezések számát. (Mivel az előadások többségét nem láttam, közvetett információkra támaszkodom.) Mindenekelőtt azzal, hogy Taufer szakított több korábbi interpretálási koncepcióval. Számára a mostani tolmácsolás nem vált eszközévé egy eszmeileg-társadalmilag súlyos mondanivalójú, komor világúcselekményű színjátéknak, nem kívánt odadörögni vele semmiféle mai politikai-társadalmi formációnak, nem óhajtott ironikus kritikát gyakorolni generációk, hatalmi vonulatok mai kapcsolatrendszere felett, nem stilizált, nem emelte át az egészet a cirkuszszínház szférájába, mint ahogy erre az elmúlt évtizedekben sok példa akadt. Forgách András dramaturg segítségével az Arany János-fordításhoz ragaszkodott, s a cselekményt szinte modern meseszerűséggel indította, hogy aztán az Adzic Ursulov tervezte félig korban tartott, félig mai (bőr, fekete, fehér, szürke stb. könnyed vásznak) jelmezek segítségével is kibontakozzék a nem túlságosan erőltetett, tolakodó szándék: ez *a Hamlet* a mai, második rocknemzedékről szól igazán. Ez már túl van a nagy izgulásokon, tombolásokon, kiüresedett, külsőségekben éli ki magát, többékevésbé ártatlan devianciákban; senkit semmi nem érdekel igazán, minek következtében a Jakab Tamás által formált Hamlet is (bőrnadrág, meztelen felsőtest, fekete köpenyke) amolyan bájos, sértett-sértődő mai „arisztokrata"-ifjú. Taufer nagy ötlete, hogy Ophelia alakját megháromszorozza: Faragó Erzsébet a kurvát játssza el, Varga Henrietta a bájos besúgót, Gyenes Zita pedig a passzív, együgyű örömszolgáltatót. Jónás Gabriella Gertrudja a nem túlságosan súlyos perverziók felé tendáló érett asszonyt mintázza, Koricza Miklós Claudiusa a hagyományosabb vérnősző barmot jelzi. Szándékos az iménti „jelzi" szó használata, mert a kritikák szerint a különben érdekes és jelentékeny rendezői koncepció nem bontakozott ki minden szereplőnél, szituációnál elég éretten, plasztikusan, és többen - így a most az újvidéki egyetemen frissen diplomázott és Ristié által ide szerződtetett színészek is - olykor csak jelezték, hogy értik a feladatot. Nagy dicséretet kapott a Bicskei-Daróczi színészpár, az idősebb színésznemzedék és korábban az újvidéki együttes tagjai, akik a Gonzago-történetben jeleskedtek. A produkció - tulajdonképpen - félig kész voltára jellemző, hogy a szakma, a kritikusok kiváltképpen értékesnek tartották a statisztéria mozgatását, beállítását, a stilizáció és a hagyományos játék határán mozgó némajátékokat. Ezek hamarabb elkészül(het)tek, nehezebb lehetett viszont egy más nyelvű együttes tagjaival szót érteni.

Ugyancsak magyar nyelvű volta *Julius Caesar* színrevitele, ezúttal a Nagyterasz „elegánsabb", szűkebb terén. Janez Pipan rendezőt alighanem elsősorban a politikai küzdelem teatralitása érdekelhette a műben, s ez egyúttal vélemény akár a mai idők politikai harcairól is. Koncepciójának ezzel összefüggésben ilyen összetevői, kérdései vannak: zsarnoké igazában Caesar, s ha igen, kellett-e, szükséges volt-e ez a zsarnokság? Igazolható-e egy politikai gyilkosság? Cassius-Caesar ellentétéből, Antonius magatartásából le lehet-é vonni, hogy bizonyos időszakokban egyenesen szükséges a rendőri terror? E *Julius* Caesarban nincs pozitív hős, s könnyű kitalálni, hogy minden felvetett kérdés szoros összefüggésben van - a színjáték és rendezője, tervezői szerint - az elmúlt évtizedek politikai mozgásaival, tendenciáival. Realista játék bontakozott ki a Nagyteraszon, a színészek mai ruhákban mozogtak, beszéltek, cselekedtek a drámai térben. E színjátékformában kibontakoztatott politikai esszé némi disszonanciával járt: a realista játékstílus olykor ellentétbe került a verbális teatralitással. A kritikák dicsérték a jó színészi teljesítményeket (Kovács Frigyes - Brutus, Árok Ferenc - Cassius, Koricza Miklós - Antonius, Albert János - Caesar, Calpurnia - Dóra Emma. Finom irónia, hogy Ristic Brutus szerepét a jó képességű, korábban magyar tagozatvezetőként működő, vele szemben oppozíciót képviselő Kovács Frigyesre osztotta.).

A szerb nyelvű *Titus Andronicus* Dusan Jovanovié rendezésében egy lényegében parányi, gyorsan felépíthető miniatűr Globe Színházban (így nevezték el a beszámolónkban már szerepelt allé végén álló szellemes, alig nyolcvan-

száz nézőt befogadó drámai térépítményt), a 7 Nap kritikusa (Csordás Mihály) szerint „a merészség csodálatos ódája" volt. Belül e kis tér ugyanis egy közismert akrobataprodukció, a halálkatlan - azaz egy hordószerű térben való eszeveszett motorozás - színhelyét képezte, s ez - ugyebár - már tartalmazza is a rendezői koncepciót e vérgőzös-rettenetes politikai történésről. A politika tehát olykor halálkatlan, vagy azzá is válhat politikai-emberi hibák, melléfogások, elfogultságok következtében. A játék középpontjában a címszereplő nagyszerű színész, a nálunk is eléggé ismert Rade Serbedzija erőteljes, valóban „halált megvető" teljesítménye állt, de dicsérték a kritikák Danilo Colic (Saturnius), Miodrag Krivokapié játékát is. Ha jól meggondoljuk, ez a kritikák szerint is külön jugoszláv klasszisgárda és teljesítmény.

Az Othello színrevitelének megértéséhez idézzük fel a helyszínt: az úgynevezett Női Strand (eredetileg csak az volt) a leghangulatosabb itteni fürdőhely; középütt a századforduló magyar szecessziós építkezése és ornamentikája törekvéseit demonstráló fogadó, vendéglőrész, kabinok, az U alakú építmény két szárnya pedig napozó-pihenő stég. A rendezői bal oldalon lévő katonai pontonhídon, mely elúszik a parttól, ülhet a mintegy kétszáz főnyi nézősereg. A játék középütt, a stégen, valamint a stégek által körülvett vízfelületen folyik. Nada Kokotovic rendező lényegében koreodramatikus produkciót hozott létre, amelyben nagyobb szerepe volt a mozgásnak, a látványnak, akár a vízibalettnek is, mint a szónak. A színhely mondani-való is, a fürdő, a tó vize a tisztaság-erotika-szenvedély és halál összefüggéseire utal. A cigányszínházi színész, Nedjo Osman Othellója akár mai - naiv - cigánylegény. A. Cvijetkovic Jágója cinikus mai fenegyerek, s inkább mozog, far-mál, nem játszik, hiszen mintegy tizen-két színésznő mondja a szövegét! A női szerepeket (Desdemona - A. Osmanovic, Emilia - Illaria Mazzoccoli, Bianca - a nálunk is szerepelt Tolnai Lea) táncosnők alakítják. A nézőtér maga is imbolyog, a tavon vitorlások, tűzijáték, Wagner és R. Strauss (Imigyen szólt...) zenéje: hát így kell elképzelni ezt a krónikások, kritikusok szerint kissé extravagáns, homályos mondanivalójú, de képekben, eszközökben gazdag előadást!

A „rekviem" *Macbethért* (utalás egy azóta megjelent kritika címére) színhelye a már több ízben említett Globe Színház volt. Zlatko Sviben Bjanka Adzic Ursulov tervező segítségével olyan drámai térben és jelmezekkel játszatja a darabot, amely(ek) mindenek-előtt a Nagy Mechanizmus kérlelhetetlenségét és világtörténelmi modellként való érvényességét sugallják. Ez egyúttal egyik fő mondanivalója is a rendezőnek, a játéknak. Ezért van a kevés kellékkel, bútorral „belakott" kriptaszerű tér, a cselekmények röptető keretéül szolgáló puszpánggyűrű, a síremléket idéző lakomaasztal, a bukszuskoszorúk. Siward alakja és végső szereplése Dragomir Pesic kiváló alakításában impotens, túlfinomult, álnok figura, mintegy jelzi a későbbi, a következő hatalom ilyen voltát. Ráadásul Malcolm az utolsójelenetben idegen nyelven (a szerb nyelvű előadásban angolul) szól a skótokhoz, demonstrálva ezzel azt, hogy a hatalom tőlük elidegenített lesz. Nyomatékot ad a

Shakespeare: Julius Caesar (Szabadkai Népszínház). Jelenet az előadásból

„mechanizmus"-koncepciónak az is, hogy a boszorkányok szerepét a Lady Macbethet, a Duncant és a Macduffőt játszó színészek elevenítik meg, aláhúzva ezzel a koncepció pszichoanalitikus jellegét is. Az előadás azonban szerencsére sok minden másról is szól. A jeles belgrádi színész, Enver Petrovci alakításában ez a Macbeth mintegy példázza az ambíció és a képesség, a feladat és a minőség ellentmondásait, divergenciáját is. Ez a Macbeth szinte tahó, olykor faragatlan fickó, szellemileg félig „lestrapált" állapotban, nem ér fel igazában egy bonyolult hatalommegragadási folyamat szellemi szintjéig. Felesége, az ugyancsak kitűnő belgrádi színésznő, Gordana Gadzic tolmácsolásában amolyan neurotikus, frusztrált, elfojtásoktól terhelt mai káderfeleség, s mindennek aláhúzására Sviben nem restelli Lady Macbethet olykor egy hízott kacsával is megjelentetni. (S minő csodálatos, hogy Gadzié mindennek ellenére vagy ezzel együtt nagyszabású jellemportrét ad a Ladyről, elsöprő erejűt, lélektanilag is döbbenetesen motiváltat.) E mondanivalóval és teljesítményekkel alighanem *a Macbeth* lehetett a fesztivál másik igazán jelentős előadása.

Volt még ezeken kívül vetített képes előadássorozat Shakespeare-ről, Shakespeare-filmek parádéja a Nyári Színpadon, két nagy kortárs festő kiállítása az úgynevezett Bagolyvárban (századfordulós többemeletes villa), koncertsorozat jeles együttesekkel és szólistákkal, R-GO show, a világszerte egyre divatosabbá váló nagy argentin író, költő, esztéta, filozófus, Jorge Luis Borges Shakespeare alkotóművészetének lényegét megfogalmazó novelláját, *az **Eveything and** Nothingot* megelevenítő produkció.

Elmondták, hogy sok pénzük nem volt a színházi eseményekre; majdnem mindent jelmeztárukból, raktárukból szedtek elő és formáltak át, építettek, fel, olykor egyszerűen az adott természeti térben, porban, gyepen, fák között s alatt játszva. Fogyasztották persze azt a pénzt is, amelyet a tartományi szervek e színháznak az egész vajdaságban való tájolásra biztosítottak és biztosítanak jelenleg is. Az is biztos, hogy ebben a színházban augusztus végéig inaszakadtáig dolgozott, alkotott mindenki, s ez sem tetszhet mindenkinek. Vannak tehát kérdőjelek változatlanul. Egy bizonyos: Ristic máris nagyon sokat tett ama bizonyos szabadkai szecesszió kibontakoztatása érdekében. Vajba azok is sokat tanulnának belőle a világ minden részén, akik kizárólag a dotációk emelésétől, az anyagiak és technikai feltételek abszolút biztosításától teszik függővé még fantáziájuk, teremtő művészetük működését, kibontakozását is.

GEROLD LÁSZLÓ

Sékszpiriádé - Palicson

miképpen szinte kiszámítható volt, hogy a színházon kívüli színhelyeket kedvelő, kereső szabadkai direktor, Ljubisa Ristié felfedezi Palicsot,'azonképpen várható és természetes is ki tudja, hányadik újrafelfedezése e sajátos játék-térnek, ahol mára múlt század végén szabadtéri előadásokat tartottak. Elsőnek az akkori kanizsai igazgató, Bátosy Endre társulata játszott itt 1891 júliusában és augusztusában. Többek között egy Shakespeare-művet - *A makrancos hölgyet* - és úgynevezett „látványosságokat" mutattak be a fából készült színkörben a tópartra látogatóknak. Most az egy Borges-művet - *Everything and Nothing* - kivéve csak Shakespeare-t - *Hamlet, Titus Andronicus, Julius Caesar, Othello, Macbeth, III. Richárd, Vénusz és Adonisz* - mutattak be Risticék nagyüzemi tempóban alig két hónap alatt a Nyári Színpadon, a Nagyteraszon, a sétányon, a Női Strandon és a Globe Színháznak nevezett halálkatlanban - ismét csak nem kis gondot fordítva a látványosságra.

Hamlet

Előbb, amíg azzal voltunk elfoglalva, hogy tekintetünkkel bemérjük a nagy kiterjedésű játéktér egymástól igencsak távoleső pontjait (hosszában a kettészelt nézőtér tetejéről ereszkedő páston végig a nagyméretű színpadon át a háttérbe szerkesztett, magasított emelvényig, keresztben pedig a színpad és a nézőtér két oldalát szegélyező fák között is, összesen majdnem labdarúgópályányi méretben) és azokat a vizuális megoldásokat (ruhák), amelyek korok és stílusok tekintetében, időben ugyancsak távoliak egy-mástól - különösnek tűnt az előadás. Majd, amikor már megszoktuk a szokat-lant, a látvány - *zavarba ejtővé* vált. Később, a megoldások többszöri ismétlődésekor, miközben maradt időnk fokozottabban figyelni a játék hagyományos elemeire, kivált pedig a beszédre, csodálkozva állapíthattuk meg, hogy a tragédiák tragédiája is lehet, ha csak többnyire értelmezés nélkül felmondják - *unalmas.* Amikor pedig végezetül, utánagondolva a látottaknak, arra teszünk kísérletet, hogy mozzanatról mozzanatra értelmezzük az előadás egymásra torlódó ötleteit, be kell látni - *sziszifuszi* munkára vállalkoztunk, mert ha a megfejtés olykor szakaszonként sikerült is, a palicsi *Hamlet* teljes egészében történő megértése, értelmezése - *lehetetlennek* bizonyult. A rengeteg ötlet nem szerveződött olyan rendszerré, amelyből kiderülhetne: az előadás készítőinek van-e mondanivalója a Hamletről, és - ami ennél is lényegesebb - van-e mondanivalója a Hamlettel rólunk.

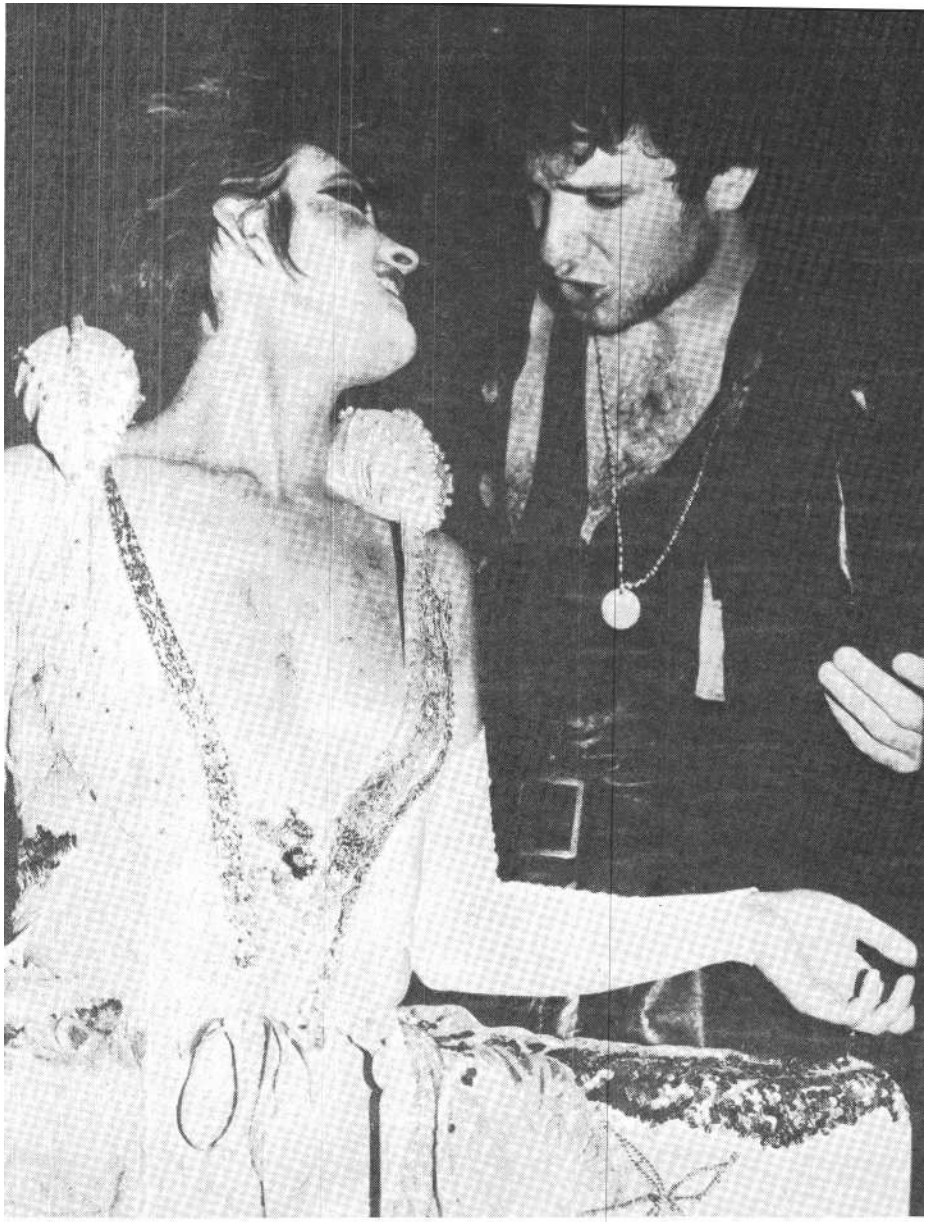
A címszereppel megajándékozott szegedi Jakab Tamás azt nyilatkozta, hogy ez az előadás egy fiatalembernek, az egyes embernek a környezetével folytatott küzdelméről szól. Ez végtelenül jól hangzik, csakhogy az előadásból nem érződik. Mert ebből a nyers, sokszínűsége ellenére is kidolgozatlan megjelenítésből éppen a legfontosabb, Hamlet szemlélete, egyénisége hiányzik, az, ami irányítója és vezérfonala kell hogy legyen minden új színpadra állításnak. A különböző korok szemlélete mindig Hamlet egyéniségén keresztül mutatkozik meg. *Hamlet mi vagyunk.* Mindig az a közösség, amely közönség elé viszi a dán királyfi történetét.

Hogy a palicsi előadásban nem érezzük a hamleti fókusz erejét, annak szín-padi bizonyítéka elsősorban a monológok kidolgozatlanságában keresendő. Nemcsak a tépelődő, gondolkodó alkatú Hamlet, hanem a cselekvő hős sem elsődlegesen tetteiben mutatkozik meg, hanem azokban a pillanatokban, amikor a cselekvés érlelődik benne. (Ezért másodrangú irodalom a krimi, melyben csak tettek léteznek. Shakespeare ezeket a pillanatokat Hamlet monológjaiba sűríti. Ezért érezzük a monológokat a legtöményebb drámai szituációknak, melyek akkor funkcionálnak, ha sikerül teljes mélységüket megmutatva kibontani őket. A fiatal rendező, Vito Taufer legnagyobb szakmai fogyatékossága, hogy a monológokat nem drámai helyzetekként fogta fel és játszatta el, amit a szintén nagyon fiatal címszereplő sem tudott korrigálni, ellenkezőleg, szinte elsikkasztotta őket.

A palicsi *Hamletből* a többirányú kiterjedést, a dimenziókat kell hiányolni. Csak vizuális jeleket láttunk, ezek rend-szert alkotó összefüggése és mélységet-magasságot mutató egymásba kapcsolódása nélkül. Látjuk, hogy a társadalmi, az emberi élet változó tényezői - uralkodó,

szerető súlyos, mondhatni bűnökkel terhelt, mázsásnak tűnő jelmezekben lépnek elénk (Claudius, Ophelia), jóllehet a hasonló jelmezű Gertrud csak a bűn s nem a változó funkció (anya!) okán kapcsolható a sorba. Továbbá az is nyilvánvaló, hogy az állandó struktúrákat (diplomácia, bürokrácia, katonaság) mai ruhákba öltöztették. Akárcsak, hogy Hamlet és a vele rokonszenvezők viselete afféle átmenetet mutat, jelmez is, de a mai fiatalok öltözködésére is utal. Az már azonban nem látszik, hogyan lesz ebből a tarkaságból tartalmában lényeges viszonyrendszer. Hasonlóképpen értelmezhetetlen a zárójelenet: a norvég sereg felderítő uniformist viselő diákokként lepi el a véres tragédiasorozat színhelyét, ám vezérük, Fortinbras, földig érő, nyűtt, fekete télikabátban lép színre. Hogy kell értelmezni a kétféle ruha ötletét, s mi az összefüggés köztük? Számomra ez éppen úgy talányos, mint az a jelenet, amelyben a színpad fölé emelt platón ércruhában megjelenő idős Hamlet, a szellem alteregójaként a színpadon levő sírgödörből egy huszadik század eleji - Kosztolányi vagy Juhász Gyula képeiről ismert - értelmiségi lép elénk. Nem az a probléma, hogy ugyanaz a szereplő több változatban van egyszerre a színen (Opheliából is három van, jóllehet közülük csak kettő, a szenvedélyesen erotikus - a fején kis ördögszarvak van-nak - és a naiv, ártatlan, szófogadó desifrírozható biztonsággal, míg a harmadik vagy egyesíti az előbbi kettőt, vagy valami mást jelképez), hanem hogy mi a lényegi kapcsolata vasember és a tépett lelkű, neurózisos intellektuel között, aki Színészkirályként is szerepet kap az előadásban. Erre sem a jelenet nem utal, sem az előadás egésze nem ad magyarázatot.

De akár epizódról epizódra, ötlettől ötletig haladva bizonyítható a palicsi *Hamlet* megoldásainak magábanvalósága, ami végül is kuszaságot eredményez. Bár lehet, ezzel a módszerrel felesleges fejtörést okoznék magamnak s az olvasónak is, mert egyszerűen csak könnyű nyári mutatványként (látványosságként?) kell nézni az előadást, s közben lelkesedni - mint sokan teszik -, mert a tópart óriásfái között ültünk a friss levegőn vagy három órán át, az előadás előtt a zenekar régi melódiákat játszott, míg mi hideg Coca-Colát ittunk. Lehet. Csak-hogy, emberek, ez Shakespeare volt, s tőle sem akármi, hanem éppen *a Hamlet*, amit előtte magyar nyelven itt nagyon régen, s utána ki tudja, mikor láthat ismét a szabadkai közönség színészeitől, akik



Hamlet (Jakab Tamás) és **az egyik Ophelia** a **Hamletben**

közül ezúttal Albert János hivatalnokmód korrekt, szürke ruhás Poloniusa mellett aligha lehet mást kiemelni. Koricza Miklós végigkiabálta Claudius szerepét, ami kevés a hatalom és az önkény kifejezésére. Jónás Gabriella jégbe hűtötte s így jellegtelenné tette Gertrudot. A vendég Jakab Tamás tönkretette a nagymonológokat, és rengeteget bakizott. A többiek pedig nagyjából felmondták - ki hangosabban, ki halkabban, ki sok, ki kevesebb hibával, de rendre pontos értelmezés nélkül - szerepüket. A három Ophelia (Faragó Edit, Gyenes Zita, Varga Henrietta) csak jelkép volt. Árok Ferenc részegre komédiázta az Első sírásót. Bicskei István Szellem-Színészkirály összevont szerepében érezni a drámai erőt, kár, hogy nem építhető be az előadás organizmusába, egyszerűen azért, mert ez nincs.

Julius Caesar

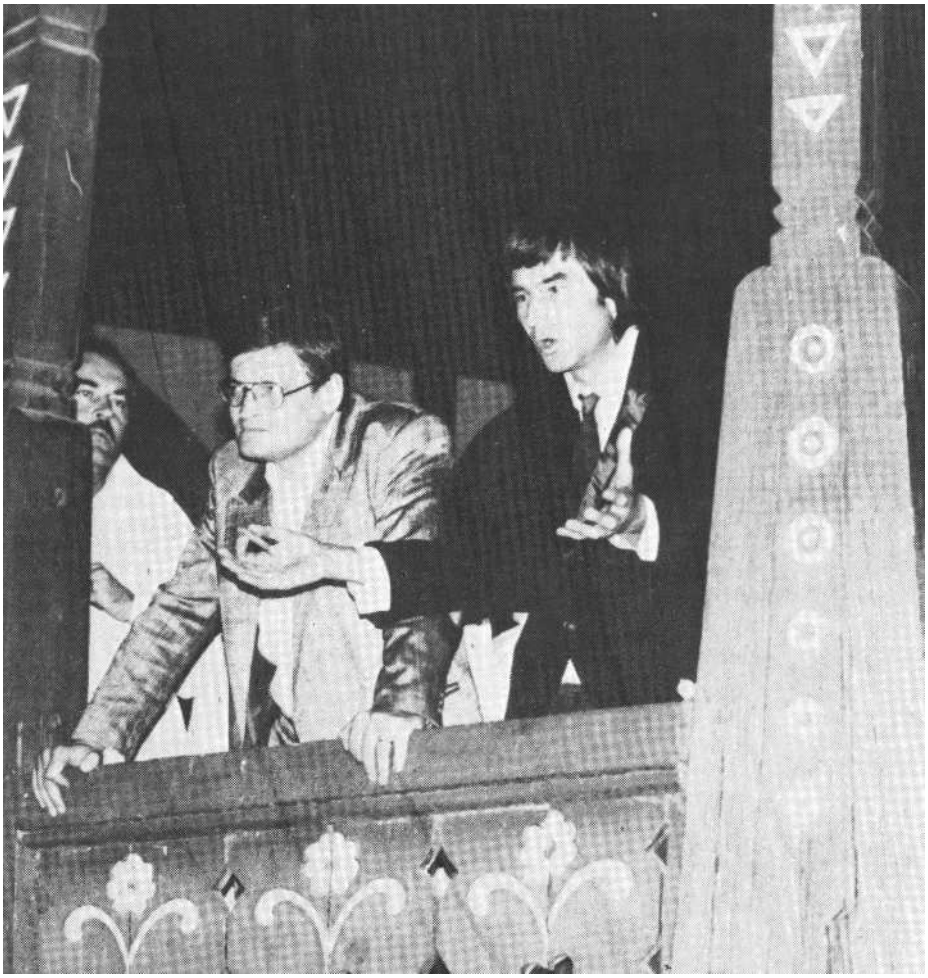
Az előadás a palicsi *Hamlet* folytatása, csak ha lehet, még kuszább, s talán mert kifejezettebben mai és nagyon időszerű kíván lenni, még inkább következetlen. Zsibvásár. Van itt fekete Mercedes, ezen érkezik fáklyás díszkísérettel végig a főtányon a Nagyteraszig Caesar, akit mai szabású fekete ruhája láttán inkább Cézárnak kellene írni, és ezen érkezik majd az özvegy is, kinek egyik kezén fehér, a másikon piros kesztyű díszeleg, így jelezve magatartásának kettős jellegét. S van katonai jeep, ezen a pártütő Cassius tűnik fel többször is nagy fékezéssel, kapkodón, polgári ruhája felett fehér, földig érő köpenyben; ez lesz az összeesküvők viselete. Van jugoszláv katonai ruha, mindkét tábor ezt viseli, és van (cári?) orosz tiszti egyenruha, Octavianus és Lepidus viseli. Látunk egy nyugágyas jelenetet, amely olyan, mintha a jaltai találkozón készült volna egy későbbi triumvirátust ábrázolva, akik azzal szórakoznak, hogy felosztják egymás között a világot, és van egy kávé-házi jelenet, melyben a divatosan öltözött táncdalénekes nem más, mint Brutus, az ő vallomását hallgatja asztalok mellett némán a tömeg, az egyik sarokban helytelenkedő - lábuk az asztalon - néhány mai, farmerruhás, csizmás kocsmai duhajjal. A legkülönfélébb zenekíséretre figyelhetünk

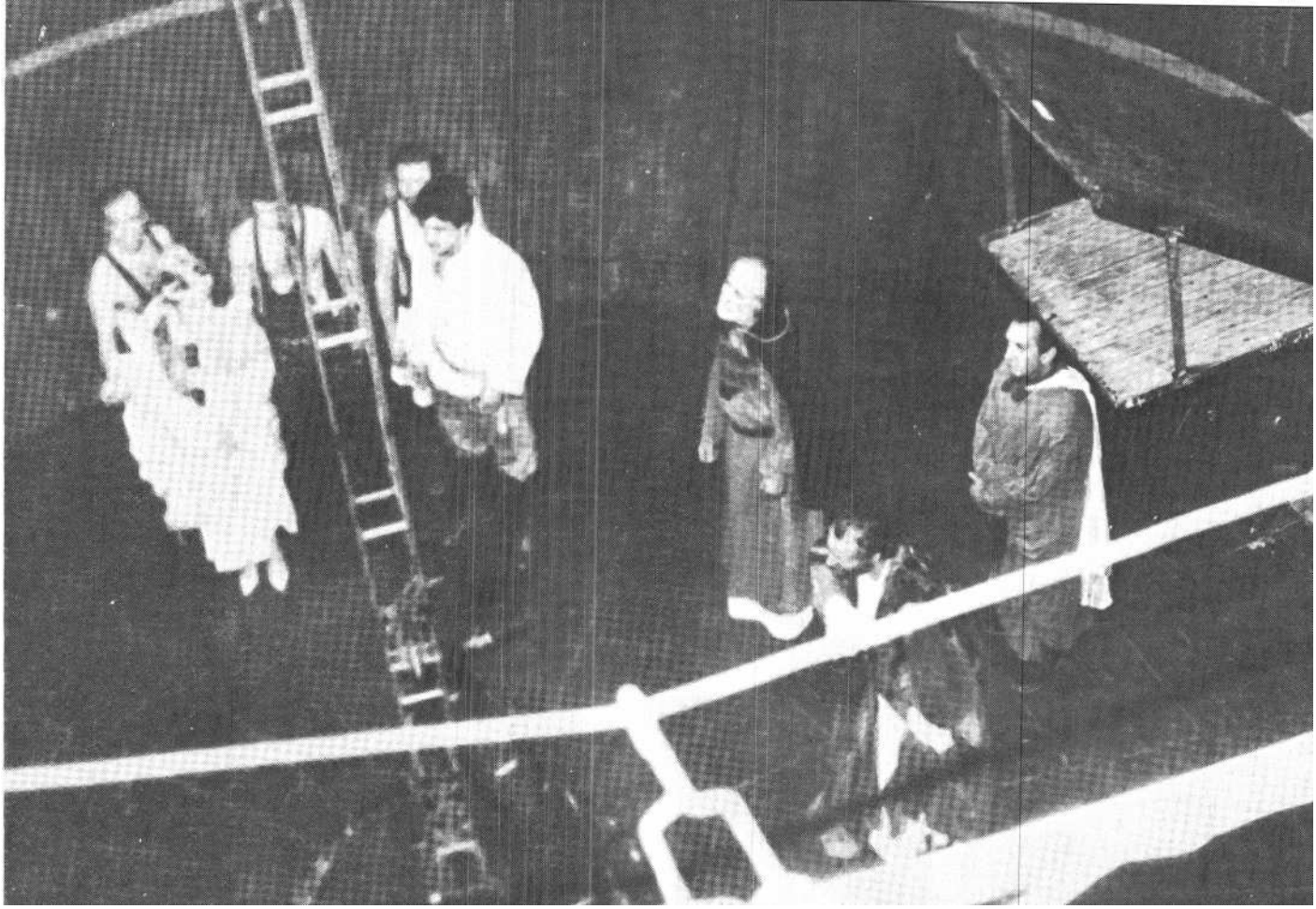
fel, Glen Millertől a különösen gyakorta felhangzó arab zenéig. S mindezt nem is keresve, csak találomra válogattam össze, azzal a szándékkal, hogy érzékel-tessem az ötletek halmozását. Azt, hogy nem szintézist látunk, mert nincs egy közös, egységes vezérfonál, mely köré az ötleteket szervezik, amely rendszerbe egyesíti a gondolatokat, a tapasztalatokat, hanem eklekticizmust, s ennek is azt a változatát, melyre teljes mértékben illik Szentkuthy Miklós meghatározása: „korszerű stílus hiányát meddőn leplező-foltozgató epigonság". Ha a nagyon is konkrét jeleket úgy próbáljuk értelmezni, ahogy a pillanatnyi látvány alapján ez logikus lenne, akkor nem jutunk messzire. Ha egy csetepaté arab kísérőzenével zajlik, akkor esetleg a több éve tartó iraki-iráni háború ötlik fel bennünk, ahogy másban a bejrúti események képei tűnnek fel, ha idegen tisztek által vezényelt, két, jugoszláv katonai uniformisba öltöztetett tábor csap össze, akkor is lehetnek egészen határozott asszociációnk. De mit gondoljunk akkor, amikor egy ilyen csatában paradicsomok röpködnek. mi véresen komolynak látszott, az komédia csupán? Lehet, de akkor most mit gondoljon a tisztelt néző, mikor higgyen az előadásnak, s mikor ne? Ahogy az ötleteket halmozzák, annak arányában halmozódnak a kérdő-jelek és a következetlenségek. Vagyis: az előadásnak éppen az a leggyengébb, legproblematikusabb rétege, amit erényének szántak, a gondolattársítások szabadsága, az ötletek parttalansága.

S mert Janez Pipan rendezése - mint nem is olyan régen a Sinkó Ervinről szóló dráma esetében Belgrádban - megelégszik csupán ötletekkel, s nincs figyelme, ereje olyan izgalmas - és kifejezetten mai - emberi kérdések kibontására, mint például a brutusi magatartás, vagy a Brutus-Cassius közötti konfliktus, természetes, hogy Caesar, aki csak sziluett Shakespeare-nél, nem alkalmas drámai hősként történő ábrázolásra. Csak ok, ürügy a történet többi szereplője magatartásrajzának megmutatására. A dráma irodalma régóta egyértelművé tette, hogy az igazi főszereplő nem Caesar, hanem Brutus. Ot kell megnyerniük az összeesküvőknek, s amikor meggyőzik, hogy Róma érdeke a császár halála, akkor Caesar egyik legkedvesebb embere adja meg a halálos döfést. Majd nem tud napirendre térni a gyilkosság felett, végül is olyan szerepbe sodródik, ami legtávolabb áll tőle, alkatától, lelkétől: hadakat vezet. Alexander Bernát Hamlet-szerűséget lát benne, akit „inkább megérzünk, mint fogalmakba foglalhatunk". Nem a tettek, hanem a gondolatok embere, tépelődő típus, aki lelkiismereti problémákkal küzd, s csak a kényszer sodorja a cselekvők közé. Cassius hatására „válik a tett emberévé". S itt a másik nagy és izgalmas, vitathatatlanul mai kérdés az egy oldalon levő, az egy párton belüli két vélemény, kétféle magatartás vitája, amit Shakespeare Brutus és Cassius kettősében kínál fel.

A palicsi megjelenítés teljesen mellőzte a Brutus-kérdést. mikor Kovács Frigyes a díszkísérettel érkező Caesart (Albert János) fogadja, a jelenet ellenállhatatlanul emlékeztet azokra a pillanatokra, mikor a vidéki politikus látogatóba jön, s az igazgatósági épület lépcsőjén a birtok igazgatója siet elé. Ez a jelenet annyira üres, hogy nyilván eleve és visszavonhatatlanul meghatározta a színész további jelenlétét az előadásban. Ilyen „belépő" után Brutusnak semmi esélye sincs arra, hogy meditáló értelmiségiként vegyen részt a történet alakulásában. Majd csak Cassiusszal (Árok Ferenc) folytatott vitáiban mutatkozik vagy inkább csillan meg egy igazi dráma elmulasztott lehetősége. Kettejük szikrázó érvcsatájából látszik, milyen komoly és jelentős feladatra is képesek lennének színészeink, ha ehhez kellő rendezői segítséget vagy legalább csak lehetőséget kapnának. A segítséggel általában baj volt. Erezhette ezt Antoniusként Koricza Miklós is, akit nagy szónoklatában - „Temetni jöttem Caesart, nem dicsérni" - a rendező teljes egészében a tömeg segítsége nélkül hagyott. Hogy a fontos, egy egész előadás koncepcióját hordozni képes jelenet nem sikkadt el, mint *a Hamletben* a monológok, az nemcsak Shakespeare, hanem a színész érdeme is. Persze az igazsághoz tartozik, hogy Koricza más pontjain az előadásnak szinte észrevétlen. Színészi tekintetben mindenképpen az egyik legerőteljesebb alakítás Bicskei Istváné, aki a mohón faló, zabáló, gyorsan véleményt cserélő Cascában a csőcselék pontos természetrajzát, a zavarosban halászók hiteles képét adja.

A lázadók a Julius Caesarból: Sebestyén Tibor, Kovács Frigyes és Árok Ferenc





Jelenet a Titus Andronicusból (Szabó Attila felvételei)

Kétségtelen, hogy a palicsi *Julius Caesar a* teljes pusztulást mutatja meg, de grand guignolszerű megpróbáltatásokat nem okoz a közönségnek. Az előadás igazi értékeit az említett színészi pillanatok mellett néhány szép, fekete, vörös és fehér színből kombinált, a fáklyás világítással térbeli mélységet nyert festői beállítás jelenti. Így az előadás inkább a szemnek s nem az értelemhez szól, holott ha Brutus nejének csata előtti, Shakespeare-nél nem található kifakadására - „gyűlölöm a politikát" - és az előadás toldalékára, melyben Antonius a Nagyterasz emeleti ablakából kiáltja felénk Appianosz *Római történelem* című művének a rendőri hatalomgyakorlásról írt soraira gondolunk, akkor nyilvánvaló, hogy *a Julius Caesar* színpadra állítóit egészen más szándék vezette. De ehhez nem végezték el a szükséges alapozást, s így igencsak felemás előadás sikeredett, amelyben a dráma nagy, izgató emberi kérdései háttérbe szorultak. S erőszakot követtek el Vörösmarty fordításán is, nem azzal, hogy beleírtak, úgymond korszerűsítették, sokkal inkább, hogy olyan színpadi jelenetekbe kényszerítették, amelyekben veretessége, költői ereje pátosszá ürül. Ha - s ez *a Hamletre* is vonatkozik, amelynek van modern átirata - kifejezetten mai akusztikájú megjelenítés a cél, akkor ésszerűbb lenne újrafordíttatni vagy nagymértékben átdolgozni a klasszikus fordításokat. Különben olyan nyelvi hibrid születik, amely egyetlen előadásra is életképtelen.

Titus Andronicus

Ha Shakespeare-műveket játszani a legkomolyabb színházi vállalkozások közé tartozik, akkor a *Titus Andronicus* színre állítása nem is Shakespeare-, hanem istenkísértéssel egyenlő. Nem azért, mert sokan és sokáig nem tartották méltónak a nagy íróhoz, s az előadásnak fel-tétlenül be kell bizonyítania, ez a mű is a *Hamlet, a Lear király, a III. Richárd* - hogy csak azokat a drámákat említsem, melyeket kapcsolatba szokás hozni a *Titus Andronicussal* - írójának tolla nyomán készült, ez különben is filológusi, irodalomtörténészi feladat, s nem színházi, hanem mert ebből a „kamasz darab"-nak mondott műből, amely túlcsordulásaival valóban rémdrámára emlékeztet, mai, jó színházat kell csinálni. s ez szinte lehetetlennek látszik. Az még akár megindító is lehet, ahogy újabb sikeres hadjáratából visszatérve a Rómát negyven éve fegyverével szolgáló hadvezér lemond hatalmáról, nem fogadja el a felajánlott császári címet, és ezzel egyik pillanatról a másikra a rettegettből kiszolgáltatottá válik, ám amikor az események gyors alakulása folytán - s mert a történet szereplői között túl sok a gonosz szereplő, akinek embert ölni és életni nem több, mint legyet agyoncsapni - beindul a hullagyártás. akkor válik veszélyessé *a Titus Andronicus* színpadra állítása. Nem mintha manapság a tömegművészetek s az élet ritkán produkálnának hasonló gyilkosságsorozatokat, hanem mert a *Titus Andronicust* nem lehet közönséges horrorként játszani. Shakespeare miatt sem, de azért sem, mert rendelkezik olyan többlettel, amellyel a szériagyilkosságokat tartalmazó krimitermelés nem, s amit egy magára valamit is adó rendezőnek illik megmutatnia.

Dusan Jovanovic *Titus Andronicusa* azáltal válik konkréttá, hogy erőteljesen általános, azzal aktuális, hogy magas színvonalon művészi. Ez az előadás nem a borzalmakat hajszolja (nem folyik paradicsomlé!), bár nem iktatja ki a gyilkosságokat sem (ha csak teheti - s a zárójelenetig teheti - színen kívül intézi), de Titus tévedését, majd magányosságát és egy személyben bűnös s áldozat emberi tragédiáját mutatja meg. Nem rémdráma, hanem dráma a mű palicsi - úgy tudom, első - szerbhorvát előadása.

A siker záloga nemcsak a tudatos rendezés, a többnyire kiváló színészek, hanem a színhely megválasztása is. Palicson a *Titus Andronicust* egy halálkatlanban játsszák, amelyben bátor motorosok száguldanak szinte vízszintes helyzetben róva a köröket az óriáshordó falán. A színhely - metafora: éppen úgy veszélyhelyzet, mint a *Titus Andronicus* meg-

annyi szituációja. S ha már tudatosságot mondtam, akkor most mértéket is kell mondani. Dusan Jovanovié ugyanis nem erőlteti a színhely funkcióját, nem játszik rá a helyzetre. A szereplistán olvasható motoros három ízben száll nyeregbe. Először, miután a hadjáratból visszatért római sereg a szabadtéri fogadtatás (nem éppen sikerült jelenet) után „bevonul" Rómába, ekkor mintegy jelezve, hogy nem mindennapi színhelyen vagyunk, körbehajt, megremegtetve a hordó fölé szerkesztett háromsornyi nézőteret. Másodszor, afféle szünetjelzőként, talán zenekari közjáték helyett, természetesen ismét nem függetlenül attól, ami történt, és előre utalva a befejezés mészárszékjellegére is. S harmadízben az előadás végén, mintegy a tapsrendbe iktatva, de ekkor mögötte ott ül a főszereplő Rade Serbedzija is.

A három motorozás közül az első az igazán döbbenetes, ez rendelkezik drámai funkcióval, ekkor aktivizálódik a nézőtér, eszmélünk rá, mit is látunk, minek vagyunk a részesei. Ezután a halálkatlanban nem történik semmi egyéb, csupán eljátsszák a játszhatatlannak ítélt darabot. De ezt zömmel kiváló színészek teszik, akik a rémdrámában pszichológizálni, belülről ábrázolni is tudnak, s így emberi mértékre szállítják alá a borzalmakat, emberi tragédiaként értelmezik a horrort. Rade Serbedzija Titusa bűnös is, áldozat is, de inkább az utóbbi, akit kegyetlensége ellenére is emberként sajnálunk. Kivált akkor, amikor ráébred, neki már nincs mit veszítenie, egyetlen célja úgy semmisíteni meg tudatosan önmagát, hogy ellenségei előbb lépjenek át a holtak birodalmába. Amikor megcsonkított, meggyalázott lányát, Laviniát megöli (hogy élhet egy megbecstelenített lány?), akkor ezt szenvtelenül teszi, de nem kegyetlenségből, hanem szánalomból öl, mert kire maradjon a szerencsétlen, ha majd az apa sorsa beteljesül. De amikor az előadásvégi halálrulett pörög, s Titust is megölik, nem hősként, hanem áldozatként gondolunk rá, aki megérdemelte sorsát.

Sokkal nehezebb feladat emberként láttatni Aaront, Tamora mór szeretőjét, aki minden gyilkosság eltervezője. Miodrag Krivokapiénak azonban sikerült. Nemcsak kegyetlen, bosszúálló monstrum, hanem kisemmizett is, akiben felvágták a méregzacskót. Krivokapié eljátszhatatlan szerepet tesz monumentálissá. Aaronja a palicsi előadás igazi csodája. Tamora két ördögfajzat fia - Damir Saban és Aleksandar Cvjetkovié - két punk, s így általuk korunk kegyetlenségre való hajlama is helyet kap az előadásban, de minden erőltetettség nélkül, a jel drámai értelemben funkcionál. Petar Radovanovic az idős Marcus Andronicusként meggyőzően aggódó tehetetlen öreg, akinek szavára senki sem hallgat. A nyelve tépett, kézfeje levágott Lavinia Ana Kosztovszka, aki nem őrjöngéssel, hanem tehetetlenségből fakadó fájdalmat éreztetve válik az egész előadás egyetlen tragikus szereplőjévé, áldozattá. Tamora békét hirdető, de bosszút szító kétarcúságát Inga Appeltnek nem sikerült teljes mértékben kifejeznie. Váltásai hatástalanok, s egyik alakjában sem tud hangsúlyos lenni. Akárcsak Danilo colié Saturninusa, aki botcsinálta császárként sem bábja, sem irányítója nem tud lenni a véres, de emberi történések halálkatlanában.

Külön kell szólni a már említett harmadik motorozásról, amikor az előadás végén Rade Serbedzija is nyeregbe ül, s integetve tesz néhány kört a hordó falán. Mi ez? Hatásvadász befejezés vagy megnyugtatás, tapscsalogatás vagy katarzis, hogy mégsem olyan rémes a világ, mint amilyennek a halálkatlanbéli történet alapján hihetnénk. Ez is, az is, mint ahogy egy kiváló előadáshoz illik. Dusan Jovanovié rendezésében az sem elhanyagolható mozzanat, hogy ő egyetlen jól megválasztott metaforával - halálkatlan - fejezi ki azt, amit mások a jelek, a jelképek, az utalások és a metaforák halmozásával vélnek megoldani. De ez már átvezet és segít olyan kérdések megválaszolásához, melyeket a ristici irányítás alatti színház vet fel, amelyek egy évad egymástól távol eső bemutatói láttán alig vagy egyáltalán nem tűnnek fel, de a fesztiváli sűrítettségű menetrend során ugyancsak kiütköznek.

Az önmagát újnak deklaráló színjátszásnak valóban vannak újszerű megoldásai, de legalább olyan mértékben használ sablonokat is, mint bármelyik régebbi, megtagadott változat, azzal a különbséggel, hogy ezek a sztereotípiák talán még szembetűnőbbek. A cél - láthatóan - a totális valóság létrehozása, de ennek érdekében nem egyfajta rendszerességet kialakítását - az elutasított helyett -, létrehozását tekintik célhoz vezetőnek (jóllehet, az elemek ismétlődésével óhatatlanul is elkerülhetetlen valamiféle merevedés!), hanem a spontaneitást, a rögtönzésszerűséget, s ezért látszik természetes eljárásnak az ötletek válogatás nélküli felhasználása. Dezilluzionizmusa ennek a színházeszménynek kétségtelenül a rendszerré szervezett művészet tagadásában mutatkozik meg. S mert ez és egy új szenzibilitásnak nevezett igény fokozott mértékű „képéhséggel" jár együtt, kifejezettebb a vizualitás iránti vágy. Nagyobb szerepet kapnak a színek, a tér felhasználása s a ruhák, jelmezek. Kivált az utóbbiak, mert általuk a legkönnyebb a szigorú logikán alapuló rendszerek megkérdőjelezése, s ugyanakkor a ruhákkal fejezhető ki az a szándék is, hogy az előadások láthatóan maiak, időszerűek legyenek, jóllehet, az eredménye igencsak problematikus.

Természetesen nem úgy vetődik fel a probléma, hogy lehet-e, szabad-e viseletbeli összevisszaság, a teljes anakronizmus. Persze, hogy lehet, hogy szabad, nemcsak mert semmi sem örök, azért is, mert az efféle „újítás" visszatérés a shakespeare-i színházhoz, a hagyományhoz, s mert a korok, stílusok keverése valóban szolgálhatja az új színházideált is, amelynek célja az illúziók rombolása. Ám ha közben nem derül fény a dráma, az előadás és a koncepciózus mondandó viszonylatában a megoldások értelmezésére, akkor ezek problematikussá válnak. Ha nem az értelmezés és a megértés síkján funkcionál, akkor megmarad külsőségnek, frappáns ötletnek, érdekes látványnak. Csakhogy a látvány a színházban nem lehet önmagában cél, mert másodlagos, mert eszköz, amely létjogosságát az értelmezéstől nyeri.

Úgy tűnik, mintha a kifejezett vizualitás megrekedne a látvány, a puszta jelek szintjén. (Hasonló figyelhető meg a többi, sablonná váló megoldással is, a szerepek és a replikák feldarabolásával, a zene használatával, a tömegeket mozgató futkározó koreográfiával stb.) Kétségtelen, hogy ennek a színházeszménynek kialakul a saját szemantikája, hogy színházpoétikai vizsgálódása immár lehetséges, de mintha mindezen „újdonságok" inkább csak keretet nyújtaná-nak egy színházhoz, amely tartalmában nem - esetleg jeleiben - létezik, ismerhető fel. Nincs kovásza ennek a színháznak, s ezért szétfolyó. Mert a varázsszóként hangoztatott eklektika vagy posztmodernizmus fölöttébb kétes fogalmak. Szerintem ez az „új" színház még csak horizontális kiterjedésű - *vízszintes*. Mélység és magasság nélküli.

S egy dolog ebben a pillanatban teljesen megoldatlannak látszik, és ez nagyon elgondolkodtató. A színész helye az új színházban. A színészé, aki a gyilkos tempó következtében képtelen kellően felkészülni, kiérlelni alakítását, egyik nagy szerepből a másikba zuhan, olykor még a szöveget sincs ideje megtanulni, s aki egy kellékké lesz csak a sok közül.

FORGÁCH ANDRÁS

The kalap of Voltimand

A palicsi Shakespeare-fesztivál

Ljubisa Ristic meghívásának jóvoltából Vito Tauferrel és Janez Pipannal dolgozhattam együtt dramaturgként a *Hamletben* és *a Julius* Caesarban, melyek a fesztivál magyar nyelvű előadásai voltak.

Mindkét fiatalember a ljubljanai Mladinsko színház neveltje: asszisztensként dolgozhattak kezdetben Ljubisa Ristié és Dusan Jovanovic mellett, akik jelenleg kétségtelenül a jugoszláviai színházi élet vezető egyéniségei.

Vito Tauferrel és Janez Pipannal együtt dolgozni élmény volt. Nem egyszerűen azért, mert mindketten tehetséges és becsületes munkásai a színháznak, hanem mert bennük tovább szemlélhettem azt az archetipikus kettősséget, aminek jelenléte a hetvenes-nyolcvanas évek színházművészetében egyre inkább érzékelhető, és amire először a Schaubühnében figyeltem fel, a Klaus Michael Grüber-Peter Stein „duó"-nál, s aztán, Berlinből hazaérkezve, élesebben érzékeltem ugyanezt a kettősséget az Ács János-Ascher Tamás párosnál: ezek az archetipikus szemléletmódok és rendezői stratégiák (szerencsés esetben) igen jól egészítik ki egymást. Ézek a rendezők természetesen nem egymás modelljei, minél tehetségesebbek, annál plasztikusabban rajzolódik ki egyéni pályájuk, és az egyes országok kulturális követelményrendszere, alkati különbözőségük, ízlésük alakulása, érlelődésük, nyitottságuk vagy zártságuk gyakran eltakarja ezt az archetipikus jelleget.

A palicsi munka intenzitása, a nap nap utáni szoros együttlét, a szinte megoldhatatlan feladatok (melyekre mégis kellett valamilyen megoldást találni), de elsősorban mégis-csak az a körülmény, hogy az „eredetiség" volt a legerősebb követelmény a fesztiválon: az előadásoknak együtt is, és külön-külön is, erőnek erejével is egy újfajta szemléletet kellett sugallnia, nem engedett semmilyen rutint, semmilyen szokványos stratégiát érvényesülni. Két óra, szünet nélkül - a legjelentősebb Shakespeare-tragédiákat ebbe (a formát döntően befolyásoló) elképzelt befogadói keretbe kellett kényszeríteni. Mindehhez járult még a kommunikáció gyakori rövidzárlata: a szlovén rendezők a magyar színészek-kel Arany János és Vörösmarty Mihály szövegei fölött szerbül vitatkoznak, és a dramaturg ebbe angolul, németül, illetve magyarul szól bele. Voltak színészek, akik egy-szerre három-négy produkciót is próbáltak, reggel, délután és éjjel. És mégis azt kell mondanom, hogy ez ideálisnak korántsem nevezhető körülmények között, a végkimerülés és mindenféle privát sérelmek között ingadozó, igen egyenetlen színészi munka mellett, euforikus és európai szintű pillanatok születtek minden előadásban. A végtermékek esendőségének marcangolását rábízom a kritikusokra. A folyamatról fogok beszélni, és ezekről a ritka pillanatokról, melyek révén mintha az egész mai jugoszláv színház ambivalenciája megragadható volna: igen eredeti alapkoncepció, döbbenetes energiák a megvalósulásban, elmázolódó részletekkel.

Már az olvasópróbák hangulata is jelentősen különbözöni egymástól. Vito Taufer, aki egy szlovén példánnyal követte a magyar színészek olvasását, feszült figyelemmel tapadt az éppen olvasó színész szájára. A szöveg melódiája foglalkoztatta, még pontosabban a *szövegmondás értelme a* magyar nyelvben; hogy mit jelent szöveget mondani: ezt próbálta (az egyes színészek alkatának megismerésén túl) megragadni. (Színészi alkaton se azt értsük, hogy milyen szerepre alkalmas az illető színész, hanem inkább azt, hogy egy szerepnek milyen vonatkozásai érvényesülnek benne leginkább.) Nyilvánvalóan voltak előzetes elképzelései, ezek azonban nem annyira az előadás végső struktúrájára vonatkoztak, hanem sokkal inkább a *jellegére:* függőben hagyott számos (a színészek számára esetleg fontosnak tűnő) részletkérdést (mint ahogy a próbák során sem instruált soha konkrétan. hanem inkább elhárítólag: szívesen beszélt *másról,* mint ami a látszólagos probléma volt). Mélyebben megfogalmazva: a látszólagos és valóságos helyzetek felcserélődése, a színház és valóság, szellemi és anyagi ellentéte szolgált itt a lehetséges (és égetően szükséges) húzások alapjául, nem pedig a cselekmény előrehaladása. Persze később kénytelenek voltunk kompromisszumokat kötni - az alaptendencia azonban ez volt.

Janez Pipan viszont egy szinte csontig húzott példánnyal érkezett - számos jelenetet, köztük Calpurnia és Portia összes jelene-tét kihúzta -, és az első perctől fogva egyértelművé tette, hogy a Tito halála utáni Jugoszlávia morális-politikai állapotai alkotják koncepciója alapját. Janez beragasztott egy (állandóan szidalmazott) szerb fordítást a magyar példányba, abban állandóan követte, hol tart éppen a színész, és folyton beleszólva az olvasásba, igen szuggesztív jellemrajzot adott az egyes szereplőkről: az (emberi, erkölcsi) negatívum, mint a tartás paradox lehetősége - ezt elemezte, egyáltalán nem korlátozódva jugoszláv példákra, hanem a huszadik század egész politikai arzenálját felhasználta ehhez. Miután a nőket kiirtotta a darabból, nagy hangsúlyt kapott az összeesküvés technikája, az apparátusok mozgása (illetve a megvalósulásban: a *teatralitása),* és szinte teljesen elsikkadt a morális döntéseknek az az érzéki közege, amit Shakespeare Caesar és Brutus „házaséletének" oly érzékeny, párhuzamos felvillantásával mégiscsak megteremt. Azonban Janez, hirtelen fordulattal, öt nappal a bemutató előtt úgy döntött, hogy a két hölgy mégiscsak szerepelni fog. Hamiskás mosolyával rajtam próbálta ki először az ötletét: a halott Caesar Philippihez azzal a fekete Mercedesszel érkezik, amivel az előadás elején is. Nem száll ki: végérvényesen halott. Viszont kiszáll az autóból Calpurnia, aki kétségbeesetten tisztítja Caesar holt arca előtt a szélvédő üveget, mintha ezzel fel lehetne támasztani, majd itt vágja a rémült Brutus arcába rossz álmának kataklizmái sejtető szövegeit. És kiszáll az autóból Portia is, élő szemrehányás gyanánt, és itt vágja az ágyán rémülten kuporgó, körmét rágó Brutus arcába most feloldhatatlan neheztelésnek, vádnak hallatszó szavait - melyekkel az eredeti műben csak kérleli őt -: tárja fel titkát előtte. A kísértetnők visszaszállnak az autóba, a halott Caesar mögé, a Mercedes lassan kifarol, és elszabadul a pokol egy egészen szürreális és szuverén vízióban. Már ebből a kiragadott részletből is látszik, milyen elfogulatlansággal nyúl Pipan a klasszikus szerzőhöz - nem is tudna másként. Hogy ez az elfogulatlanság nem blöff, hogy nem csupán a Palicson kötelező tiszteletlenség kinyilvánítása, az abból is látszik, hogy milyen következetesen, lépésről lépésre fordítja ki, mint a kesztyűt, az egyes jelenetek politikai és teátrális (mindig együtt!) értelmét. Antonius elmondja híres temetési szónoklatát. A „tömeg" csöndesen üldögél székein, egyesek még jegyzetelnek is. Senki nem kiált bele, senki nem szakítja félbe, egészen a végrendelet megemlítéséig. Azt várnánk - nemcsak Shakespeare nyomán, hanem saját „ép" érzékünkre is támaszkodva -, hogy a tömeg majd üvöltözik, dionüszoszi őrjöngéssel csigázza fel magát a végső rombolásig. Itt nincs így. Ülnek némán, jegyzetelnek. Antonius szavai - a legvegytisztább demagógia - a hallgatásra és egyetértésre idomított tömeg passzivitása fölött erőtlenül lebegnek. Mindegy, mit mond. Amikor viszont a pénzt említi - akkor elszabadul a pokol: a teljes passzivitásból az elvakult rombolásba minden átmenet nélkül jutunk el. Pipan - ezzel a látszólagos önkényességgel - nem csupán a manipuláció teátrális röntgenképét adja, hanem elvárásainkat összezavarva nem hagyja, hogy kényelmes szemlélői legyünk a jól megírt kriminek.

Hamlet

Ami leginkább izgatja Taufert: hogyan oldja még a Szellemet. A próbák kezdetén még az sincs eldöntve, ki legyen a Szellem, vagy a Szellem hangja legalább. Annyi világos csupán, hogy három Ophelia lesz (a kényszerből: mert egyik sem az igazi, és a kalandorkodásból: csináljunk valami olyat, ami még nem volt), ez a módosítás a Laertest, Poloniust, Hamletet játszó színészek nagy színészi erőpróbája, mert a három Ophelia egyszerre van a színen, olykor egymás szavába vág, és partnerük nem mindig az éppen aktív Opheliához kénytelen intézni a szót. A túl kontúros, individuális értelmezés helyett egy szinte improvizatíven megoldott termékeny feszültség lépett, olykor rombolva a tükörálakok (partnerek és tükör-Opheliák) amúgy még elég kezdetleges alakformáló képességét, de sohasem hagyva teret a sztereotípiáknak, illetve bizonyos sztereotípiák hangsúlyozódásával kioltva alértelmező funkciójukat. Osrick és Rajnáld figuráját összevonva (sőt, helyenként még Horatio szövegeiből is juttatva neki) Taufer ügyes huszárvágással lehetővé tette a semleges udvari mechanizmus és

intrika összefonódottságának, összefüggéseinek egyszerű ábrázolását. A Szellem azonban nagyobb falat.

Kezdetben az volt az elképzelése, hogy a Szellem-alakot, mert a pokolból jön, vörös ördögök, démonok vegyék körül - de ugyanezek a vörös ördögök és démonok az Egérfogó-jelenetet is részt vennének: vagyis a Szellem szférája és a Színház szférája összekapcsolódna a démonok által: az előző teátrálissá válna, „nagymonológgá" a pokol és árulás borzalmairól, az utóbbi pedig félelmessé: mert minden kimondott szóra rávetülne a Szellem szenvedése, a pokol vörös visszfénye. Egyetlenegy dolog volt biztos: sem a Szellem-szféra, sem a Színház-szféra nem maradhatott meg - Taufer elképzelése szerint - független, zárt jelenetnek. A Szellem „szövegfelmondása", vagyis az, ahogy valaki legvégső tudását megpróbálja átadni a hősnek, éppolyan színészi, színházi gesztussá válik, mint a Hecuba-monológ, és az Egérfogó-jelenetet pedig nem csupán a Hamlet által belérejtett titkos értelmű fenyegetés miatt jelent valamit, hanem a benne önmaguktól elszabadult démonok miatt is. Taufer az Egérfogó-jelenetet még egyszer megcsavarja: Claudius maga fogja játszani Lucianus, a gyilkos szerepét. Ily módon még Hamlet ellen-őrzése alól is kikerül a játék, Claudius is bele-kerül a démoni színi világba; Claudius bele-sétál az előadásba, felveszi a könyvet, amibe a játszott mű szövege van írva, és gunyorosan Hamlet arcába olvassa Lucianus szövegét (eltúlozva, *mímelve a* szavak sugallta „aljas fondorkodást"), és ezek után távozik. Nyílt ellenfél; nem fél, hanem cselekszik. Es ahogy Claudius „előbb" belelép a cselekmény folyamába, mint ahogy az meg van írva számára, úgy kapunk „előzeteseket" végig az előadás során arról a szemléletről, ahogyan *a „Hamletet",* ezt a színdarabot ma este játsszuk. Ha a „reakció" a voltaképpeni „akció" elébe lép (és burkoltan nagyon sok mai rendezésben ezt láthatjuk, ahol a díszlettel vagy a mű világával ellentétes harsány gesztusokkal vagy más effélékkel *az interpretáló* szemlélet: vagyis nem a puszta interpretáció, hanem az *interpretáció ténye mint formai elem* része az előadásnak, vagyis ha megfordul, megbillen a cselekvések „természetes" rendje, menete, akkor a szereplők konfrontációi kettős síkon zajlanak: a „régi", pszichológiailag, dramaturgiailag jól indokolt térben és egymáshoz szükségszerűen kapcsolódó eseményláncolatban, illetve egy új, meztelenebb viszonyrendszerben, ahol „már mindent tudunk", tehát nem kell eljátszani sem a bűntudat, sem a döntéstől való félelem nagyáriáit.

Hogyan zajlott le az Egérfogó-jelenetet? Mikor a Színészkirály és Színészkirálynő, egyszerű, előadóművészi frakkban, illetve egy sima, fekete ruhában, kellékeikkel együtt (egy hosszú lábú asztalkán egy könyv, egy üvegcse és egy napraforgó) bejönnek, a fák között, a színpad hátsó fala fölé épített emel-vényen megjelenik egy vörös ruhás pantomimszínész, meghajlásával ő konferálja be az előadást. A némajátékban ő jeleníti meg a gyilkost. Bő, vörös lebernyege az ördögé.

Ezen az emelvényen állt szemben az előadás kezdetén Hamlet Szellemapjának talpig páncélos földi hüvelyével, ott hullott térdre, onnan vonszolták el hű kísérői a herceget. Hogy ebbe a félig-meddig túlnani szférába (mely persze „várfok" is, vagyis odakint van) hogyan keveredett a gonoszt játszó színész? Odaküldték. Végeredményben az is a színpadhoz tartozik. De megszünteti ezáltal a „várfok" kitüntetett jellegét, behatol egy másik dimenzióba, bevonja újból, szimbolikusan és valóságosan is a játéktér egészébe. (Egy bonyolult, kissé lejtős, de igen látványos, nagyon operai emelvényrendszert építettek a hatalmas fenyőfák törzse közé, a Nyári Színpad kiszáradt születésnapi tortához hasonlító, termésövekből épített két tornya és hátsó fala fölé.) A mostani előadásban nem látjuk a némajátékot külön és előbb, hanem a beszélt szöveggel együtt, a beszélő színészek mögött, azok árnyékaként mozog a Pantomimkirály és Pantomimkirálynő, s csak a végefelé érkezik meg a színpadra a vörös lebernyeges Gonosz, hogy a Lucianust eljátszani készülő színésznő mögé álljon. Ugyanis a Színészkirálynő, úgy is, mint egyszerű színésznő, a világ legtermészetesebb módján nyúl a méregfiola felé, hogy az elalvó Színészkirály fölött most eljátssza a harmadik szerepet is.

Olyan természetesen teszi ezt, hogy senkinek fel sem tűnik - hisz mindennapos gyakorlat a színházakban, hogy egy színész több szerepet is játszhat -, de a mögötte felbukkanó vörös alak is segít elhinnünk, hogy most nem a királynő cselekszik, hanem Lucianus, a gyilkos. Eddig fejből mondta szövegeit, most olvassa, kezébe véve a könyvet, amiben talán a Hamlet által külön e célra írt szöveg van. Ékkor sétál le a színpadra, határozott léptekkel a nézők mögül, a nézőtér közepén húzódó dobogón Claudius, veszi ki a színésznő kezéből a könyvet, és fáklyákat odaparancsolva (hogy jobban tudjon olvasni - ironikus kifordítása ez a fáklyák drámai jelentésének, hogy a vár sötét termeiben, folyosóin elmenekülhessen a lelkiismerete elől) egyenest Hamlet szemébe nézve, „mély átéléssel" felolvassa Lucianus szavait. Ezután az egész udvar kivonul, ugyanolyan nagy zajjal és dérrel-dúrral, mint az eredetiben. Hamlet zenét parancsol, törökülésben leül a színpad közepén, háttal a nézőknek, és végignézi most a némajáték fergeteges végét: az alvó Pantomimkirályon üldögélő Pantomimkirálynőt csábító Gonosz obszcén ajánlatait és sikerét. Zajos obszcenitásával ez a jelenet legalább annyira Hamlet kudarcát jelzi, mint sikerét. Leleplezett, de le is lepleződött. És még kiszolgáltatottabb, mint eddig. Az infantilis obszcenitás és szadizmus piszkos habja marad a kissé alamuszian, de mégiscsak nemes célokért, magas művészettel kikovácsolt tervből.

Az itt felbukkanó, hosszú, vörös körmű Ördög (eddig csupán pantomimszínész volt) mostantól saját életet kezd élni az előadásban: elszabadult. Tanúja (elégedett tanúja) Polonius meggyilkolásának, kíséri Hamletet Angliába, és amikor a sírások előbukkannak a sírgödörből, először ő ugrik ki onnan, és kisündörög a színről.

A fehér szín a színpadon egy felcsapott sírgödör (fekete ajtószárnyakkal): Hamletnek, Hamlet apjának temetésével kezdődik az előadás: egy némaképben. A sírgödör nyitva marad, Hamlet beleüvölti fájdalmát. Es aztán, egy váratlan fordulattal, amikor Hamlet kiszabadul Horatio és Marcellus szorításából, hogy a Szellem után szaladjon, a színpad egy pillanatra sötét marad és üres, a sírgödörből egy elegáns, frakkos színész bújik elő a lentről feltörő fényben, s miközben a fák közötti emelvényen megpillantjuk a talpig páncélos, súlyos kardjára támaszkodó Szellem-alakot, ez a színész, a nézőtér közepén húzódó dobogót használva (ez vezet a trónteremig, vagyis ahhoz az emelvényhez, mely a nézők tarkója mögött Claudius és Gertrud leggyakoribb tartózkodási helye, ahol a két trónus is áll) elmondja a Szellem monológját, a nézők arcába lihegi, meg-megakadva - és Hamlet odafönt a páncélos alaknak válaszol, azt kérdezi. Mikor a monológját elmondta, a frakkos alak visszamászik a sírba, és magára húzza az ajtót. Az most már csak Ophelia temetésére fog kinyílni. A Hecuba-monológnál, amit ugyanez a színész, ugyanígy, csak épp nem a nézőtér közepén húzódó dobogón mond el, világos lesz, hogy a Színészkirályt láttuk a Szellem szerepében. Hamlet atyjának földi hüvelyét viszont a Pantomimkirály jeleníti meg, aki kardját ott hagyja Hamletnek, meglehetősen súlyos és folyton használandó kellék gyanánt.

Itt meg kell állnunk egy pillanatra. A tényleges megvalósulás komikus ügyetlensége valószínűvé teszi, hogy az itt boncolgatott asszociációs tartomány csak a nézők egy töredékének juthatott el a tudatáig. Ha eltekintünk attól, hogy a Pantomimkirály és a Páncélos alak azonossága ekkora távolságból aligha volt biztosan megállapítható (és mint megelőlegzés, az események forgatagában így is elfelejtődhetett, nem nyerte el a neki tulajdonított jelentést), akkor is rejtélyesnek kell találnunk, hogy három ember tartózkodik odafönt (nem beszélve a technikusról, aki azzal van elfoglalva, piros ingében rosszul rejtőzködve az egyik fenyőfa törzse mögött, hogy a ködgépet beindítsa és táplálja): Hamlet, Hamlet atyjának páncélos szelleme és egy fekete köpenyes, keménykalapos, megafonos alak, aki időnként visszhangozza a „lenti" Szellem szavait. Hamlet a páncélos figura előtt térdepel, miközben idelent a fülünkbe nyögi és sóhajtja (egyébként nagyszerűen) egy frakkos pasas a Szellem szavait, és eközben egy keménykalapos fickó hangszóróval Hamlet fülébe ordít egy-egy végszót. Az eredeti elgondolás, gondolom, az lehetett, hogy mivel a Pantomimkirályt egy macedón pantomimművész játszotta, és nem tudott magyarul, mögötte állva és rejtőzködve egy jó hangú magyar színész majd felerősíti, mintha ő mondaná, a monológ egy-egy sugallatosabb szavát. Azonban ez a rejtőzködés valahogy nem sikerült - nem lehetett elbújni ezen az emelvényen, így hát nem is volt értelme, a megafonra szükség volta hangerő miatt, a keménykalap pedig a fején maradt (mert korábban, mint Voltimand, keménykalapos, diplomatatáskás üzletkötőként jött be a színpadra).

Azonban térjünk vissza a színpad elején kucorgó és az obszcén pantomimjátékban gyönyörködő Hamlethez. Találkoznia kell az anyjával, és meg kell gyilkolnia Poloniust. Polonius elrejtőzködik. Hova is rejtőzködhetne el? A nyitott Nyári Színpadon - ahol székeken kívül egyetlen bútor sem jelez enteriőrt, ahol a kint-bentnek nincs közvetlen fizikai értelme, hiszen minden kint van, de azért sincs értelme, mert a rendező szándéka és az előadás kirajzolódó értelme szerint a kint-bent, a színház és a nem-színház, a látszat és a valóság egymás helyett állnak, és megszületik egy tágasabb, metafizikus tér, „az előadás" tere - Polonius egy olyan helyen rejtőzködik el, melynek csupán egyetlen nyilvánvaló funkciója van: hogy Polonius elrejtőzhessen mögötte. A legyezőszerűen kinyíló nézőtér felső harmadán nem ültek nézők, a nézőtér határa Claudius és Gertrud dobogója volt. Akusztikai okokból sem volt értelme használni ezt a felső részt, amit az alsótól egyébként is egy járófolyosó választ el (a lenti nézőtérrész sem mindig telt meg: százötvenkétszázötven nézője volt a Hamletnek - volt, hogy csak ötven -, mely egyéb-ként a fesztivál legingadozóbb nívójú elő-adásának bizonyult). A nézőtér legtetején repkényekkel benőtt termékő fal állt, és Taufer ez elé a fal elé egy széles fehér vásznat akasztott, a vászon alól véres szalag „csurgott" ki az üres padokra, s az első előadás után, amikor vér fröccsent a vászon közepére, a vászon is eleve ilyen vérfoltosan volt lát-ható: Polonius oda rejtőzködik el Hamlet elől. Mi több: Hamlet, aki már az „anyám, anyám" kiáltás után a lenti színpadon van, lát-hatná is ezt az elrejtőzködést. Gertrud a nézők közt húzódó pallón lesétál a fiához, akinek brutalitása annyira megriasztja, hogy az életét kezdi félteni, kiabálni kezd, szintúgy Polonius. Hamlet otthagyja anyját, felrohan a pallón, és aztán, egyensúlyozva a padok betoncölöpein, mint egy nagy madár, a csupasz kardjával egészen a fehér lepedőig siet, és mögé döfve megöli a kellemetlen udvari intrikust. Most először hagyta el a színpadot - melynek egész tere lényegében az ő rendelkezésére áll, ami ott történik, az vele történik, mert a tulajdonképpeni udvar a hátunk mögött van, s a Király és a Királyné csak Hamlet Angliába távoztával veszi birtokba „a" színpadot. (Pontosabban: Claudius akkor, amikor eljátssza Lucianust, Gertrud akkor, amikor a fia megöli Poloniust - két gyilkos pillanatban.) A színpad közepén, keresztben egy súlyos vaslánc függ, mögötte van Hamlet széke, körötte könyvek, gyertyák: Hamlet a gyertyák meggyújtásával foglalatoskodik az előadás legelején. Taufer egy ketrecbe képzelte Hamletet, jelen esetben „a" színpad ketrecébe. Ha valaki Hamlethez megy, annak vagy át kell ugrania a középütt aláereszkedő súlyos láncot, vagy át kell bújnia alatta a széle-ken. Hamlet olykor belekapaszkodik a láncba, mintegy hogy visszafogja magát. Az egyik hely, amaz igen kisszámú javítások közül, amit Arany szövegén ejteni mertem, Taufer filológuskodásának eredménye: nem volt megelégedve azzal, ahogyan a szlovén fordító ezt a passzust fordította: „Nem sétálna odább a légvonatból, fönséges úr? Hamlet: A sírba? Polonius: No, már az csakugyan kívül esik a légvonaton." Az angol: „Will you walk out of the air, my lord? Hamlet: into my grave? Polonius: Indeed, thai is out o' the air." A szlovénban, csakúgy, mint Aranynál, voltaképpen érthetet len Hamlet válasza. Az angolban viszont világos, hogy a sir *nincs a levegőn* (az angol „air" jelenthet huzatot is). Taufer azért figyelt fel erre az apróságra - és számos effélére - mert mélyen foglalkoztatta a kint-bent, szabad-nem szabad világa (nem annyira abban az értelemben, hogy a színpadon ez térileg teljesen logikus legyen, hanem az érzékeny fogalompárok hangsúlyozásának értelmében). Nálunk tehát így hangzott ez a szóváltás: „Nem jönne be a szabad levegőről, fönséges úr? Hamlet: A sírba? Polonius: No, az már csakugyan nincs a szabad levegőn."

Hamlet tehát ott áll, véres kézzel, véres karddal, a lepedő mögül kibukó Polonius hullája fölött, de .z egészjátéktér fölött is, azon kívül, és lenéz ránk, nézőkre, akik nyakunkat kitekerve fordulunk el a színpadtól, hogy lássuk és halljuk őt. A legintimebb beszélgetés most kezdődik anya és fia között. Es most van közöttük a legnagyobb távolság. „A" távolság van köztük, az egész Nyári Színpad legnagyobb íve. Egy asszonyt látunk állnia színpad közepén, ha nem nézünk hátra. Egy fiút látunk, alulról rátűző reflektorfényben, ha hátranézünk. Két egymásról teljesen leváló lény, az egyetértés egyetlen pillanatában. Taufer kihúzta itt a Szellem szavait (inkább a játékidőre való tekintettel, mint mélyenfekvő koncepcionális okokból), így Hamlet képzelődése, hisztérikus képzelőereje jelenik meg, nem pedig a Szellem létezését cáfoljuk. A két ember teljes magánya - miközben a színpadi tér teljesen kinyílik - válik témává (a vörös démon pedig elégedetten kisurran hátul, a fekete vászonnal borított kőfalak között).

Claudius és Laertes, éppen beszélgetésük legérdekfeszítőbb pontján, különös módon hátat fordítanak egymásnak, a két összeesküvő - aki más-más okból szeretné Hamletet eltenni láb alól - egymásnak háttal áll: beszélgetésük párhuzamos monológokká változik. Nagy távolságokat átkiabálni, netán úgy beszélni a másik szereplőhöz, hogy arccal nem fordulunk felé, sem ő felénk, ez nagy nehézségek elé állítja a színészeket, de a sikerültebb próbákon meggyőződtem róla, hogy ennek nem technikai, hanem színészlélektani akadályai vannak. Amikor a színész elfogadta azt a formai fikciót, hogy az előtte álló alak nern pusztán az ő szerepének kiegészítése, hanem egy tőle függetlenül létező figura megtestesülése, akihez képest neki is, nagy koncentrációval, meg kell jelenítenie egy amattól független létezést, akkor az artikulálatlan üvöltözés helyett - amiben elég gyakran volt részünk (olykor az előadásokon is) - egyénien és erőteljesen formált, jól felépített, szinte felizzó színészi alakításokat láthattunk: Claudius hatalma olyankor nem az előtte álló vagy térdeplő alakok lehajtott fejéből jött elő, sem az alattvalók hízelkedéséből, hanem abból, ahogyan pompás szónoklatát, engedelmeskedve a beszéd belső logikájának, élvezve fordulatait, elidőzve egy-egy fordulatnál, a tökéletesen üres, minimálisan stilizált térben „előadta". Akkor kezdett minden klappolni. Es azonnal semmibe foszlott az illúzió, amikor a színész - egyrészt nem bízva hangerejében, másrészt a félig megemésztett elemzés rossz lelkiismeretével - elkezdett „játszani": „királyt", „árulót", „udvaroncot". Ilyenkor a színészek más, hagyományosan értelmezett előadásokból hozott emlékeikkel, más színészek alakításainak morzsáival próbálták pótolni a keletkezett űrt. Az igen rövid próbaidő nem adott alkalmat arra, hogy a rendező következetesen végigmenjen egy-egy figura pályáján, kielemezze a színész számára, mit jelent egy ilyen jellegű formában megszólalnia. Es, az igazat megmondva, a színészek nem mindig értették, mit akar a rendező, ami még nem lett volna olyan nagy baj. azonban hajszoltságuk és bizonyos fokú bizalmatlanságuk miatt néha ellen is álltak a rendezői sugallatnak.

Anélkül, hogy túlságosan belemerülnék a részletekbe, szeretnék pár szót szólni Taufer zenehasználatáról is. Ellentétben a fesztivál összes többi rendezőjével, akik nagyon hatásos, dallamos, erőteljes vagy rémisztő zenéket használtak, amikkel az egyes jeleneteket kötötték össze, esetleg aláfestettek egy-egy drámai pillanatot (vagy, mint az *Othellóban,* hosszabb táncbetétek zenéjéül szolgáltak), Taufer - sokszoros konfliktusba keveredve Davor Roccóval, a kitűnő film- és színházi zeneszerzővel (ő csinálta a *Titus Andronicus* és a *Macbeth* zenéjét is) - olyan nyugtalanító különös zenei hangmontázst állíttatott elő, ami diszharmonikus lüktetésével néhaa klaszszikusan csendes monológokat is kilendítette pályájukból: váratlanul, monotonon, öntörvényűen létezett a dráma mellett: olyan volt, mint egy untig elismételt hauptmotiv, mely képtelen folytatódni, és a folytatódásnak ez a képtelensége tovább hangsúlyozta azt a pontszerűséget, pillanatszerűséget, ami a megközelítés elszántan kozmikus indíttatására olyannyira jellemző volt. A megszokott struktúra szétzilálódásáért cserébe Hamlet-gondolatkísérletet kaptunk, olyan föltétlenül érvényes átértelmezéseket, aminek megkísértése nélkül színházat csinálni ma nemigen érdemes. Imponáló 'volt figyelni Taufer' nyugalmát, ahogy a technikai és emberi csődöktől nem háboríttatva magát (a technikát aligha lehet nyugodt szívvel kárhoztatni, mert egyszerre négy-öt előadás világítását, díszletét kellett előállítania, a szokásos számú személyzettel), haladt a számára egyedül értelmesnek ítélt úton előre. És ilyen értelemben még a Voltimand kalapja és a ködcsináló műszak ügyetlenkedése is beleépült a műbe: Taufer számára világos volt ugyan, hogy ez valahogy nincs rendben, de ugyanakkor nézni is tudta, kíváncsian hallgatva: hogy így vajon mit jelent?

Julius Caesar

Janez Pipan próbái eközben menetrendszerűen folytak a részpróbáktól az összpróba felé. (Sok színész játszott mindkét darabban, egyiket délelőtt, a másikat délután próbálták, és mivel *a* Hamlemek egy héttel korábban volt a bemutatója, az ütközéseknél azt részesítették előnyben - képzelhető, hogy mennyire megnehezítette ez a párhuzamosság a szövegtanulást.) A színészek érezték, hogy benne emberükre akadtak, keménysége, és hogy fáradhatatlanul addig elemzett egy helyzetet, amíg nem jött létre valamiféle egyetértés egy-egy szituáció mélyebb értelmét illetően, nagyon imponált a színészeknek. Pipan az egyes kimondott szavaknak, a riposztok egyes fordulatainak nagy hangsúlyt adott. Nála minden „fordulat" valóban fordulat volt: valamilyen változást jelzett a színész tartásában vagy pozíciójában. Es ezek a minuciózus elemzések alig sejtették, hogy milyen látványos koncepciója is van a palicsi Nagyterasz terének kihasználását illetően (ezt időszűkében csak részben tudta megvalósítani). Ha Caesar Mercedesszel érkezik, akkor Cassius katonai dzsipen. De nem az ötlet a lényeges, hanem az ötlet rendezői kihasználása. Pipannak sikerült a dzsipet (Cassius és Brutus többször megismétlődő és egyre változó tartalmú konfrontációiban) valóságos jellemábrázoló kellékként felhasználnia. Cassius úgy használta, mint mondjuk egy polgári enteriőrben egy karakterszínész a monogramos zsebkendőjét; Brutus és Cassius között a dzsip (mely ugyan Cassiusnak föltétlen mozgékonyságot, sőt sebességével, formájával erőt is biztosított) egyben egy dialógus *emberi tehetetlenségének* is kijegecesedése lett, vagyis *belülre* került, megszűnt puszta eszköz lenni, *ábrázolt* valamit. Itt minden nagyon konkrétan jelentett valamit: a puskákat elsütötték, a gyertyát meggyújtották, szalonnáztak, és kel-lékbort ittak, hogy mellécsorgott. Cassius jött-ment a dzsippel, kiugrott, keményen bevágta az ajtót, vagy nekitámaszkodott a motorháznak, dühödten farolt, vagy épp a fal-nak rohant vele - sohasem öncélúan. A meg-lepetés pillanata után volt valami magától értetődően természetes abban, ahogy a dzsip a szecessziós faépület előtt, kétszázötven néző szeme láttára manőverezett, és a természetesség nem csupán a határozott kezű színészvezetésből fakadt, hanem tömeg és egyén folytonos, kontrasztív mozgatásából: a tömegek és egyének viszonya, mely hol járókelők és járókelők, hol a híradókból ismert „csőcselék" és áldozat, hol az éjszakai utcán köpenyét szorosan összehúzó magányos utas szorongó lépkedése: megannyi antropológiailag is hiteles viselkedésforma sűrített lenyomata volt. Ha primitív akarnék lenni, azt mondanám, hogy Pipan húzásainak iránya az volt, hogy hőseit a lehető legmocskosabb oldalukról mutassa be: aljas haszonvágyból elkövetett, előre megfontolt, különös kegyetlenséggel végrehajtott gyilkosság résztvevőinek. Viszont ezzel a lecsupaszítással (melyet külső körülmények is indokoltak) energiáit és a színészekét is a mechanizmus-jellem, jellemmechanizmus kettősségének ábrázolására koncentrálhatta. Az egyén igazsága (vagy aljassága) csakis a mechanizmussal összefüggésben érvényes itt - *a csőd* mechanizmusa éppen az, hogy eszményekkel álcázott sivár érdekviszonyok szövevénye. Ezzel a redukcióval Pipan nem azt mondja, hogy ilyen és csakis ilyen a világ (számít a nézők öntudatlan Shakespeare-emlékeire, arra a mitikus módosításra, arra a bevett kódra, hogy Brutus becsületes stb.), hanem lehetővé tesz egy nagyon gyors és nagyon éles lebonyolítást: mint egy társasjátékban, aminek megvannak a szabályai. Egész a legvégéig nagyon szabályosan játszik, a maga alkotta szabályok értelmében. Aztán a végén, egy markáns vízióban, felrúg minden szabályt.

Hogyan történik a zsarnokgyilkosság? A bal oldali terasz Caesar háza, onnan jön elő, a jobb oldali Brutusé, az összeesküvőké. Decius, az összeesküvők fehér köpenyében, hóna alatt bordó színű műbőr dossziéval, néhány szóval eloszlatja Caesar aggályait - szinte hízelegnie sem kell, Caesar csak erre várt. Egyszerre mindenki itt van, ahogy meg van írva, Caesar házának előcsarnokában. Antoniust valamilyen feladattal elküldi Caesar, az egész társaság egy kicsit jobb fele sodródik, és máris ott vagyunk a Capitoliumon, egyikük előlép, és előadja alázatos kérelmét. Az alázatos szavakhoz egy hihetetlenül arrogáns stílus kapcsolódik, valamint röpül a bordó műbőr dosszié a Caesar előtt álló asztalra, port kavarva. Caesar azonban nem ijed meg egy kis arroganciától: hízelkedőnek és alázatoskodónak nevezi a hihetetlenül pimasz szenátort. Sorra csatlakoznak a szenátorhoz, és sorra röpülnek a bordó műbőr doszsziék az asztalra, a földre, Caesar lábához. Brutus is odahajítja a magáét - mintha köpne is utána. Caesar nem érzékenyül el, csupán csodálkozik: erre a kombinációra nem számított. Előrejön, kis szónoklatot tart a színtér közepén álló három kődarab előtt, de ennek befejezésében megakadályozzák az összeesküvők. Elő Laokoon-csoportként helyezkednek el Caesar körül, mögötte, a köveken állva, a legmagasabb Brutus: magasra emeli tőrét, szája artikulálatlan üvöltésre tárul, arcán vadállati kifejezés. Így állnak: tanulmányozhatjuk őket egy pillanatra, hogy aztán lassított mozgással, mint valami filmen, lépésről lépésre végignézhessük ezt az alapos mészárosmunkát. Valaki mintha tüzelne is Caesarra egy kis kaliberű revolverből. Caesar a porba hull. Az összeesküvőkön tanácstalanság vesz erőt. Cassius félremegy hányni. Társai azt hiszik, hogy megfutamodott. Felosztják egymás között Itáliát és a provinciákat. Egy kosárból Brutus előhúzza az új doszsziékat: hónuk alatt a doszsziékkal megmártják kezüket a zsarnok vérében. Antonius szolgája helyett Lepidus érkezik - ő mondja el annak szavait, magára vonatkoztatva. Antonius is megérkezik (előbb van egy titkos pillanata a halott Caesarral: hidegvérűen felméri, ami történt, aztán újra bejön). Caesar holtteste rákerül arra a gurítható asztalra, amire az előbb még röpültek a doszsziék. Fekete drapériával vonják be Caesar testét. Úgy fekszik ott, az őt némán megszemlélők előtt, mint egy mauzóleumban. Aztán kigurítják, mint egy tolóágyon a boncterembe. Hulla.

Antonius beszédének egyetlen olyan pillanata van, amikor azt hihetjük, meghatódott attól, ami történt. Amikor Caesar tőr lyuggatta holttestéről beszél, Caesar holtteste már nincs ott. Lefekszik, és maga burkolja be magát, belehengeredve a Caesar halálakor földre hullott hatalmas vörös anyagba (azt is mondhatnám, zászlóba, de sohasem használják zászlóként), egészen a nézők lábáig gurul a porban. Be van burkolva a vörös lepelbe, mint egy holttest. És ő még ott benn is magyaráz, tragikomikus, ahogy a porban fekszik, mintha az ő teste volna Caesar teste. Es a tömeg kiröhögi. Csak ezután folyamodik a végrendelet emlegetéséhez. Pipan rendezéséből világos, hogy Antonius csak rögtönöz, fogalma sincs, hogy mi lehet a végrendeletben. Ott és akkor talál ki mindent. De mindegy is, mit mond. A tömeg csak erre várt. Törve-zúzva, székeit, amin eddig nyugodtan ült, eldobálva, az alagútszerű átjáróban eltávozik. Ezután látunk itt egy igen jól sikerült, naturális lincselési jelenetet, amikor Cinna, a költő nyakát egyetlen vágással elvágja egy suhanc, miután igen brutálisan összeverték. A jelenet tökéletesen hiteles és kegyetlen.

Az épület alatti alagútszerű átjárót, mely a főtéanyt a tóparttal köti össze, kitűnően használja fel a rendező. Amikor a próbák kezdetén kijártunk Pipannal megszemlélni a terepet, még igen folyékonyak voltak az elképzelései. Azt szerette volna, ha a közönség együtt mozog az előadással a tópartig, majd a tavon is folytatódott volna a darab, aztán megint máshol bukkantak volna fel szereplők, a polgárháború a nézők között zajlott volna. De nem is az ötletek minősége vagy eredetisége volt itta lényeges, hanem az, *ahogyan* egy előadás dramaturgiáját az adott, elég heterogén térhez rendelve próbálta kialakítani: új és új eszmékkel próbálkozva. Nem volt ebben sem görcsösség, sem bizonyíthatnék - a játék szabadsága volt benne, valami üde megalománia. A végső előadásban aztán sokkal takarékosabban és egyszerűbben bánt a térrel, mint szerette volna, de így az előadás is koncentráltabb lett. Casca, akit Cassius kapott el a grabancánál fogva, elmeséli, hogyan utasította vissza Caesar háromszor is a koronát. Az alagút közepén áll, egyedül (Cassius és Brutus a bal oldali teraszra visszahúzódva figyelnek is meg nemis Cascára, halkan beszélgetnek, csak egy-egy pillantást vetnek a csupa igyekezet emberre). Es most,

mint egy japán színházban, különös, hirtelen gesztusokkal, harsanó kiáltásokkal Casca elmeséli, mi történt az amfiteátrumban - pompás kis etűd: az elfoglalt, fontoskodó államférfiak és ez az ágáló emberke, egy kis Chaplin, a maga kisemberi kiszolgáltatottságában. A vihart Pipan egyetlen hatásos ötlet-tel jeleníti meg. Casca, maga előtt egy gördülő asztalt tolva, belerohan egy ételekkel megrakott másik asztalba (erre teszik majd később Caesar holttestét): az felborul, a gyümölcs, a kenyér szétgurul a porban. A maga támasztotta káosztól elsőként ő maga ijed meg. A vihar emberi erők műve, de kikerül az emberi ellenőrzés alól. Cicero jön, de nem felvilágosultsága, csupán erőteljes illumináltsága óvja meg attól, hogy ő is félni kezdjen: könyveit, miket mentében a holdfénynél olvasott, elhajítja, és konyakját szopogatva, dülöngélve, fütyörészve távozik. Casca tébolyult félelmét használja ki Cassius, hogy egy kis fenyegetéssel (pisztolyát az orra alá nyomva) az összeesküvők közé állítsa. Enni ad Cascának, akit az evés megnyugtat, jól hat az idegrendszerére. Látható, hogy Pipan mennyire primér elemekből építi fel a jeleneteket, milyen egy-szerű fordulatokból szervez meg egy folyamatot. Minden ponton konkrét - fizikai szükségletek, erős érzelmek, a viszonyok ringlispilje, biliárdja, libikókája -, de ez a konkrétsága ugyanakkor ironikus kifordítása a „valóságos" eseményeknek, a „valódi" dramaturgiának. Es mert minden ponton konkrét, a „minden másképpen van" dramaturgiája fel sem tűnik a drámát nem ismerőknek: ők azt hiszik, hogy *a Julius Caesart* látják, ebben nem is tévednek akkorát, csak épp annyit, ami a záróképp meghökkentő hatásához szükségeltetik.

Miután meglehetősen jó effektekkel: lövöldözés, őrszemek, haldokló katona, robbanás (Cassius úgy hal meg, hogy menekültében aknára szalad a dzsippel: ezt a messziben látjuk, mint valami filmvásznon, és aztán dzsipjéből kiugorva, hasát, kiomlani készülő beleit fogva egészen elénk vánszorog, és véget nem érő haldoklásba kezd - tehát *nem* öngyilkos lesz, holott a szereplők szavai továbbra is erről beszélnek) megteremti a háború hangulatát, a gyökeresen nőtlenített darabban hirtelen felbukkannák a nők és a gyerekek. Hogyan történik ez? Brutus philippibeli víziójában Calpurnia és Portia jelent meg neki, és hogy szörnyű rémálmából felébredhessen végre, Brutus sorra rángatja elő szolgáit, hogy megkérdezze tőlük, nem ők kiáltottak-e álmukban, nem ők álmodtak-e valami szörnyűt. Zseniális Shakespeare-nél ez a finom csúsztatás: Brutus tökéletesen tisztában van azzal, hogy ő látta, amit látott, és az neki szól, mégis megpróbálja valamiképp a környezetére vetíteni, és így megszabadulni tőle. Es ekkor Pipan is finoman csúsztatni kezd, az előrángatott szolgák mind nők. Viszszajönnek mintegy a darabba, Calpurnia és Portia nyomában. De nincs időnk eltűnődni azon, hogy mit keres ennyi férfinevű rabszolganő egy hadvezér sátrában, mert ez a hadvezér, eszeveszett kétségbeesésében - visszarímel idea gyilkosság pillanatának állati transza a kimerevedett arcokon - úgy rángatja., dobálja e fiatal női testeket, hogy épségüket kell egyszerre féltenünk, hacsak nem látnánk máris, hogy beleharapnak combjába, simogató kezekkel hatolnak öle, hasa felé - a vízió folytatódik? Vagy Brutus álmában, egy erotikus kaland elképzelésébe menekül a halál gondolata elől? Nem gondolkozunk ezeken, csak a csapzott halántékú, halálsápadt vezér vonaglásit nézzük a porban a két kígyóként ráfonódó nőalakkal. Ezután látjuk a csatajeleneteket, Cassius halálát és aztán Brutus szétvert seregének maradványát gyülekezni egy szikla körül. Fel sem tűnik szinte, hogy ezek már mind nők. Elfogadom ezt az új konvenciót: a halálfélelemből fakadó transz transzponálja ezt a jelenetet egy egészen más teátrális formába. Brutus kérleli a körülötte levőket, hogy öljék meg, ezt azonban egymás után elutasítják e különös, transzvesztita lények. Az egyik szerep szövegét egy fiúból és lányból összefonódott kórus mondja, egy lányos fiú és egy fiús lány, tört magyarsággal recitálják Vörösmarty szövegét. Brutus már úgy jön vissza ebbe a jelenetbe - halálraítéltségével megszabadulva minden drámai tehertől -, mint egy gálaműsor konferansziéja: ezüstösen vibráló szürke öltönyben, fehér selyem-sállal a nyakán, kezében mikrofon. Lágy, behízelgő hangon kérleli a nőket, öljék meg, majd a mikrofont szájukhoz tartva, ugyan-ilyen lágy hangon válaszolják, hogy nem teszik ezt meg. Ekkor egy méregfiolát vesz elő, és azt kínálja körbe, nagyon teátrális mozdulattal, miután ő is ivott belőle. Az apró kis fiolából mindenkinek jut méreg, mindenki felhajt belőle, és láthatóan rosszul is lesznek, ott támolyognak majd, mikor az ellenséges hadvezérek válogatnak közöttük. A háború még tart, gyerekkatonák, náluknál nagyobb puskákkal szaladnak felénk az alagút mélyéből: lekaszálja őket egy géppisztolysorozat. Brutus maga teríti le egyetlen unott, fáradt lövéssel Marcus Cato fiát, aki az ő oldalán harcol, és ezt fennen hirdeti. De Pipannak még ez sem elég ebből az ironikus és torz vízióból, amelyet mint szellemet, kiereszt az előadás palackjából (és fontos itt megjegyez-nem, hogy a show-rész *is* hitelesen van meg-csinálva, annak is megvan a maga hitele, mint a háborús jeleneteknek), a sziklát, amely körül Brutus szétszórt serege gyülekezett, amelyen Caesar állt meggyilkolása pillanatában, most rab ruhás „politikaiak" törik, óriás kalapácsokkal (igazi kalapácsokkal az igazi sziklát), a zsarnokgyilkosok és köztük a pillanatnyilag (mintha előreszaladtunk volna az ismert történelemben) kegyvesztett Lepidus. Ő kapja vissza cókmókját egy aláírás el-lenében, hogy aztán a triumvirátus teljesjogú tagjaként feszíthessen, míg Antonius a győzelmi beszédet mondja egy ablakból. Tito Jugoszláviájában ezeknek a kőbányáknak igen pontos és egyértelmű szerepük volt.

Ugy tűnik, hogy a jugoszláviai kritika (a magyar kritikusokat kivéve) „vette" ezt az előadást, és olykor még a nagy favorit, *a Titus Andronicus* elé is helyezték mint látványban, morálisan többet nyújtót. Nem szabad elhallgatni, hogy a technikai problémák (igazi öltözés csak az utolsó napon volt, a harmincnegyven statiszta legalább ötször cserél ruhát, a világítás nem tudott összeállni stb.) sokszor megakadályozták, hogy igazi folyamat szülessen, és ennek hiányában az irónia gyakorta öncélúnak, a jó értelemben vett színházi realizmus pedig valamilyen mímelésnek tűnhetett. Ennek dacára a jugoszláv színikritika minden fakszni nélkül elfogadta Pipan jel-rendszerét, nem azért, mintha egy végleges *Julius* Caesar-előadást látott (vagy várt) volna, hanem mert együtt tudott haladni az előadás során az előadás szándékával, fel-fogta azt. A magyar színészek kifejezetten élveztek Pipannal próbálni, mert instrukciói mindig összhangban voltak a jelenet szavakban általa mindig összefoglalt lényegével, és ami még fontosabb: a színész alkatával. Nem kívánt olyan dolgokat a színészeitől, amiről eleve fel-tételezte, hogy képtelenek végrehajtani.

Ami az átírást illeti, azt próbáltuk ki Pipannal, hogy a cselekmény előrehaladásával párhuzamosan csurog ki a szereplők mondataiból Vörösmarty idealista, forradalomváró (és még egy Arany János előtti magyarság archaikusságát hordozó) retorikája, hogy átadja helyét egy technikaibb, maibb, politizáltabb szövegnek. Minden ilyen jellegű változtatást - némelyikre e nélkül a koncepció nélkül is szükség lett volna - szigorúan az angol eredeti figyelembevételével hajtottam végre, és a színészek örömmel nyugtázzák, hogy mondható szöveget kaptak. Antonius szónoklata az a határ, ahonnan a radikálisabb változtatások elkezdődnek: a szónoklaton nem kellett és nem is lehetett változtatni: Vörösmarty nyelve itt tökéletesen funkcionál, bizonyítva ezzel, hogy lényegében ma sem avult el. Vagyis volt egy nem is olyan burkolt időutazás-dramaturgiája az előadásnak. Ami a be-írásokat illeti, háromféle szöveg került az elő-adás szövegébe: a római birodalom felosztásánál a provinciák listája (minden lényeges történeti hűség nélkül jutott egy-egy ilyen provincia az összeesküvőknek), Shakespeare ilyen jelenetet nem írt; a proskribáltak listája (Rade Serbedzija korábbi rendezőpéldányából vettük át, ahol ő hasonló módon használta fel); valamint Appianos művéből egy idézet, amit Antonius olvas fel győzelmi beszédként: egy fasizálódó világ fenyegetése, sejtelme van benne. A nem magyar anyanyelvű nézők nyilván nem észlelték e nyelvi sokféleséget, így nem is zavarhatta őket, én pedig, a Vörösmarty-fordítás korrekcióján túl - amit ki-fejezetten élvezettel csináltam azért mentem bele, mert kezdetektől világos volt számomra, hogy ami itt készül, az variá-

ció egy témára, nem pedig végérvényes és döntő szó a Caesar-előadások sorában.

Az előadások motivációja

A „motiváció" problematikáját legélesebben *a Titus Andronicus* előadása vetette fel számomra. Es mivel valamennyi palicsi előadásnak egymással rokon felelete van erre, érdemes közelebbről is megvizsgálni. *A Titus* bizonyos fokig rejtelmes darab: nehezen találhatunk benne, magukon a kegyetlenkedéseken túl, mélyebb emberi motivációt. Mintha megfordulna a világ: mintha maga a kegyetlenség válna motivációvá, és az ember (a beleképzelt motivációval: szerelem, hatalomvágy, féltékenység stb.) volna ennek a motivációnak a végterméke, Nem arra a nem túl mély gondolatra akarok most bukkanni, hogy a *Titus* Andronicusban öncélúan kegyetlenkednek az emberek, hogy a kegyetlenség az emberi világ fölé nőtt és más effélék. Ez mind igaz, de ez most nem elég, és a Dusan Jovanović-féle megoldáskísérlet sikereire és kudarcára sem ad magyarázatot. Az nyilvánvaló, hogy a Dusan Jovanović rendezte előadás a fesztivál legérettebb, legfelnőttebb produkciója, ezzel szemben Taufer és Pipan rendezései inkább kamaszos, bár eredeti és átgondolt lázálmok csupán. Mégis, mintha félúton megtorpant volna egy jelentős felismerés előtt: hogy a *Titus Andronicust* úgy kell megrendezni, hogy a motivációknak ne lehessen közvetlen szerepe, mégis szükségszerűnek érezzük az egészet. Ez, véleményem szerint, *a Titus Andronicus* nagy rejtélye, ami miatt mindig és egyre inkább csábítani fogja a rendezőket a darab, ügyetlenségei ellenére, illetve a többi Erzsébet-kori tragédia sémáinak jelzésszerű felbukkanása révén megáll a lábán. Megáll a lábán, holott nem volna szabad megállnia, mert nem klappol benne semmi. Mert, mert, mert, mert - és nincs magyarázat. Szereplői vannak; kivágott nyelvű, levágott karú, megerőszakolt és kisemmizett emberek, de egyáltalán nem jutunk közelebb a megoldáshoz, vagyis ennek a cáfolhatatlan létezésnek az újra átéléséhez, ha elkezdjük megmagyarázni, hogy az egész voltaképpen Titus hibájából, „tragikus vétségéből" fakad stb. Ezek a magyarázatok csak oda vezetnek, hogy születik egy újabb Shakespeare-előadás, de nem egy *Titus Andronicus-előadás.* Jovanović - hallatlan kultúrájával és türelmével (és a nagy ötlettel: a Globe Színháznak elkeresztelt halálfallal) - a megoldás közelében van mindig, de mintha nem volna ereje a motiválatlanság ilyen fokú ábrázolására: szimbólumok születnek - a falon motorozó férfi, közben elektromos gitárján játszó körbesétáló fiú -, és kényszeredetten azt érzem, hogy folyton meg akarom fejteni ezeket a szimbólumokat. Ezek a szimbólumszerűségek a motiváció-motiválatlanság köpenyegéből bújtak elő, és a megoldás hiányát jelzik. Az egyik megoldás az lehet: egy nagy színésznek kell játszani Titus Andronicust, aki magától értetődően az, ami, attól, hogy egy nagy, reprezentatív színész. Es Rade Serbedzija, a jugoszláv Hamlet, valóban ez a színész. Krivokapié, aki Aaront játssza, ugyancsak önmagát jelenti. És érdekes módon, neki egyedül sikerült igazán ezt _a megfellebbezhetetlenséget megjeleníti. Serbedzija varázslatosan mozgó és beszélő színész, bizonyos külső körülményekre talán túl érzékeny, az a fajta, rögtönzésre is hajlamos színészalkát, aki azonnal beépít minden keletkező pillanatot a játékába, közben a partnereivel is tud titokban beszélni, ha ahhoz van kedve, és mágikusan képes bármit megjeleníteni; fűtőtestet, anyacsavart, akármit. És ez a veszte. Jovanović ugyanis egy olyasféle ambivalens, szimbólumokkal terhelt, sárga meg vörös lámpákkal cirkuszira világított, stilizált világot teremt köré, amit nem lehet eljátszani, vagy inkább nem érdemes. Krivokapic nagyon zárt színész, zárkózott ember is, hihetetlenül fegyelmezett: ő csak felépíti a gonosz abszurditásig ábrázolt figuráját, egy milliméterrel sem hajolva el konok belső tervétől: semmit meg nem bánva, azért, amiért. Serbedzija viszont elkezd irányítani, vezényelni, átérezni, magába sűríteni: és ettől megszűnik elementaritása. Es itt lehet talán megragadni, miben is áll a Shakespeare-fesztivál motivációkomplexusa (mely, úgy érzem, korjelenség az éppeni színházművészetben). A lélektani motivációk helyett, vagyis egy Sztanyiszlavszkij-szerű színházi gondolkodás helyett a nagy kulturális szimbólumok, felületek motivációja bukkan fel: a színész ahhoz a kulturális (avantgarde vagy nem avantgarde) közeghez képest motiválódik, amiben az előadás megfogan. A kultúra relativitása egészen más arányú, mint a pszichológiáé (a kettő egymástól persze nem teljesen független): ezen az ingoványos talajon legjobban az erőszakos, voluntarista rendezők (mindkét szó a szó legjobb értelmében) tudnak tájékozódni, és a színészek komoly függésbe kerülnek ettől a kulturális, képi, táji, posztmodern vagy neokonzervatív kerettől. Ez a képlet nem véletlenszerű: maga a függés valóban korjelenség, de egy *Titus Andronicus-szerű* darab esetében, vagy egy ilyen kezdeményező szellemű, de talán nem jól megszervezett és némileg túlvállalt fesztivál esetében átüt, mint gézen a vér: hogy végzetesen felcserélődött a dolgok fontossága.

Szeretem ezeket az előadásokat, főleg összefüggésükben: mert bátor és eredeti pillanatok hordozói, amiket együtt látva az ember valóban elkezd másként gondolkozni. Biztos vagyok benne, hogy igen jelentős színházi eseménynek lehettünk résztvevői és nézői. Elfogult vagyok, de csak azért, mert érzem, hogy Palicson mozdult valami. A színészeken átzubogott ez az intenzív, munkás nyár (mint hallom, azóta a Shakespeare-fesztivál a maga egészében vendégjátékon volt Ljubljanában és Szarajevóban), és ha olykor ellenkezve is, de nyilvánvalóan gazdagodott szakmai tudásuk. Tauferral felfedeztük a Hamletnek egy olyan passzusát, amit sohasem szoktak játszani, mert szinte bizonyos, hogy nem Shakespeare-től származik, hanem talán egy színész írta bele magának. Nosza, lefordítottam, és beletettük a darabba - azzal az ürüggyel is, hogy azt az alapkoncepciót erősíti, miszerint Hamlet a világ színházán akar keresztüllátni, Hamlet tudja, hogy ő is csak egy színész. Egyébként nagy feladatunk épp a darab meghúzása lett volna: rétegről rétegre hámoztuk a darabot, hétről hétre újra átnéztük az egészet, itt kihúztunk három sort, ott kettőt, a jeleneteket megpróbáltuk egymásba siklatni, szegény Fortinbras és Horatio egyre halkult, de Vito Taufer rokonszenves megátalkodottsággal ragaszkodott hozzá, hogy Hamlet mondja el a következő szavakat. Leírom, hátha lesz még rendező, akinek kedve lesz felhasználni:

„Hamlet: És aztán van olyan is, akinek egész tárháza van a poénokból, mint másnak ruhatára, és a kocsmában már előre idézik őt az urak, mielőtt bejönnének az előadásra, mi például: „Nem maradnál, míg megeszem za kásámat?" és „Tartozol egy negyedévi bérem mel" vagy „A paszományomra ráférne egy fércelés" és „A söröd nagyon keserű", és fecseg az ajkaival, szüntelen, be nem áll a szája, ahogy tréfái lába se hagyja abba a táncot. Isten a megmondhatója, a felhevült bolond csak úgy bukkanhat egy jó viccre, ahogy a vak vadásza nyúlra. Barátaim, közöljétek ezt vele."

(III. felvonás 2. jelenet)

Az előadásban e szavakat Hamlet nyilvánvalóan a közeledő Poloniusra érti. Julius Caesart Polonius játszotta a fesztiválon. Ugyanaz a színész játszotta mind a két szerepet. Amikor Polonius ezzel hencegett, a színtiszta igazat mondta. Így játszottunk és dolgoztunk Palicson, nyolcvanhat nyarán.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Director: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter P. Müller:
L'ironie du tragique

La pièce *Tête de poulet* de György Spiró, créée au Théâtre Katona József est probablement la meilleure que son auteur ait réalisée jusqu'a présent. L'oeuvre qui illumine le tissu complexe de la réalité hongroise contemporaine n'arrive cependant ni a nous émouvoir ni a nous amuser – l'ironie dont le tragique du texte est empreint ne le permet pas. Pourtant, la mise en scène de Gábor Zsámbéki exploite brillamment les contrastes polaires des personnages et des scènes pour établir une vision compréhensive de cette même ironie tragique.

Tamás Bécsy:
Le dépérissement du Rennard bleu

Ferenc Herczeg était probablement l'auteur le plus populaire du théâtre hongrois de l'entre-deux-guerres, un fournisseur excellent de son public d'antan. Le Théâtre Radnóti Miklós a repris maintenant son *Renard bleu,* cette comédie entourée de souvenirs légendaires mais le spectacle illustre l'évanouissement du succes ancien – le monde du *Renard bleu* n'existe même plus sous son aspect nostalgique.

István Nánay:
Le théâtre des trouvailles gratuites

Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare a été joué d'abord en été à Eger, au Festival Agria, pour renaitre ensuite en automne au théâtre de Szolnok. Malheuresement la mise en scène de Tibor Csizmadia équivaut dans chacune de ces versions a un amas incohérent de trouvailles intéressantes mais gratuites.

László Bérczes:
Des images, rien que des images

C'est avec *Le Roi Lear* de Shakespeare que le théâtre de Pécs a inauguré son studio rénové et modernisé sur le plan technique. Il se peut que cette possibilité de nouvelles dispositions scéniques a un peu étourdi le metteur en scène Menyhért Szegvári, puisque les valeurs de son spectacle résident avant tout dans l'imagerie.

József Reményi:
‹Même si tu me tues, je ne vois aucune piste...›

Nous vivons a l'époque des adaptations de Dostoyévski. Le Théâtre de Comédie a eu recours dans cet esprit aux *Possédés,* dans l'adaptation que le metteur en scène Tamás Ascher avait déjà réalisée il y a dix ans au théâtre de Kaposvár. La qualité principale du spectacle se trouve dans la vision qu'il donne d'une société atomisée; le metteur en scène souligne l'isolation extrème des personnages mais réussit en même temps à réunir dans un ensemble les acteurs qui affichent des styles de jeu d'une grande variété.

Nina Király:
Dostoyévski sur la scène

En aout 1986 eut lieu à Nottingham, au Royaume Uni la conférence de la Société Internationale de Dostoyévski avec la participation, entre autres, du grand cinéaste polonais Andrzej Wajda, cette fois-ci en sa qualité d'homme de théâtre, puisqu'a son nom s'attachent trois magnifiques spectacles inspirés par l'auteur russe: *Les Possédés* en 1971, *Nastassia Filippovna,* version concue sur la base de *L'Idiot* en 1977 et *Crime et châtiment* en 1984, tous les trois réalisés d'abord à Cracovie. Dans l'interview que nous publions le metteur en scène décrit ses ambitions artistiques et ses problèmes de créateur.

Melinda Radics:
Sans masque

Ljubisa Ristič est une personnalité remarquable et fort discutée du théâtre yougoslave contemporaine. En 1978 il a déclenché un mouvement a la fois social et théâtral qui, a la place d'un nationalisme étroit, a proclamé le programme de l'ouverture culturelle et des intérets communs. En automne 1985 il a été chargé de la direction du Théâtre du Pauple à Szabadka ou on joue aussi en hongrois. Dans l'interview il parle de sa carrière et de ses vues artistiques.

István Eörsi:
Ristič et Madách

La première création au Théâtre Populaire de Szabadka après sa réorganisation a été *Les Commentaires sur Madách,* mis en scène par Ljubisa Ristič. Le spectacle qui a fait grand bruit est une paraphrase moderne et fort personnelle de *La Tragédie de l'Homme,* le poème dramatique classique des Hongrois, datant du siècle passé. De la mise en scène de Ristič, de ses tableaux comme de ses plaisanteries mais même de son désespoir se dégage une agitation spirituelle turbulente et c'est ce qui lui assure la sympathie d'Eörsi qui apprécie l'artiste yougoslave justement pour sa passion de faire des expériments.

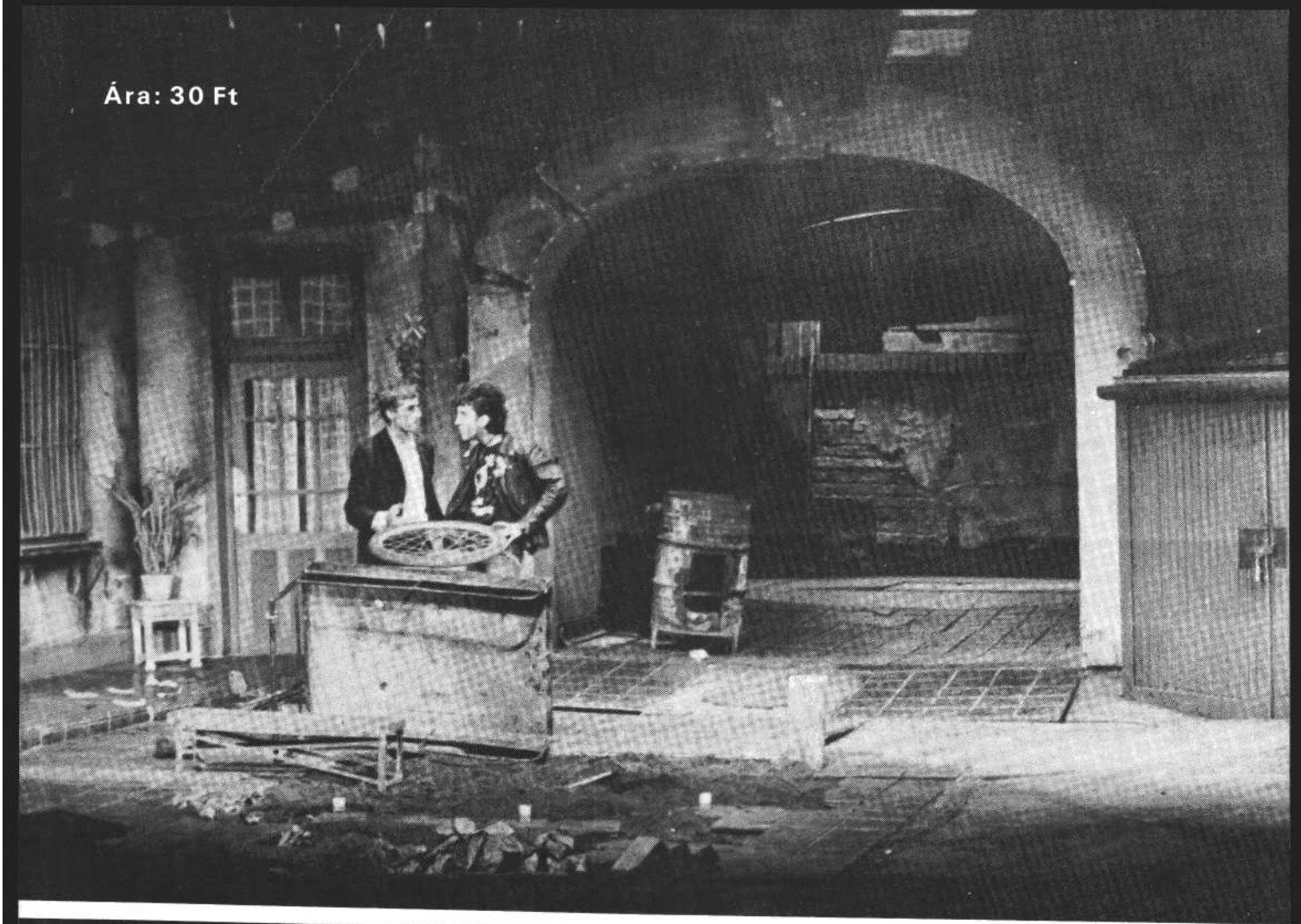
József Bőgel:
Le ‹cygne de l'Avon› a Bácska

Le compte rendu fait le bilan de la première saison de Ljubisa Ristič sur la base des événements de son «Shakespeare Fest» organisé à la fin de la saison mais que l'auteur place dans un contexte plus large. Il souligne entre autres la volonté de Ristič a sortir de son isolement la minorité hongroise en Yougoslavie, une minorité numériquement importante mais se trouvant quand-même dans une situation culturelle périphérique. C'est aussi pour cela que Ristič envisage la troupe de Szabadka comme une unité homogene ou Serbes, Hongrois, ainsi que les invités yougoslaves et étrangers se retrouvent dans un esprit de coopération étroite.

László Gerold:
Shakespeariade – à Palics

Le critique hongrois résidant à Újvidék fait un tableau assez sombre du «Shakespeare Fest '86» organisé à Palics, près de Szabadka. Selon lui la manifestation était d'une part provinciale, précaire et voulant faire événement a tout prix et de l'autre elle a renforcé les inquiétudes concernant l'avenir du théâtre en langue hongroise à Szabadka.

András Forgách:
The chapeau of Voltimand

Le jeune dramaturge de Budapest a été invité par Ljubisa Ristič a participer en sa qualité professionnelle a deux spectacle – *Hamlet* et *Jules César* – de son «Shakespeare Fest» estival; remarquons que ces représentations, mises en scène par Vito Taufer et Janez Pipan, étaient toutes les deux en langue hongroise. Forgách révele les dessous du travail théâtral à Palics a travers des exemples suggestifs.

Ára: 30 Ft