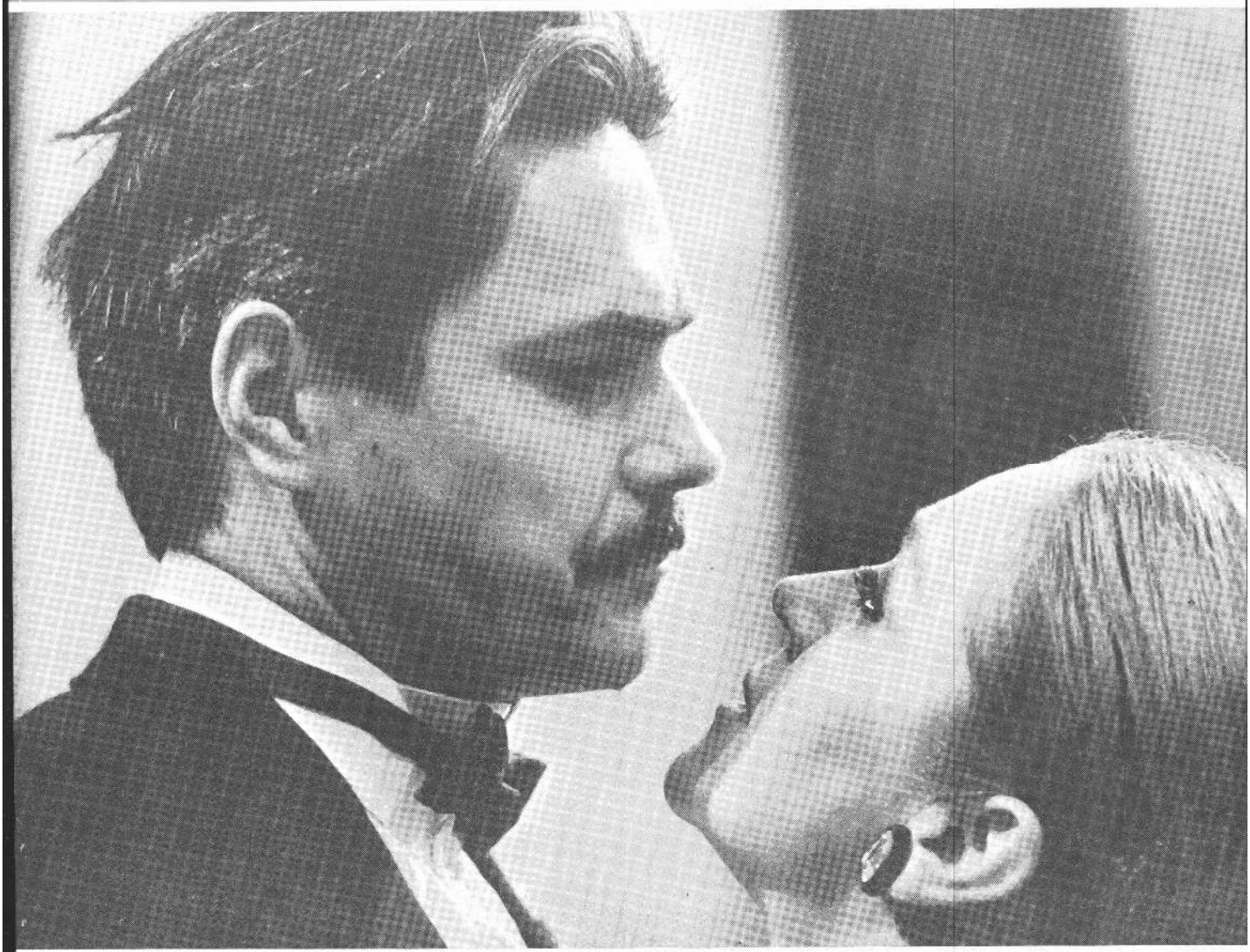
SZÍNHÁZ



Vinkó József: Egy drámaíró vallomásai ● Csizner Ildikó: A visszafeleselő századelő ● Nánay István: Fortinbras nélkül ● Dévényi Róbert: Horatióra várva ● Bécsy Tamás: Ami megnyilatkozik, és ami rejtve marad ● Kulin Ferenc: Kölcsey – dráma

1987
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1987. JÚLIUS

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 Hírlapelőfizetési és 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

707439 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Oszter Sándor (Edward Chamberlayne) és Hámori Ildikó (Lavinia Chamberlayne) a Koktél hatkor várszínházi előadásában (Ikládv László felv.)

A hátsó borítón:
A régi Nemzeti Színház nézőtere az 1840-es évek közepén

TARTALOM

VINKÓ JÓZSEF
Egy drámaíró vallomásai (1)

LENGYEL MENYHÉRT Életem könyve (7)

játékszín

CSIZNER ILDIKÓ
A visszafeleselő századelő (11)

NÁNAY ISTVÁN
Fortinbras nélkül (16)

DÉVÉNYI RÓBERT
Horatióra várva (20)

!ERDEI **JÁNOSI**
A hatalom tükre (23)

BÉCSY TAMÁS
Ami **megnyilatkozik,** és ami rejtve marad (27)

TARJÁN TAMÁS
Próbababák (33)

négyszemközt

SASZET GÉZA
A megálmodott színház (36)

szín háztörténet

KERÉNYI FERENC
Szót kér a néző... (39)

fórum

FÖLDES ANNA
A színház mint a népek saját és közös nyelve (41)

BERNÁTH LÁSZLÓ
Kritikus, a szuperember? (45)

szemle

N. I.
Esszék a színházról (47)

PÁLYI ANDRÁS
Figyelem vagy fegyelem? (48)

drámamelléklet

KULIN FERENC: Kölcsey

VINKÓ JÓZSEF

Egy drámaíró vallomásai

Lengyel Menyhértről naplói ürügyén

„Ahogy én látom a világot és ahogy a világ lát engem: ez a differencia az élet!"

(1935. február 16.)

Színpadi virtuóz, technikus, ez a kiadott jelszó, amelyben álművészek becsmérlésüket, drámaírók irigységüket összefoglalják. Exportdrámaíró. Mintha bűn volna külföldön színre kerülni. Témafabrikáns. Hollywoodi és londoni filmszüzsé-író, aki eladta magát. „Ibsen-tanítvány-ként indult, de Sardou drámaíróműhelyének magyar lerakatában lett szorgalmas és sikeres segéd." Nem tehetséges, csak *ügyes* ember.. .

Íme, a Lengyel-legenda. Ennyi becsmérlés, ennyi hódolat, ennyi gáncsoskodás, ennyi lelkesedés, ennyi siker és sokkal számosabb bukás, amiről nem beszél a fáma, ennyi félreértés! Még intrikákhoz szokott korokban is meglepő.

Dolgozott Max Reinhardttal, Hevesi Sándorral, az irodalmi és színházi progresszió vezéreivel, szerepeket írt Mar-lene Dietrichnek, Greta Garbónak, Gregory Pecknek, de sokszor maguk a sztárok sem tudták, kinek a mondatait mondják, golfozott G. B. Shaw-val, akivel többször interjút is készített a magyar helyzetről, irodalomról, jól ismerte Aldous Huxleyt, Somerset Maughamot, filmet készített Otto Premingerrel, Alexander Kordával, Ernst Lubitschcsal, találkozott Mrs. Roosevelttel, darabjait játszották Párizsban, Berlinben, Bécsben, Londonban, New Yorkban; *Ninocska* című komédiáját mint a legjobb eredeti irodalmi forgatókönyvet 1949-ben Oscar-díjra javasolták, irodalmi munkásságáért 1963-ban megkapta Róma városának nagydíját, neve - nyugati alakjában mint „Melchior Lengyel" - szerepel minden jelentős irodalmi és filmlexikonban. Világhírű volt, ám mire idáig eljutott, addigra Magyarországon teljesen elfelejtették. Színműveit harminc nyelven játszották, de ő kilencvennégy éves koráig nem tanult meg egyetlen nyelvet sem. Írt tíz-egynéhány világsikerű filmforgatókönyvet (Korda Sándornak, Paul Czinnernek, Ernst Lubitschnak, George Czukornak), de az Akadémiai Kiadónál 1971-ben megjelent *Új Filmlexikon* (amely másod-, sőt

Lengyel Menyhért

harmadrangú hollywoodi színésznőcskéket, kis komikus koboldokat is felsorol) őróla nem vesz tudomást. Néhány rajongója klasszikusnak tartja, mások mesterségbeli tudását is elvitatják.

Meghökkentő jelenség.

A századelőn nem volt drámaíró, aki nagyobb fénnyel és reménnyel indult volna Thália meghódítására, mint ő. A húszas években nem volt nálánál (az egyetlen Molnár Ferencet kivéve) exportképesebb. A harmincas években ő jelentette az összeköttetést a londoni, New York-i színpadok és Budapest között. Az ötvenes-hatvanas években egyszerűen elfelejtettük. A hatvanas évek vége felé, a hetvenes évek elején óvatosan fel-felújították egy-egy színdarabját, de aki kicsit adott magára mint irodalomtörténész vagy kritikus, az gondosan elhatárolta magát „Menyus bácsitól".

Tipikusan huszadik századi történet. És kétségbeejtően magyar.

Kezdődött 1907-ben, amikor a félszeg vidéki fiatalember, a kassai Első Magyar Biztosító Társaság kötvényírója átadta rejtve írt színművét Hevesi Sándornak, a Nemzeti Színház akkor még mellőzött rendezőjének, s A *nagyfejedelem a* Thália Társaság egyetlen kirobbanó magyar sikere lett. Igaz, hogy mindössze háromszor játszották délutáni matinén, de a darab Ady Endre, Bródy Sándor, Lukács György, Balázs Béla, Bartók Béla, a *Nyugat* egész nemzedékének szimpátiáját feléje fordította.

Folytatódott a történet 1909-ben, a *Taifun* premierjén, amikor az ígéretes irodalmárból sikeres drámaíró lett, tekintély, néhány év leforgása alatt *Az Est*-lapok és *a Nyugat* kolumnistája, a tekintélyes Vojnits-díj birtokosa, később *a Pesti Napló* londoni tudósítója, irodalmi potentát.

Aztán következett az újabb fordulat: London és Hollywood. *A nagy Katalin, a cárnő* (Elisabeth Bergnerrel), *az Angyal* (Marlene Dietrichhel), *a Ninocska* (Greta Garbóval), *az Egy frakk története* (többek között Ginger Rogersszel, Paul Robensonnal), *a Lenni vagy nem lenni* (Carole Lombarddal), *a Dicsőség napjai* (Gregory Peckkel). Lengyel világhírű lett. S mint Magyarországon lenni szokott, ő ezért cserébe az irodalmi rang elvesztésével fizetett; mire világhírű lett, addigra idehaza kinevezték „darabgyáron"-nak, és nevét kiradírozták a műsortervekből. . .

Akár ennyiben is maradhatott volna a Lengyel-story (mint kortársaié: Zilahy Lajosé, Márai Sándoré, Bíró Lajosé, Vaszary Gáboré és másoké), ha Lengyel nem követett volna el egy indiszkréciót: túlélte saját legendáját. S ahogy ez hazai berkekben már lenni szokott, hirtelen átestünk a ló másik oldalára: a méltánytalan lekezelést kritikátlan hozsánna követte, az életművet megvilágító józan értékelés helyett újabb legendák születtek a világ legidősebb gyakorló drámaírójáról, „az elragadó modorú" zömök aggastyánról, aki „felült egy szekérre Újvárosban, és elindult rajta a világba", aki mellőzése közepette is „magyarul gondolkodott, magyarul álmodott", lett légyen a Beverly Hills hatszobás, süppedő szőnyegekkel bélelt luxuslakásában, ahol filippini inas nyitott ajtót, vagy valamelyik jóval szerényebb római lakásban, először a Via Posilipon, majd a Via Giuliában.

Lengyelnek nem adatott meg a becsületes irodalomtörténeti értékelés (az egyetlen átfogó tanulmány, Nagy Péteré is csak az író első drámaírói korszakát tekinti át, 1907-től 1919-ig), mindaz, amit az elkövetkezendő ötvenöt évben írt vagy gondolt, a legendák homályába veszett: a közel hatvan szövegkönyv, filmforgatókönyv éppúgy, mint az elszórva publikált színházi tanulmányok, elbeszélések, tárcák vagy a Göndör Ferenc New York-i politikai hetilapjába, *Az Emberbe* írt publicisztikák, versek. Joggal mondhatta lányának az egyik - halála előtti - be-

szélgetésben: „Az embereknek nincs fogalmuk arról, hogy ki vagyok, mi vagyok. . ." (1974. február.) Más volt, mint aminek látszott, s mint aminek egyesek láttatni szerették volna. Nem kellett hozzá sok látnoki tehetség, hogy tíz évvel halála előtt, első hazalátogatása idején (harminckét esztendővel azután, hogy elhagyta Budapestet) ő maga jegyezze fel, kissé gúnyosan, a következő sorokat: „Azzal a tehetséggel, ami a színdarabírásban volt és van bennem, világhírű író lehettem volna, ha nem kapkodok kereset után, s lett volna nyugalmam megírni igazi műveimet, így csak a közepesek közé tartozom, akit később, főképp otthon fel fognak ismerni és fedezni, de mindez már késő!!" (1964. VIII. 16.)

1969-ben felújították *A waterlooi csatát* (Madách Színház), 1971-ben megzenésítve *a Sancho Panza királyságát* (veszprémi Petőfi Színház), 1985-ben *a Róza nénit* (Népszínház), 1986-ban *Az árnyat* (Radnóti Miklós Színpad), nemrég A *nagy fejedelmet* (veszprémi Petőfi Színház). Feltűnt neve a képernyőn is *(Róza néni), s* húsz évvel azután, hogy Budapesten drámakötettervről beszélgetett ki-adói igazgatókkal, megjelent egy gyűjteményes kötete is *Taifun* címmel (1984). A kötetben hét írását közölték, kivétel nélkül mind az első drámaírói korszakából. A retrospektív Lengyel-kép -- kismértékben bár, de - retusálódott. Az ismeretlen Lengyel Menyhért felfedezetlen maradt.

„Egy olyan könyv, amiben én teljesen benne vagyok"

Akik ismerték az idős Lengyel Menyhértet, tudják: azóta, hogy feleségével elköltöztek Kaliforniából, többnyire szállodában laktak, Lidi képtelen volt háztartást vezetni, Menyus bácsi pedig semmi máshoz nem ragaszkodott, csak két kofferjához, az „értékpapírjaihoz". Már-már szánalmas volt az a harpagoni aggódás, amivel ezt a két (vagy néha több) koffert óvta-babusgatta számtalan költözködésük során; soha egyetlen napra sem vált meg tőlük, cipelte őket magával, hordárt, taxit híva segítségül. A két kofferben néhány jegyzetet, két-három legkedvesebb (soha be nem mutatott) színdarab-ját leszámítva valóban élete legfontosabb kincsei voltak: a naplói. Húsz kötet sűrűn teleírt fekete, sötétkék és zöld' notesz - egy élet dokumentumai. Lengyel tudta e feljegyzések kivételes becsét, évtizedeken át készült rá, hogy a naplórengetegből könyvet formáljon, önéletrajzot, élete főművét, amely nemcsak őt saját magát, hanem egész nemzedékét rehabilitálná, sőt talán magát a korszakot is. Nyilatkozataiból tudjuk, hogy önéletrajzát (amit időnként élete regényének is nevezett) eredetileg két vaskos kötetre tervezte; az első Európa, a második Amerika színházi életéről szólt volna, kezdődött volna Kassán és Budapesten, hogy Berlinben, Svájcban és Londonban folytatódjék: „Itt kaptam Lubitschtól, a világhírű filmrendezőtől a táviratot, hogy menjek ki hozzá Hollywoodba" - s éppúgy közölt volna érdekességeket a századelő pesti színházi életéről, mint a két világháború közötti világrangú magyar filmművészekről, az emigráns írói sorsról, a színdarabírás technikai nehézségeiről, vagy későbbi bejegyzéseinek tanúsága szerint *az Izgalmas* öregségről s az *Élet* értékeléséről.

A köteteket lapozva nyilvánvaló, hogy Lengyel Menyhért soha egy pillanatig nem szánta publikálásra naplóit, csupán forrásanyagnak tekintette őket egy majdan megírandó önéletrajzhoz. Számtalan helyen találjuk meg a későbbi, a memoáríráshoz való készülődés korszakából fennmaradt lábjegyzeteit: „Ez jó!", „Ma is így van!", „Ezt jobban megfogalmazni!", „Nagyon szép!", de őriznek a megsárgult lapok tartalmasabb megjegyzéseket is: egy 1918. VI. 5-én kelt bejegyzéshez például, amely a színdarabírás technikai nehézségeiről, a konstrukció és a szituáció színpadiasságra csábításairól szól, s arról, hogy a színdarabokat meg kell menteni a valószerűség nyűgétől, 1966 novemberében az alábbi megjegyzést fűzi: „Az abszurd dráma ezt megtette!"

A késői naplójegyzetekből kiderül, hogyan képzelte el önéletrajzát: „Az elejétől a végéig átnézni a húsz kötetet, s piros ceruzával kijelölni azokat, amiket meg kell írni. . ." (1967. november) vagy másutt, néhány nappal később: „Önéletrajzból kivenni a legjobbakat, egyeseket folyamatosan, másokat beillesztve az időbe, gondolatokat, érdekességeket, s a következő hónapban százötven oldalt szépen, rendesen legépeltetni.. ." Tudjuk, hogy külön fejezetet szentelt volna Rooseveltnek, az amerikai elnököknek, Ady Endrének, Bartók Bélának, Marguerite Sylvának, Hatvany Lajosnak, darabjai keletkezésének, írt volna a legnagyobb faluról, Hollywoodról, egyik New York-i lakásáról az 57. utcában, ahol egész magyar kolónia lakott: Halmi, a festő, aki olyan volt, mint egy „két lábon járó ecset". Márk Lajos, aki a *New York Times* híres karikaturistája lett, Stella Adorján, akivel még Budapesten filmet írt (az egyetlent Magyarországon) *Helyet az öregeknek!* címmel, de írt volna részletesen Marton Györgyről, az ügynökéről vagy Gál Ernőről, akit a legtehetségesebb filmproducernek tartott.

A naplók számtalan cikkrészletet, újságkivágatot megőriztek; Lengyel nemcsak egy-egy számára szenzációs hírecskét mellékelt volna az önéletrajzba, de beillesztette volna a róla megjelent kritikákat (Ady Endre, Kaffka Margit, Hatvany Lajos, Móricz Zsigmond, Laczkó Géza és mások írásait) is, idézte volna a Bartóktól, Jób Dánieltől és másoktól kapott érdekesebb leveleket, a korábban már publikált naplórészleteket *a* Nyugatból, *a Pesti Napló*ból vagy a megjelent kötetekből.

Miután „leéltem viharos életemet, öregkoromban leülök a nézőtérre - tervezte -, s a színpadon újra végignézem, mint egy színdarabot, azt a változatos komédiát, amiben részem volt; itt az ideje, nézzük, hogy történt". Ehhez a színházi előadáshoz kellettek neki a naplójegyzetek, mint egy színdarab szövegkönyvvariánsai, ebből a húszkötetnyi feljegyzéshalmazból akarta rekonstruálni saját magát, barátait és ellenségeit, az egész XX. századot - az életét. Úgy gondolta, leül a naplók elé, s mint *Feltaláló* című színművének mérnök hőse, Vándor Tamás, aki „televíziós készülékével" átlát a falakon, ő is ledönti az idő és a tér korlátait, s még egyszer - utoljára - végignézi az életét: kezdve a hortobágyi tanyától Miskolcig, ahol kosztos diákként „napokat evett", a kassai korzótól, ahol kettős életét élte (nappal félszeg biztosítási hivatalnok, éjszaka - Zsarátnok álnéven - színházi kritikus) az első budapesti évekig. Szerette volna újra átélni a Thália Társaság bezárása körüli izgatott csatározásokat, a *Taifun* mindent eldöntő főpróbáját a Vígszínházban, a Max Reinhardttal való berlini találkozást, a szerelmeket, a házasságát Gerő Lidivel, a Nemzeti Színház titkárának, Gerő Károlynak a lányával, szeretett volna még egyszer találkozni a mamával, akit 1938-ban látott utoljára, s akinek hét év múlva csak a halálhí rét kapta. Lengyel, mintha ő maga volna az elpusztíthatatlan, „csodálatos mandarin", újra és újra feltámadt volna a naplók segítségével, újra és újra végigpörgette volna élete képeit a színpadon, a Svábhegytől a Central Parkig, a Picadillytől a Broadwayig, Beverly Hillstől a Via Giuliáig.

Mindebből nem lett semmi. A sors fintora, hogy az egyébként oly termékeny Lengyel Menyhért éppen főművét hagyta befejezetlenül; sokat dédelgetett önéletírásának csak első nyolcvan oldala készült el, az 1880-tól 1913-ig terjedő időszak, meg néhány rendszertelen összekötőszöveg, s újfent az történt, mint már drámakötete kiadásakor is: arról a korszakról kaptunk hiteles beszámolót, amelyről már úgyis elég adat állt rendelkezésünkre, az utána következő hatvanegy esztendő tisztázására nem maradt idő, közbeszólt a világ legjobb, ám legkegyetlenebb dramaturgja: az Idő.

„Öreg hegedű vagyok...'

Ránk maradt húsz kötet, négyezer kézírásos oldal, pár magnótekercs, néhány dátum nélküli feljegyzés: kisebb-nagyobb megszakításokkal 1917 szeptemberétől 1974 októberéig, Lengyel Menyhért haláláig. A naplókban rengeteg az ismétlés, a kusza-kifejtetlen gondolattöredék, ama már megfejthetetlen célzás, a rövidítés, a kiíratlan név, a félbehagyott idézet, az angol, német szöveg. Az íróilag elfogadható, jobban megformált részletek sokszor felületes, semmitmondó és pongyola passzusokkal váltakoznak, a publikálásra szánt és minden vonatkozásban magánjellegű információk teljes összevisszaságban követik egymást, a szerző néha azt is feljegyzi, hány korty teát ivott, máskor akárhány világtörténelmi esemény kommentár nélkül marad. Lengyel sokszor felvet egy-egy érdekes gondolatot, felvillant egy-egy világhírű személyiséget, majd elfeledkezik róla, s visszakanyarodik valamelyik untig elcsépelt formulájához. Bizonytalansága összecseng az írói kétségeivel, alig van füzet, amelyben ne kérdőjelezné meg ő maga is feljegyzéseinek értékét és időállóságát; Lengyel úgy érzi, hogy „nem így kellene feljegyzéseket írni", hogy „az elsietett lustaságot leplező firkáknak semmi értelme", hogy „a malom üresen őröl". Alig kezdi el írni önéletrajzát 1960 szeptemhere táján, rögtön felteszi a kérdést: „Érdemes ezzel foglalkozni?" Máskor meg azt kanyarintja a lap szélére: „Van itt bőven mit írni. Csak nyugalom." Vagy másutt: „Értékes füzet!!! Jó naplójegyzetek!" Az 1960-67 közötti időszakban szinte naponta találunk hasonló bejegyzéseket, Lengyel kétség és bizakodás között ingadozik, hol világsikert vél felfedezni a naplókban, hol meg végérvényesen elkeseredik. Nyilván nem csak időhiány és a magas kor az oka, hogy végül is 1960-tól, amikor az önéletrajz első gondolata felmerül, 1974-ig mindössze az első nyolcvan oldalt írja meg. Úgy tűnik, nem tudta eldönteni, hogy a sokezernyi kusza oldalt dokumentum-nak tekintse-e vagy, mint eredetileg tervezte: forrásanyagnak. Publikálja-e a naplókat változatlan formájukban, meg-őrizve ezzel hitelességüket és frissességüket vagy stilizálja a feljegyzéseket, s a naplók ébresztette emlékképek alapján írói önéletrajzot írjon, a memoáriroda-lom megszépítő stílusában. Mint tudjuk, szerette volna ötvözni a kettőt, ám már az indulásnál kétségei merültek fel. Tanúskodik erről egy 1960. november 17-i feljegyzés: „Az önéletrajzban elég jól haladok, de ma, azt hiszem, ezt villanásszerűen kellene írni, nem pedig ilyen szabályosan, mert így végül is olyan lesz, mint egy rendszeres elbeszélés, pedig ennek másnak kell lennie..."

Hogy végül is miért akadt el a munkában, s hogy milyen formát öltött volna az önéletrajz, arról csak elképzeléseink vannak. Ám miközben ő formai kérdésekkel bajlódott, a naplók körül egész irodalmi mítosz alakult ki. Ő maga nyilatkozott róla úton-útfélen, később mások is úgy beszéltek róla, mint kiadásra váró szenzációról, irodalomtörténeti csemegéről. *Életem regénye, Egy színdarabíró gyónása, Egy drámaíró vallomásai,* ezek s hasonló címvariánsok röppentek fel, szakmai körökben szabályos legenda alakult ki, olybá tűnt, mintha kultúrpolitikai vagy családi óvatoskodásból asztalfiókban tartanának egy páratlan kortörténeti dokumentumot. Kezdték a Lengyel Menyhért-naplót Márai Sándoréval együtt emlegetni. A valóság pedig az volt, hogy néhány erőtlen próbálkozástól eltekintve nem akadt szerkesztő és kiadó, aki vállalkozott volna a ceruzával és tintával sűrűn teleírt, át- meg átjavított kéziratthalmaz kisilabizálására, megszerkesztésére. Már csak azért sem, mert figyelmesebb olvasás után kiderült, hogy Lengyel Menyhért naplója egészen más képet mutat, minta róla felröppentett híresztelések.

A napló ugyanis semmiben sem emlékeztet azokra a memoárokra, amelyek-kel az utóbbi esztendőkben politikusok, hollywoodi sztárok, hőstenorok és kurtizánok a világ könyvpiacát elárasztották. Az *Eletem könyve* nem emigráns politikai pletykagyűjtemény (habár Zilahy Lajostól Márai Sándorig, Bús Fekete Lászlótól Hatvany Liliig remekbe készült portrékat olvashatunk az emigráns magyar írókról); nem kortörténeti dokumentum vagy regényes korrajz (jóllehet létezhet-e érdekfeszítőbb dokumentum, mint az elmúlt fél évszázadról készült naprakész feljegyzés?); nem intim beszámoló világsztárok hálószobatitkairól (ámbár, ha nem is tudjuk meg, hogy mit reggelizett Greta Garbo, mit mondott Clark Gable a pedikűrösnek, s miért foglalkozott annyit a férfiakkal lngrid Bergman, pontos pszichológiai megfigyeléseket kapunk Marlene Dietrichről, Mary Newcombról és másokról); nem írói vagy diplomáciai arcképcsarnok (noha Vilmos császár és Churchill éppúgy megkapja a „magáét", mint Herczeg Ferenc vagy Molnár Ferenc). *Az Életem könyve* nem irodalomtörténeti forrásmunka és nem írói önigazolás, nem íródott sem Paul Valéry, sem André Gide, sem Füst Milán modorában. Több is, kevesebb is ezeknél.

Az Életem könyve emberi dokumentum; egy önmagával viaskodó lélek tükre a XX. század évtizedeiben és színhelyein, ráadásul torokszorítóan magyar és téveszthetetlenül e századi. Lengyel tanúja volt egy bizonyos Európa széthullásának; életének kilencvennégy esztendeje alatt átélte egy bizonyos Magyarország, egy bizonyos irodalmi és színházi eszmény összeomlását, egy keresztény és egy zsidó hitvilág, egy erkölcsi rend átértékelődését, pusztulását. Csoda, hogy ez a rendkívül idős, naiv, ijedt polgárember - legalábbis a naplók tanúsága szerint az - egyáltalán meg tudta őrizni szellemi frissességét egy olyan korban, amelyben az ő pacifizmusa idejétmúlt, poros kacatnak számíthatott csupán. S csoda, hogy depressziós pillanataiban - állítólag nem egyszer eszébe is jutott - nem hajította tűzbe a naplóit mint gondolatainak árulóit.

„Végül addig készülődök..."

Szinte mulatságos (legalábbis az irodalomtörténetünkben élő közhelyekre nézve), mennyire másnak mutatják Lengyel Menyhértet a naplók, mint a sommás ítéletek. A köztudatban megfellebbezhetetlenül „sikerembernek" elkönyvelt „exportdrámaíró", akinek művei irodalmi kézikönyvek és lexikonok szerint „csak a világhírre, a színházi sikerre, a biztos pénzkeresésre apelláltak" *(A magyar irodalom története,* Akadémiai Ki-adó, 1965. V. kötet 465. oldal), a naplók tanúsága szerint szorongó, sikertelen, küszködő író. *Az Életem könyve* egy depressziós lélekről tudósít, akit állandóan

kétség és önvád gyötör, hogy elherdálta a tehetségét, elrontotta az életét, „irodalmi ócskavaskereskedést" hozott létre igazi, erős művek helyett, hogy mindent elmulasztott, és mindenről lekésett. Az olvasó döbbenten forgatja a naplókat: Lengyel, akit idehaza mindenki irigyelt külföldi sikereiért, állandóan pénzgondokkal küszködik, lakbérhátraléktól, végrehajtótól retteg, az egzisztenciális pániknak olyan mélységeit éli meg, ami már-már beteges tüneteket mutat: „Félelmeim börtöné-ben vergődök. Gondjaim viperái marnak. Aggodalmaim bénítanak" - írja 1935-ben, legsikeresebb évében(!) Hollywoodban. „A nyúl üldözési mániában szenved" - foglalja össze öngúnnyal helyzetét ugyanebben az évben; „Rémes egy életet így, ijedten leélni!" - összegzi másutt.

„Egy Jób panaszkönyve ez a napló" - jegyzi meg jogosan Hubay Miklós *a Kortárs* 1980. júniusi számában, ahol *(Kettesben a daimonnal* címmel) Lengyel Menyhért naplóit ismerteti, felhíván (elsőként!) a figyelmet a kéziratban porosodó feljegyzések értékére.

Bárhol ütjük is fel a naplót, ugyanazok az ismétlődő gyötrődések: egzisztenciális gyávaság, hipochondria, az önemésztésnek és az önvádnak a szívszorító képe, utálata világ iránt, s ami a legkevésbé vág bele a magabiztos „exportdrámaíró"-világfi képébe: kishitűség, állandó kételkedés önmaga értékeiben, a tehetségében. „Én nem tudok igazán írni, nem vagyok őstehetség" (1933); „Nem tudok írni, nem tanultam meg jól a kifejezés művészetét, nem vagyok professzionista, dilettáns vagyok. . ." (1935) Bűntudat, gyötrődő szervilizmus, önvád: „Nem azt csináltam, amit kellett volna, filmkockavetéssel kerestem a kenyeremet valódi munka helyett!"

Alig van nap, amikor ne tenné újra és újra kérdésessé akár írói működését („A napok semmibe hullanak, ki kellene szabadítani magamat ebből a filmbűvöletből", 1938), akár rosszul választott életformáját („Nem így kellene élni! Nem ilyen gyáván", 1939). Kétségeire jellemző, hogy még legártatlanabb tevékenységét, a naplóírást is megkérdőjelezi, azt is pótcselekvésnek tartja, hiszen „csak a dilettáns ír önéletrajzot, ezzel kezdi, a professzionista csak élete végén, ha ideje jut rá" (1936).

De a naplónak mégsem ezek a bejegyzések a legmeghökkentőbb oldalai. A legszívszorítóbb azt a küzdelmet nyomon követni, amit Lengyel Menyhért egy-egy témájával, egy-egy színdarabjával folytat. A hagyományos Lengyel-klisé, amit az irodalomtörténet tankönyvről lexikonra hagyományozott fél évszázadon keresztül a „virtuóz színpadi technikusról", a „színi hatás mesteréről", az ügyes „témafabrikánsról" itt működik legkevésbé: Lengyel kezdőket megszégyenítő kétségbe-eséssel küszködik színdarabjaival, számtalanszor újraírja őket, megváltoztatja nemcsak a címeket, nemcsak a figurákat, hanem a dráma egész szerkezetét; legkedvesebb témáival - azt hiszem, nyugodtan mondhatjuk - egész életében viaskodik. A napló épp arra döbbent rá bennünket, hogy mennyire felszínesen ismerjük még a színdarabíró Lengyel Menyhértet is (nemis szólva természetesen a filmforgatókönyv-íróról vagy a publicistáról), nemcsak mennyiségi tekintetben (legkitűnőbb hazai kritikusa is csak legfeljebb húsz-egynéhány darabját ismeri a félszázból), de minőségben is: Lengyel legkedvesebb és legtöbbet dédelgetett művei soha nem jelentek meg, s nem láttak színpadot.

„1924-25-ben tizenkét magyar színdarabot játszottak a Broadwayn! Es ma?!"

A Hatvany Lajossal való levelezésből tudjuk, mennyire felemás érzésekkel bocsátotta útjára 1909-ben *Taifun* című színdarabját Lengyel Menyhért. Mintha sejtette volna előre, hogy ez a színdarab (miközben ismertté teszi nevét a világon, s egy csapásra divatos íróvá avatja) rengeteg félreértést és lekicsinylést is szül, és részben elfordítja tőle azok barátságát, akikét előző három darabjával *(A nagy fejedelem,* 1907; *a Hálás utókor,* 1908; a *Falusi idill,* 1909) megszerzett, és rengeteg intrikát, támadást eredményez. Azt azonban nyilván álmában sem gondolta, hogy a libidó és a halálösztön szecessziós-egzotikus kis történetét a modern drámáról szóló könyvében Lukács György az egész fiatal magyar drámairodalom fejlődésének megrekedéséért teszi felelőssé. A *Taifun* a választóvonal Lengyel Menyhért életében és életművében, a vígszínházi és berlini sikert követően világosan kirajzolódik a Lengyel Menyhért-életmű kettőssége, egyrészt a belső indíttatásból készült, írói felelősséggel megformált drámák (a Vígszínházban 1911-ben bemutatott Prófétától, *a Sancho Panza királyságáig* (1919), a színészsors pirandellói tragédiájáig, *Az árnyig* (1919), valamint a Karinthy Frigyessel közösen írt lélektani krimiig, *a Földnélküli Jánosig* (1929), másrészt a sikerdarabok kedvenc témájának, a nő és a társadalom viszonyának három variánsától: *A cárnő* (Bíró Lajossal együtt, 1912-ben), *A táncosnő* 1915-ben, s a kémnő, a *Charlotte kisasszony,* 1918-ban. *A Caruso vagy Ramses* című cigarettagyáron krimikomédiáig 1922-ben, az *Antónia* című szerepdarabig 1924-ben, Fedák Sári turnédarabjáig, amely valójában *A cárnő* elkésett változata, majd *A kínai lányig* (1925), *a Seyboldig* (1926), a *Máriáig* (1926) és a *Tihamérig* (1931).

A különös az - s akár Lengyel Menyhért életének a fintoraként is felfoghatjuk ezt a jelenséget -, hogy azok a darabok, amiket a szerző nem sokra tartott, szinte kivétel nélkül mind színre kerültek (még ha sokszor tiszavirág-életűnek bizonyult is a sikerük), ám azok a művek, amelyeket írói ambícióval írt, s amelyek-kel (a naplók tanúsága szerint) hosszú évekig vajúdott - kivétel nélkül mind asztalfiókban maradtak!

Az igazi hős című pacifista színmű-nek (1917-ben íródott Svájcban), amelyet öregkori nyilatkozataiban a legjobb színdarabjának tartott, csak második felvonását publikálta *a Nyugat,* a darabnak teljes egészében csak angol variánsa maradt fenn. Ismeretlen maradt *a Kean és Aldridge* című színmű és a Nizsinszkijről szóló színdarab is; az elsőt „elírta előle" Jean-Paul Sartre *(Kean a színész* címmel), a második színre kerülését - végül is - a táncos-fenomén feleségének, Pulszky Romolának az akadékoskodása hiúsította meg. De ismeretlen maradt az 1965-ben Rómában befejezett biblikus vígjáték, *a Lábán leányai* is, pedig ehhez az akkor már óvatos Lengyel Menyhért még a pápa hozzájárulását is megszerezte.

Hogy mennyire nem igaz a „világhírű, sikeres exportdrámaíró" kliséje, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Lengyel Menyhértnek 1938-tól 1986-ig egyet-len kötete sem jelent meg Magyarországon, s színdarabjait távozása után harminckét évig nem játszották. A magyar színházakhoz való viszonyát példázza az a levélváltás, amit *a Feltaláló* (más címen *a Varázstükör)* című, szintén elfelejtett színdarabja érdekében pesti színidirektorokkal és rendezőkkel folytatott Londonból, illetve Hollywoodból 1934-től közel három éven keresztül. Először a Vígszínháznak, egykori sikerei színhelyének ajánlotta a művet, de mind Jób Dániel főrendező, mind az akkori igazgató, Roboz Imre - többszöri ígérgetés után - elállt a bemutatótól „szcenikai problémákra" való hivatkozással. Még tanulságosabb a Nemzeti Színház igazgatójának, Németh Antalnak a levele

1936. február 6-ról: „A mű, ha nem a megértő, művelt emberek egészen kis közönsége előtt kerül színre, azt a látszatot keltené, mintha a mai társadalmi rend teljes erkölcstelenségét, csődjét és tarthatatlanságát akarná bemutatni... A hagyományok tiszteletén épülő, csak a múlton alapuló fejlődést hirdető Nemzeti Színház érthetően nagyot kockáztatna, ha ilyen kényes témájú darabot adna elő ..." Nem is adott elő ilyen darabokat sem a Vígszínház, sem a Nemzeti Színház, játszották inkább Csathó Kálmánt, Lakatos Lászlót és Bús Fekete Lászlót.

Mindez persze csak töredéke Lengyel Menyhért ismeretlen darabjainak és az őt foglalkoztató témáknak. A naplókat lapozgatva az ember csak kapkodja a fejét a jobbnál jobb ötlet- és témapetárdák között. Színdarab Néróról *(Tigriskölykök* címmel), vígjáték Rembrandtról (aki feltámadása után abból él, hogy Rembrandtot hamisítja), tragédia Hitlerről, operett a Csodaszarvas-legendából, túszdráma *Emberrablás* címmel, televíziós sorozat Liszt Ferencről, Churchillről és Kossuth Lajosról; elég belekukkantani például az 1967-es naplókba („Van időm!" - írja ekkor, nyolcvanhét évesen); a Hamlet-scriptet John Gielgudnak szánja, az elkészült (és nagyon érdekes) *Lady Faust*-forgatókönyvet Marfia Schellnek szeretné postázni, *Az igazi hőst* elküldeni Budapestre Kazimir Károlynak, levelet írni Aczél Györgynek, Illés Endrének és Tímár Istvánnak, a Szerzői Jogvédő Hivatal akkori főigazgatójának darabjai ügyé-ben, hiszen „mégiscsak lehetetlen, hogy Brendan Behan ír drámaíró két darabja *(a Reggeli üvöltés* és a *Túsz)* is magyarul nyomtatásban megjelent, nekem pedig egy sem jelent meg a harminc közül!!".

Tucatnyi témaszegény és vérszegénységben szenvedő mai író meríthetne ihletet és erőt a naplókban fellelhető félig kidolgozott cselekményvázlatokból, filmnovellákból.

A tény azonban tény maradt. A szupersikeres exportdrámaíró műveinek a fele különböző okok miatt asztalfiókban maradt. Kétlem, hogy ilyen aránnyal Lengyel Menyhértnél tehetségtelenebb honi drámaírók „dicsekedhetnének".

„Ez mégis az én anyanyelvem"

A naplók persze nemcsak a színdarabírás műhelytitkairól, elvetélt színdarabokról tudósítanak, még ha ezek olykor túlsúlyba kerülnek is. A naplókat végigkísérik Lengyel Menyhért fő témái: 1. hogyan lehet összebékíteni az üzletet és az írói becsületet?; 2. hogyan lehet valaki európai Magyarországon, és hogyan maradhat magyar Európában vagy Amerikában?; 3. milyen életfilozófiát kell kialakítani, hogy az ember részt vehessen az élet forgatagában, ám ugyanakkor kívül is maradhasson a hétköznapok kisszerűségein?

Az első kérdés Lengyelnek naponta visszatérő gondolata, életének egyik kulcs-kérdése. 1910-ben - kezdő drámaíróként - még magabiztosan írta *a* Nyugatban *Üzlet és irodalom* című tárcájában, hogy „azon még senki sem ment tönkre, hogyha törődött az anyagi ügyeivel, s a belső művészi számvetése mellett a közönséges számvetést is eltanulta. . .". Akkor még bőszítő balekségnek tartotta a pénz-ügyi oldal elhanyagolását, s Balzacra és Arany Jánosra hivatkozott, akik maguk is jól kufárkodtak szellemi javaikkal, s veszedelmet csak abban vélt felfedezni, „ha az író üzletember volta nem a létrehozott mű értékesítésénél fog jelentkezni, hanem már a megalkotásnál mint döntő szempont működik közre". Két évtizeddel később *Levelek egy kezdő drámaíró-nak* című esszésorozatában *a Pesti Nap*-lóban már szkeptikusabb: „A színház igazában véve nem értékmérő hely. Inkább zsibvásár, mint múzeum. Húsz évvel ezelőtt, midőn mi néhányan kijutottunk a világhír piacára, s ami azelőtt még sohasem történt meg, Berlin, Párizs és London játszotta darabjainkat, az első káprázatban azt hittük, ez maga a megdicsőülés, de rögtön utána olyan darabok is kikerültek, sőt sikert arattak... hogy elment a kedvünk a fennhéjázástól..." Ezért „légy jó mindhalálig, akár ösztönöd és természeted ellenére is, ha másért nem: okosságból".

Naplói bizonyítják: üzletembernek író maradt, íróként viszont túlságosan is sokat bajlódott a számvitellel.

Kudarcot vallott másik fő kérdésében is. Hiába rohangászott és utazott egész életében Berlinből Párizsba, Londonból Hollywoodba, New Yorkból Rómába, Budapestről a dalmát tengerpartok felé, hiába váltogatta lakásait, a szállodaszobákat, Lengyel Menyhért a Picadillyn éppúgy vendég maradt, mint Rómában. Az 57. utca és a Beverly Hills csak díszlet maradt, egy európai-amerikai sikeres lét látszata; Lengyel egész életében megmaradt felvidéki magyar parasztgazdának, aki négy évtizedes csavargásai alatt még csak angolul vagy németül sem tanult meg, inkább eltűrte, hogy tolmácsra és átdolgozókra kényszerüljön, s ha érzelmei elragadták, Ady Endrét idézte vagy Kiss Józsefet.

Lengyel soha nem lett világpolgár (bár naplóiban sokáig New York szerepel mint az „otthon"), s jóllehet az is igaz, hogy 1945 márciusában, amikor megtudta, hogy teljes családját deportálták és elpusztították, „végérvényesen" elbúcsúzott „régi hazájától", amely „rémítő ostobasága, gonosz könnyelműsége és jellemtelensége" miatt megszűnt hazájának lenni, ez a szakítás azonban nem volt (nem is lehetett) végérvényes: és mi lehetne szívszorítóbban magyar, mint hogy a „régi haza" kifejezés évtizedekkel később újra tollára jön, méghozzá versben: „Mint Rip van Winkle fogok visszatérni / Régi hazámba, arcomon / a vénség / Változtató maszkja. . ." Es van-e megrázóbb, mint azok a dadogó szavak, amelyekkel a kilencvennégy éves aggastyán nem sokkal a halála előtt megtér anyanyelvéhez és gyermekkorához: „Ez mégis az én anyanyelvem."

Ám a különböző témákkal, színdarabokkal való küszködésen, az üzlet és az irodalom viszonyának kérdésén, a hazához való vonzás-taszítás tényén túl a napló elsősorban mégiscsak egy élet története; hat évtizednyi rendszeres, mindennapi használatra való feljegyzéstömeg. Lengyel Menyhért - éppúgy, mint minden rendszeres naplóíró - több-kevesebb pontossággal beszámol élete aprócseprő dolgairól, a költözködésekről, a családi eseményekről, ritka szórakozásairól, anyagi és egészségi állapotáról is. Kedélyváltozásai (amelyek néha meghökkentően szélsőségesek) nem jellemből, hanem életkörülményeiből adódnak: ez az alapvetően kispolgári biztonságra, békés, nyugodt családi életre, rendezett körülményekre vágyódó ember egész életében menekül, hol az egzisztenciális pánik, hol a meg nem írt művek, máskor meg az elrontott élet kísértetei elől; Lengyel úgy érzi, rosszul kufárkodott matuzsálemi korával, s lelkiismeret-furdalásai jogosak, kilencvennégy éve alatt a világot bejárt Lengyel Menyhért - bármilyen különösen hangzik is - alig élvezett valamit az életből, sikereinek nem tudta átadni magát, a társaságokban, premiereken háttérbe húzódott (az idegen környezetben a nyelvtudás hiánya miatt), folyton kisebbrendűségi érzésekkel küszködött, csalódott, megkeseredett ember benyomását is kelthette volna, ha egyáltalán feltűnt volna bárki-

nek is. Élete alig volt, csak a napról napra, évről évre ismétlődő írói kényszermunka, a gyötrődő vajúdás a sikertelenség és a tehetségtelenség rémképeivel, az elsüllyedéstől való páni félelem. Kudarcai és bizonytalansága felfalta életét, felőrölte idegrendszerét, a bizonyítás kényszere soha egyetlen percre nem hagyta nyugton, odatelepedett kedvenc étele mellé a tányérba, ott kísértett álmaiban, elrontotta maradék örömét is. Az igazság az, hogy Lengyel Menyhért erkölcsi és művészi tisztességből mindig magasabbra állította a mércét, mint amennyinek teljesítésére képes volt, s egész életét ezzel a számára legyőzhetetlenül magas mértékkel való viaskodással töltötte. Ilyen, de csakis ilyen értelemben igaza volt Füst Milánnak, aki azt írta saját naplójában, hogy „az író a naplójában éppoly vagy hasonló jó művésznek bizonyul, mint egyéb műveiben". Paradoxonnak tűnhet, de számomra Lengyel Menyhértnek az *Életem könyve* (azaz a naplója) a legjobb műve: a legdrámaibb s egyben a legőszintébb, talán azért, mert itt nem akart megfelelni semmiféle irodalmi vagy színházi-filmipari elvárás-nak, pusztán dokumentálta azt az irtóztató küzdelmet, ami írói ambíciói, vágyai és életkörülményei, illetve képességei között lezajlott.

S hogy ez mennyire így igaz, arra életének utolsó évei is bizonyítékul szolgálnak. Lengyel kilencvennégy évesen, bibliai pátriárkaként is ugyanúgy a Nagy Mű megírására készülődött, mint fiatal korában. Ugyanúgy - hihetetlen és szívszorító naivitással -, amolyan kisüstön főzött filozófiaként a modern világpolgárról álmodozott, aki fölötte áll a nemzeti előítéleteknek, eszménye a Nagy Tudós, A *nagy fejedelem* humanista tudósa maradt. Világkongresszust akart összehívni (még a kongresszus törvényjavaslatát is elkészítette!), ahol a világ legokosabb emberei „elrendezik" a világbékét, éppúgy, mint Földes Imre naiv-humanista színművében, *A világ könyvelőjében,* hiszen a békének - legalábbis az ő felfogása szerint - nem politikai, gazdasági, történelmi, szociális okai vannak, egyszerűen a valódi, béke iránti szándék hiányzik.

Talán a naplók legmegindítóbb feljegyzései azok az utolsó beszélgetések, amiket lánya, Lengyel Anna (Anna Rossi-Doria, a római szenátor felesége) folytatott Menyus bácsival. Az akadozó szavak megrázó képét adják egy tűnődő, nagyon idős ember gondolatvilágának, aki írni már nem tud, pontosan azt sem tudja, hol van, s mi történik vele s körülötte, már elmosódik számára a határa képzelet és a valóság között, de elméje makacsul ismétli élete fő gondolatait: pacifizmus, emberi jóság, hazatérés Magyarországra.

Nem volt szerencséje a hazatéréssel sem. 1974 szeptemberében érkezett végérvényesen Budapestre, ám nem sokkal lánya távozása után tüdőgyulladást kapott az elegáns szanatóriumban, ahol - állítólag - nyitva felejtették szobájában az ablakot. Tüdőgyulladásban halt meg - legalábbis lánya így mesélte nekem - 1974. október 23-án. „Rövid nyaka van, hosszú élete lesz!" - mondta ki róla a szentenciát hatvanhat évvel korábban Bródy Sándor, amikor a Nemzeti Színház páholyában Lengyel második művének, *a Hálás* utókornak *az* első szünetében bemutatták neki a fiatal szerzőt. Valóban hosszú élete lett. De ahogy ő maga írta a naplóban: „Lehet, hogy a halál ébredés egy hosszú álomból, amit úgy hívnak, hogy élet?"

A most következő dokumentumoknak Lengyel Menyhért azt a címet adta: *Egy színigazgató naplójából.* Rövid és dicstelen színházigazgatói kalandjának titkos feljegyzései ezek, most kerülnek teljes terjedelmükben először nyilvánosságra. A naplórészlet megértéséhez a következőket kell tudni. 1929 nyárutóján szín-házi válság söpört végig Budapest szín-házai fölött. A Magyar Színház vezetését konzorcium vette át, az Unio csődtömeggondnokot nevezett ki, mindennaposak voltak a botrányok a többi fővárosi színház portáján is. *Az Est* 1929. május 24-i számában arról tudósít, hogy átmenetileg a Belvárosi Színház RT-t is a színészek kezelésébe adták, a háztulajdonos új bérlőket keres. A színházat Heltai Jenő, Lengyel Menyhért és dr. Bródy Pál, a „kis Bródy" bérelik ki ötéves időtartamra. A Belvárosi Színház megnyitásáról (Heltai Jenő tartotta az új társulat avató beszédét) *a Magyarország* 1929. augusztus 13-i száma tudósít. Heltai ekkor még a Színpadi Szerzők Egyesületének az elnöke volt. A triumvirátus hatalmas lelkesedéssel látott munkához, Budapest közönsége pedig több-kevesebb bátorítással, kárörömmel figyelte, mint boldogulnak az „írók". Az első előadás Karinthy Frigyes-Lengyel Menyhért pszichodrámája, *a Földnélküli János.* Rendező: Bródy Pál, díszlet: Vincze Márton. A fogadtatás - mai szemmel nézve - bátorító. Utána Lakatos László *Tizennyolcévesek* című darabja következett, majd két-három hetente követték egymást - némileg a kapkodás jegyeit is mutatva - a bemutatók. Lengyel, Heltai és Karinthy Frigyes (ő volt eleinte a szürke eminenciás) eredeti elképzelése egy irodalmilag igényes, a magyar szerzőket pártoló színház létrehozása volt. Még Bartókot is felkérték zenei matinék tartására, Bartók vállalta is a fellépést. Tóth Árpád-estet is rendeztek. A szép tervek azonban elsorvadtak. Ha a bemutatott szerzők névsorát nézzük (Tristan Bernard, Frederic Lonsdale, Walter Hasenclever, André Mirabeau, Barry Conners, Lawrence Johnson stb.), akkor bizony meg kell állapítanunk, hogy a Belvárosi Színház (jóllehet magyar szerzőkkel, Farkas Endre, Lengyel József, Heltai Jenő, Fodor László, Faragó Sándor, Szép Ernő és mások bemutatásával is kísérletezett) szinte alig különbözött a többi fővárosi színháztól, ugyanaz a műsorpolitikai megalkuvás jellemezte, mint a Vígszínházat, a Magyar Színházat. Kivétel talán csak Szép Ernő *Arany-órája,* Marcel Pagnol *Máriusza.* Nem csoda tehát, ha hamar szétzilálódik a barátság. *A Magyarország* 1930. május 27-i száma már felröppenti a kacsát: „Heltai Jenő és Lengyel Menyhért visszaléptek a Belvárosi Színház bérletétől." Ez a hír - ekkor még - színházi kacsa. Június 14-én *a Pesti* Naplóban Heltai Jenő egy „újjáéledő színház" terveiről nyilatkozik, másnap Lengyel Menyhért cikket ír ugyanoda „A színházválság megoldásá"-ról. Nyilván közös hadművelet. Hat nappal később azonban ezúttal már a *Magyarország* újból arról ír, hogy „Heltai Jenő és Lengyel Menyhért nem reflektálnak a Belvárosi Színházra", s egy héttel később, 1930. június 29-én Lengyel Menyhért *a Pesti* Naplóban bejelenti, hogy végleg megválik a Belvárosi Színháztól. Olyannyira, hogy néhány nappal később már Varsóból tudósít *a Pesti Napló* számára. Heltai Jenő marad, igaz, közben ő is viharokat élt át, először lemondott elnöki tisztéről a Színpadi Szerzők Egyesületében, majd Lengyellel is összevész, aki *a Pesti Napló* 1930. november 16-i számában magyarázkodó cikket közöl: „Utóirat a Belvárosi Színház válságához" címmel. A fenti néhány adat talán még élvezetesebbé teszi ezt a néhány - korabeli kulisszatitkot is leleplező -, de többnyire mégiscsak a drámaíró pszichéjéről tanúskodó oldalt.

Szolgáljon intő például mai drámaíróknak!

LENGYEL MENYHÉRT

Életem könyve*

Egy színigazgató feljegyzéseiből

Egy téli estén ott álltunk Karinthyval a Vígszínház előtt - Jób leküldte a portáshoz a darabunkat, melyre kijelentette, hogy használhatatlan. Húszévi sikeres drámaírás után egy elbutult fickó azt teheti velem, amit akar?

Ha velünk, két elismert íróval, így mer bánni, mi van itta fiatalokkal, a tehetséges kezdőkkel, ha most egy kicsit eltértünk a sablontól, mertünk eredetiek lenni, akkor a Dunába kell ugrani mindazoknak, akik valami újat akarnak mondani a színpadon? Ekkor született meg bennem az elhatározás, hogy át kell venni egy színházat.

A pesti színházak kétségbeejtő állapotban vannak. A Nemzeti csak néhány íróval dolgozik, azonfelül ott minden hang fizetve van. Hevesi intelligens ember. Tudja, mi kellene, de azt is *nagyon* jól tudja, hogy mi az, amit nem szabad. A Magyar megbukott - Beöthy László után textilesek ülnek bele, a Belvárosinak vége. Az Új Színház, ha egyáltalán számít, Upor kávés kezében van: mi itt az írók sorsa! Ezekkel tárgyaljon? Valamit tenni kell.

Tanácskozás kis Bródyval, Heltaival. Megbeszélések. Utolsó pillanatban, amikor már megtárgyaltuk a házbérszerződést, péntek délben visszaléptem. Minek menjek bele ilyen dologba? Nekem írni kell. Itt *A kínai lány.*

A színigazgató mindenki kutyája. Újság-íróké, színészeké, szerzőké. Este mondom Miklósnak. Erősen rámegy; muszáj. Meg kell támadni legalább egy sarkában ezt a rothadást. Még egy-két év, és amit a magyar színpadi kultúrában húsz év alatt felépítettünk, összeomlik. Muszáj megcsinálni. Másnap aláírtuk a szerződést. Esti séta Zilahy Lajossal. Rémesen lebeszél. A színház meghökkentő. Tizenhárom éves piszok. Újból kell csinálni mindent, kitisztítani.

Új színházat kétféleképpen lehet csinálni. A semmiből. Tüntetni a nyomorral, mint a Guild tette, akik öten összeállították s megalapították a Guild Theatert New Yorkban. Mi többre vagyunk kötelezve, mindenesetre arra, hogy ha behívjuk az embereket, mielőtt felmegy a függöny, jól érezzék magukat.

Részletek a Gondolat Könyvkiadónál 1987-ben megjelenő kötetből

Először életemben munkaadó vagyok. Milyen más szituáció. Mennyi kérdés: írók, színészek, szállítók, mind akarnak valamit. Mindegyiknek van egy metódusa az élet keserves küzdelmében, egy burkolata, egy sablonja. Beszélgetünk, mert nem merik a kérdést nyersen feltenni, félnek, nem is a visszautasítástól, hanem a sebzett hiúság kínjaitól. Az egyik tehát csak úgy mellékesen mondja el, ami pedig életbevágó, neki nem is fontos, csak megemlíti, hogy ő milyen kitűnő ember, és most kapható lenne. A másik túl fontosnak adja elő, mintha a világ ezen állna. Nehéz nemet mondani. Hiszen majd mindenkinek van jogcíme, ha más nem, hogy élni akar. De mi egy kis színház vagyunk, ha nem vigyázunk, mi bomlunk fel.

Tárgyalások. Most látom, hogy csak egy munka van a világon, ami komolyan nehéz, az írói munka. Az, amit az igazgatók csinálnak, hogy tárgyalnak, engedélyeznek, elutasítanak, intézkednek, az mind semmi az íráshoz képest - másodrendű elfoglaltság, s mégis milyen fölényt szereztek az íróval, a teremtő munkással szemben! „Igazgató úr" - nekem ez degradáció, de egy bankban, egy vállalatnál súlya van.

A színészek, Radó Mária. Felhozta az ügynök. Sohasem láttam játszani, de van benne valami nyugtalanság, valami modern izgatottság, jó lesz küzdenem a szerződtetése körül. Titkos Ilona. Felmegyek hozzá. Megállapodunk. Szidja a másik színház igazgatóit. Információi vannak róluk. Másnap reggel olvasom az újságban, hogy mégis hozzájuk szerződött. Lehetetlen ilyen népséggel! Kevés a tehetség. Jönnek, vizsgáznak, alig-alig akad valaki. Egy van, egy Egry nevű fiatal színész, aki nagy tehetséget mutat. Darabok. Heltai csodálatos tehetsége, három darabot is elolvas egy nap. Nekem nagyon nehéz a kéziratolvasás, mert a fantáziám mindig magával ragad.

Zsolt Béla darabja - kicsit idejétmúlt naturalizmus, de élő alakok. Elő lehetne adni. Innocent - jó karikatúra és fiatalos lendület. Legfeltűnőbb Farkas Endre: A *gyár.* Bár járt út, de sok friss is van benne, s a kislány alakja jó. Előadjuk. Ez a nagy pillanat. Mihelyt egy dolog menni kezd, valami új támad, akkor mint a varázslat bújnak elő a tehetséges segítők. Ez az új dolgok rendkívüli ereje.

Találkozás a Hullámban Gál Franciskával. „Rólad le kell mondanunk, téged nem lehet megfizetni." Dajkovics a színésznő barátja. Remek vígjátéki figura, aki rendelésre jön; de nappal nemigen mutatkozik vele. Somlay szerződtetése. Elhatároztuk, hogy a saját színdarabunkkal nyitunk.

Augusztus 12.

Olvasópróba. Heltai kis beszédet tart. A társulat lelkes. Karinthy elviselhetetlenül egocentrikus, elbizakodott, asszonyos, zsarnoki természet, rögtön kisajátít mindent. Délután beszélgetés vele a Hullámban, bevallja, hogy a felesége miatt ideges: nem kell neki többé - oly ordenáréan kínálta magát mindenkinek, hogy elvesztette hozzá a kedvét. A nő, bármily különös, becsületében támadta, mely szorosabban hozzátartozik egy írói lényhez, mint egy civilhez, s ezt elutálta. Fél tizenegykor elmentem a Nemzeti Színházba Radó szerződtetési ügyében, másfél óra alatt kezemben volt a hivatalos okmány, hogy szabadságolják a Nemzetiből. Nincs bürokratizmus. Dupla tárgyalás Hevesivel Radó szabadságolásáról, ami tőle függött, *s Az ördög cimborája* előadásától. Mindez udvariasan, őszintén, majdnem nyíltan.

Visszajöttem. Olvasópróba tetszett. Karinthy és az én véleményem szerint dupla szereposztás kell, amit Heltai, Bródy ellenez. Habozom. Kari nthy érdekes konfliktusa Heltaival. (Két humorista.) Este Újpesten megnéztünk egy színészt, nem jó. Szörnyű meleg.

Augusztus 14.

Tegnap este nagyon sokat nevettünk azon, hogy egy ismeretlen írótól fogadtunk el egy színdarabot, s ahogy a hírnév első sugarai érték, rögtön kisütötték róla, hogy: homoszexuális; öreg nő tartja el; bolond stb. Lehet, hogy a darabját elő sem adjuk. de ezt már megkapta.

Tárgyalás Kádárral. - Darabja tisztességes, de reménytelen. Milyen érzékeny! Szerzők általában nyomasztó lények. Persze, hiszen csupa véletlen, hogy egy darab színre kerül-e vagy sem a sok közül, s nekik igazán nagyon fontos a dolog. Most egyszerre, hogy egy színház centrumába került, íme ami darabunk is milyen súlyos lelt. Laci attól tart, hogy botrány lesz: szó sincs róla, ezt a darabot olvasni kell tudni. Ma díszletpróba. A színpad jó.

Augusztus 19.

Elemi csapások napja. Leszakadt a plafon, s a pincében csőtörés, elöntötte a díszleteket az árvíz. Érzékeny szerzők!

Lakatos, akinek tudomására adtuk, hogy elfogadjuk a darabját, kétségbeesetten s sértődötten kéri vissza a kéziratot, mert nem megfelelő formában adtuk tudtára, ahogy ő szerette volna, nem kitörő örömkiáltásokkal. Ezt is meg kell tanulni.

Kádárnak sem elég, hogy azt mondjuk, elő akarjuk adni a darabját, ömlengő elismerésekre szomjas, s az egyszerű közlés mögött valami ravaszságot szimatol.

Heltai: a szerző két esetben lesz dühös a színházra: ha előadják a darabját, és ha nem adják elő.

Szép titokzatosan közli mint barát, hogy a legnagyobb dühvel, káröröммel várják, mi lesz velünk *(Újság* szerkesztősége). Előre kifogásolják, hogy a saját darabommal nyitok, Radó Máriától nem sokat várnak stb. Bármilyen különös, épp a szakmabeliek betegek arra a gondolatra, hogy esetleg sikerünk lehet.

Z. Molnár kétségbeesetten járkál: attól fél, visszavesszük tőle a szerepet. Jobb lett volna nem vállalni az egészet, most nyugodtan írhatnám a kínai darabot. Félek, megártott a sok izgalom, attól tartok, cukorbajt kaptam. Kétségbeesett vagyok a magános lakásban.

Augusztus 22.

Miután egész nap drukkoltam, s biztosra vettem a cukorbajt, ma közli velem az orvos az eredményt, hála istennek, szó sincs cukorbajról. Nagy, felszabadító érzés.

Augusztus 23.

Mindenfajta művésznép közt, úgy látszik, a színésznek van a legkevesebb érzéke magasabb szempontok iránt. Nála csak a gázsi a fontos, s a zsarolás, ha lehetséges visszaélni a helyzettel. Málynak is, Sárinak is igen szép fizetést ajánlottunk, de amikor látták, hogy kapunk utánuk, mind a kettő őrült magas gázsit kért.

Augusztus 24.

Z. Molnár patologikusan fél, hogy vissza-vesszük tőle a szerepet. Nem tudom, jó lesz-e benne.. .

Gazsi a legrendesebb színésznő, de egyszer egy évben, szerződéskötéskor megőrül, nem lehet vele bírni, Gál Francinak képzeli magát. A Vígszínháznál csak 800 pengő fizetése volt, tőlünk 2500-at kér - fantasztikus -, ilyen lesz, mikor egyszer végre szükség van rá: kitör belőle az elnyomott primadonna.

Augusztus 25.

Gazsival nem lehet bírni. Egyre jobban megvadul. Az fáj neki, hogy Makay Margit mennyivel többet kap a Vígszínháznál. Délben Tóth Aladár ajánlotta egyik rokonát, a debreceni színház tagját.

Este a nő megjelent - előjátszott -, rögtön beállítottuk a Gazsi szerepére, valószínűleg szerződtetjük. Sorsok! Ez a nő évek óta küzd, hogy a fővárosba kerüljön, ha előbb jelentkezik nálunk, talán nem is vesszük fel. De pont az alkalmas pillanatban lépett be, amikor szükség van rá.

Tegnap fárasztó próbák, a darab romokban hever, széttörve, majdnem reménytelenül!

Augusztus 28.

Tegnap próba, délelőtt 10-től éjjel 11-ig. Közben adminisztráció. A színházban mindenki annyit dolgozik, amennyi munkát magára vállal. Ami beosztásunk kissé egészségtelen, mert Heltai kezdi távol tartani magát a dolgoktól. Bródy csak a rendezéssel törődik, s így én lassanként mindenbe belekerülök. Az az érzésem, nem fogom sokáig bírni, hiszen állandóan úgy érzem, hogy nekem van egy másik, jobb pályám. Aranyos volt a tegnapi próbán a kis Radó, de egy köhögési rohama volt közben, mely nagyon gyanús - tüdőre. Vézna kis teremtés. A darabot meg kell húzni, én mindenütt éreztem már írás közben is, de Frici kötekedett.

Augusztus 30.

Biztató próbák. A kis csapat jól dolgozik. Somlay, Radó kitűnőek. Vagy én vagyok túl jó közönség? Csak a kis Bródy gyenge, mint rendező, nem igazi tehetség. A darab érdekes, sikerének kellene lenni. Azért nagy rizikó, ha ez nem üt be, rögtön itt a pénzhiány. Rémes, hogy Pesten életkérdés minden színház számára az azonnali siker.

Izgatott veszekedések Karinthyval. Színházi veszekedés természetrajza: színész veszekedik, ha nem tudja szerepét. Szidja a súgót, hogy túl hangosan súg, a valóság: túl halkan súg, nem hallja meg. Nehéz az ilyen ideges veszekedésben segíteni, azért is, mert mindig közönség előtt folyik le, s mindenki felül akar kerekedni.

Főpróba, premier. Dacára a rettenetes kánikulának, szép siker. Jó sajtó. A darabot mindenki érti, leginkább a publikum. Ami felett színigazgatók s kritikusok vitáztak, s amiért keserves harc folyt idebenn is (Heltai Bródyval), hogy a betörőket játszó színészek ugyanazok, akik a drámaírókat játsszák, mert ez a darab magva, az a közönség előtt természetes és világos volt.

Nagyon jó előadás. Keleti felfedezése. Kis komikus volt, akit a Royal Orfeumból kellett kihúzni. Elégedetlen, hepciás fiú. Most a siker óta szelíd s kedves, minta tej.

Következik a Lakatos-darab. Kiosztási nehézségek. Elvesszük a szerepet Egrytől, s odaadjuk Rádaynak, aki Berlinből jött, egyszer elolvasta a szerepet a színpadon, s rögtön látni, hogy neki való. Egry sír az irodában. Mindenki sajnálja. Radó Mária, Somlay vigasztalják. Szerző goromba levelet ír, melyben visszaveszi a darabot. Aggódva számoljuk a napi bevételeket. Jó házak. Megvan az átlag. Rettenetes meleg napok. Csinos, fiatalos előadás. Rossz főpróba. Jó premier. Szerző boldog. *Földnélküli 25-ik* előadása. Bankett, amelyen Karinthy felköszönti Jóbot, mint akinek érdeme, hogy ez az előadás létrejött. Darabolvasások. Heltai szerint egyik darab sincs készen. Ő azt hiszi, hogy a szórenden múlik az előadás sikere.

Bizonytalanság: mit játsszunk? Egyszerre nincs mit előadni. Nincsenek színészeink. Kínos hét. Végre szükségből Tristan Bernard mellett döntünk. Új darabja: *János, Jónás, Juci.*

Finom munka. Szerintem nevezetes pont nemcsak a francia dráma, hanem a francia moralitás történetében is; ami 40 évvel ezelőtt véres házasságtörési dráma volt, most kellemes komédia lett. Friss előadás. Főpróba siker. Megfagyott premier. Enyhe bukás.

Megint nincs darab. Izgatott keresés. Itt kaptuk délben a Hasenclever-darabot: *Napóleon,* lefordítva két nap alatt. Próbálni kezdünk. Jön a kiadó tiltakozása: nem engedi bemutatni Pesten. Krach. Más darab kell. Farkas hívása. Így mentünk neki A gyámak. Pár nap múlva meg-jött a Hasenclever-engedély - de már akkor nyakig süppedtünk *A gyárba.* Rengeteg erőfeszítés.

November 28.

A gyár-ügy: reklamálnak fiatalokat, ezt elő kellett adni. Intelligens összevonása modern motívumoknak, szcenikai lehetőségek kipróbálása. Azt gondoltuk, a becsület megmenthető. Nem is volt más darabunk.

Gyanús a szerző, aki a világon minden változtatásba belemegy. Nem farkas, hanem bárány. De gyanús az a mű is,

amelyben minden változtatás lehetséges. A főpróbáig nem tudtuk eldönteni, hogy a hősnő életben maradjon-e vagy meghaljon, ami pedig nem mindegy. Heltai, aki pedig csupa gáncs és akadékoskodás, rendkívüli híve a darabnak.

Somlay rendezte a mi kényelemszeretetünkből, s mert kis Bródynak ilyesmihez nincs fantáziája. De egy színész-rendező borzasztó, mert minden színésznek végeredményben ellenszenvei és rokonszenvei vannak színésztársaival szemben. Amellett Somlayval nem lehet beszélni. Szó szerint odadobtuk hát neki az egészet. Elég ügyesen megcsinálta a technikai változásokat. A szerző írt és izzadt, folyton átírt, meg kell adni, amit este **ki**adtunk neki, azt reggelre megcsinálta. A darab legfontosabb jelenetei a házi főpróbán íródtak bele. Heltai elragadtatva nézte. Én tele voltam kétséggel.

Rettenetes főpróba. Ez az, ami nem kell a pesti közönségnek. Amibe nem megy bele. Amin viccel. Ritkán éreztem színházban ilyen viharteljes hangulatot, csak néhány pillanat választott el attól, hogy a botrány kitörjön. A végén be kellett látni, még Heltainak is, hogy szörnyen megbuktunk. A bukás hozzátartozik a színházhoz. De ez nem olyan bukás volt, amiért én felelősséget tudtam volna vállalni. Itt nem volt olyan aranyfedezet, amire támaszkodni lehetett volna, ezért volt lesújtó a dolog. S megrendítő volt anyagilag is. Ha így megy, december 10-ig kifogyunk minden pénzből. Azon tanácskozunk, nem volna-e jobb, ha visszavonnánk a darabot, s a premiert meg sem tartanánk.

Somlay - s ez a legnagyobb disznóság - nem jött be a javítópróbára, állítólag ágyban fekszik.

A szerző is beteg lett, este ágyban feküdt magas lázzal. Öccse, a díszlettervező, kedves, fiatal fiú, a főpróba után hangosan zokogott az utcán. Meglehetősen közömbösen néztem az egészet.

Délben javítópróba, mely nagyon bajos, mert félni lehet, hogy az egész apparátus összeomlik estére.

Heltai kis beszédet tartott a tagság előtt, bevallotta, hogy megbuktunk, de kérte, ne veszítsük el a bátorságot.

Este a premier sokkal jobb volt, mint a főpróba, s nagy külső siker, igen jól hallgatták az egészet, csak a vége romlott el, mikor világítási zavarok is voltak, és a közönség ülve maradt. Különben megúsztuk. A kritika sem olyan rettenetes.

Persze vasárnapra semmi elővétel.

Tegnap este mégis nagy bevétel. De csalónak éreztem kissé magamat, aki a közönség zsebéből kilopja a pénzt. Amikor a színházhoz jöttem, az volt az elvem: annyit adni legalább, ha nem többet, mint amennyit befizetnek. Rettentően kell vigyázni a színházban, mert mindennek óriási következményei vannak. Végre egy kicsit magunkhoz édesgettük a közönséget, s erre megint elriasztjuk őket egy ilyen premierrel.

December 2.

A gyárat ma levettük a műsorról.

Persze most az egész város kárörömben úszik, hogy a két irodalmár sem ért hozzá. Tény, hogy csak olyan darabot szabad előadni, amiben az ember száz százalékig bízik, s ebben én nem bíztam. De Heltai és Somlay olyan tüzesek voltak, hogy más meggyőző érvnek is kijár egy meggondolás.

December 4.

Veszekedések. Ki volt az oka? Tény, hogy óvatosabbak lehettünk volna. Nagy pénzhiány, nem tudjuk fizetni a házbért. Az egész építmény inog. A színészek szemtelenek. Tekintélyt csak a pénz tud tartani. Jávor visszaadta a szerepet. Színész! Nagy honvágyam van az íróasztalom után. Otthon csendben ülni, s olvasni - írni -, s mégiscsak létrehozni egy-egy darabot - s utazni -, nem ahhoz a dohos színházi szobához kötve lenni.

Most nincs más hátra, mint három, közönségnek való darabbal kihúzni a szezont, s aztán otthagyni az egészet!

December 5.

Jávor máma nem jött próbára. Típusa a tehetséges, ostoba színésznek, igazi ripacs. Kár érte, mert jó adottságai vannak, de nem lehet tűrni ilyen alakokat. Ott oldalgott Lengyel Vilmos, ő vette át a szerepet. Lázár igazgató befolyása egyre jobban érezhető.

December 6.

Biztató próba. Honthy nagyon tehetséges.

December 7.

Somlay és Honthy közt már napok óta nagy a feszültség. Féltékenyek egymás sikerére. (A színész nem ember!) Ez a Somlay egyrészt fanatikus munkás, másrészt bolond hisztérika. A próbán Honthy azt a megjegyzést tette, hogy Somlay takarja őt, mire kitört a krach. Somlay vette a kalapját s elrohant. Otthagyta a próbát négy nappal a premier előtt. Este dühöngve visszalökte a szerepét. Szívem szerint rögtön elcsaptam volna, úgyis hihetetlen a zsarnoksága, de Heltai mint közvetítő kibeszélte a dolgot.

December 8.

Honthy és Somlay közt szent a béke. Az izgatottság lecsapolódott, és jobban próbálnak. A dolog, a siker nem kilátástalan.

December 9.

Ma csak a következő dolgok történtek. Honthy otthon maradt (két nappal a premier előtt). Este Kovács Teri epegörcsöt kapott 3/4 8-kor, úgyhogy a helyettesítéséről kellett volna gondoskodni, de mégis jobban lett, s tudott játszani. Z. Molnár bejött, hogy miért nincs ő is a hirdetésben Somlay és Honthy mellett, ő is van olyan művész! Én is vagyok olyan művész; ordítottam rá, s nem azért vagyok itt, hogy hiú színészek hülyeségeivel törődjem.

Minden másképp van, mint amint mondják! Ez tipikus: a Fodor-darabot a Vígszínház azért adta vissza, mert nem akarta Gombaszögivel játszatni. Mi attól féltünk, Gombaszögi követelni fogja a szerepet, s azon gondolkodtunk, hogyan lehetne őt kijátszani. Ma az a helyzet, hogy mivel más színésznő nem is áll rendelkezésünkre, könyörögnünk kell Gombának, hogy játssza el.

Földi ma azt mondta a *Naplónál,* azt hallotta, hogy januárban becsukunk.

A sikertelenség destruál, ezért ilyen a hangulat. Színházat igazgatni nem való aktív írónak. Színész vagy dilettáns kell hozzá, vagy egy egyszerű üzletember. Én már szörnyen unom. Csupa hülye elfoglaltság. Milyen más az író, aki csendesen leülhet íróasztalához, s kiépítheti külön világát!

December 12.

Nagyon rossz házi főpróba. Nem állt össze a darab, s ha a színész egyszer nem tanulta meg a szerepét, sohasem fogja tudni. „Angol flegma", mondja Somlay, ami azt jelenti, hogy nem tudja folyamatosan a szöveget, a súgóra kell hallgatnia. De vannak mentő körülményei. Eddig 100 este játszott, utána kabaréba rohan, ugyanannyiszor próbált, *s A gyár* rettenetes erőfeszítésébe került. Honthy is bizonytalan. Egy rettenetes díszlet - a háló-szoba - maga a pokol. Kis Bródyt szörnyen szidjuk. Nagyon szenved szegény.

December 13.

Valamivel jobb a próba, de még mindig rémes. S ehhez hívunk kritikusokat! Egy nem kész előadást kiszolgáltatni nekik! Marhaság!

December 14.

Jó főpróba délelőtt. Kitűnőek lettek a díszletek, legjobb - ami a legrosszabb volt - a hálószoba. Ez gyakran megesik a színházban.

Este premier. Elég jó benyomás. Amint láttam: a darab elég érdekes és attraktív, de az előadásban nincs feszültség. Nincs a húr pattanásig meghúzva. Egy ilyen darabot kézbe kell venni, s előbb könyörtelenül meg kell szorítani, a könyvet is, a játékot is. Belasco mester ezt így csinálja, még ha két-három hónapjába kerül is. De nincs is nála soha hiba. Ez a titka! Mert minden jelenetet ki lehet javítani, s minden játék tele lehet meglepetésekkel.

De azért a dolog tetszett. Honthy remek színésznő! Pontos, finom. Az operettjátszás jó iskola, mert a finomságokat megtanítja. Ha aztán ezt később el is tudja felejteni a színész, akkor megmarad a jó mesterségbeli tudás, ami a legbiztosabb alapja minden színjátszásnak.

Mégis lehangoltan járkáltunk a premieren. Tudjuk, hogy mit lehetett volna elérni: megint egy nagy siker lehetősége mellett mentünk el. Súroltuk a sikert, amelyet főképp azért áhítozunk, mert egy kis megnyugvást adna végre.

December 15.

Igen jóindulatú a sajtó. Legjobban dicsérik Salgó Ernőt mint fordítót, akinek egy szava nem maradt a végén. Hiszen Heltai és én dolgoztuk át a könyvet, illetve fordítottuk le magyarra.

December 16.

Nincs siker. Vasárnap nem telt meg. Hétfő rossz, kedd katasztrofális, 600 pengő, ebből 300 marad, holott a napi költségünk 1300 pengő. Igaz, hogy ez az év legrosszabb hete - mondják -, de a többi színház s a kabarék tele vannak. (Ez érdekes, ez a mindig más színház felé való sandítás, ami ostobaság, mert mindenki törődjön a maga üzletével, attól nem lesz jobb, ha másnak rosszul megy.) Most már Heltait is elhagyja a hidegvér. Nagy tanácskozások, mit kellene tenni. Mert rendes bevétel nincs, de reményteljes új darab sincs. Így az ember nem tudja, mit vegyen elő, mert nincs meggyőződés, vagy ha van, azt a napi tapasztalat megdönti, illetve a gyávaság folyton engedményekre kényszeríti az embert, s így züllünk odáig, hogy *Az ördög cimborája* helyett a bécsi Sacher-tortaszerű rossz librettók előadásáról beszélünk!

Tegnapelőtt a Kamaraszínházban Dario Niccodemi *Hajnalban, délben, este* című darabja. Érdekes, ha ezt egy igazgató elolvasná, lehetetlen. hogy előadja, olyan sablonos és gyenge. Hevesi tehetsége mellett szól, hogy előadta, bár igaz, hogy minden más színházban megbukott volna, csak a Nemzeti Színház közönsége előtt nem.

December 30.

Két hétig semmi próba. Ez a legidegesítőbb. A próba: merészség, új munka. A szünet: a vég kezdete. S miért nincs próba? Jó volna megmagyarázni a színházaknál fellépő ilyen pangási szüneteket. Mert nincs előkészítve darab, mert egy tehetetlenségi nyomaték ül a házon, nem érnek rá a szereplők, húzás, halasztás, a következményektől való félelem, mert egyre jobban látjuk, hogy ha valami nem sikerül, annak milyen súlyos következményei vannak.. .

Pedig vissza kell térni az eredeti feltevéshez: azt kell adni, ami nekünk maradéktalanul tetszik, s nem azt, amiről azt hisszük, hogy a közönségnek tetszeni fog. Lám, a Lonsdale-darabról azt hittük, hogy tetszeni fog, s joggal hittük, mert a darab kitűnő a maga nemében, s mégis, a híres sztárral együtt sem hozott be annyit, mint a mi régebbi, becsületes kis darabjaink... Ennélfogva végre elhatároztuk - igaz, hogy Makay Margit inspirációjára -, hogy a Hasenclevert adjuk, ami mindnyájunknak tetszett. Tehát nem a Fodort. Regényt lehetne írni a drámaírói pálya bizonytalanságairól. Itt van például Fodor, aki úgynevezett nagy sláger volt tavaly, s az idén a Vígszínház visszaadta a darabját, s most mi sem hozzuk.

A Vígszínházban Csathó darabja, azt mondták, borzalmas, nem lehet megnézni - s minden este táblás háza van. S mi nem tudtunk elérni eddig egyetlen becsületes táblát sem. De legyünk őszinték, nem is volt mire.

Végre próbálunk. Heltai *Naftalin* című bohózatát. Ide jutottunk mint irodalmi avantgarde színház!

1930. január 3.

Molnár üres és felületes darabjának, az *Egy, kettő,* háromnak nagy sikere van Berlinben... Szerencsejáték.

A kis Ráday mondja, hogy nem ő játszik a Csathó-darabban, hanem Jób Dániel. Ez az ostoba fráter, ez lopja ki a színész lelkét, ez tette tönkre Varsányi Irént is.

Megint csak *a* Naftalinból van próba, főszezonban! S megint nem tudjuk, mi a következő darab. Rémes.

Gál Francinál. Ez milyen hideg, öntudatos kis ügyvéd, hogy harcol a gázsiért, micsoda vasakarat és iparkodás! Női Napóleon.

Nagyon mulatságos, hogy Heltai kiszámította, csak húsz emberrel többnek kellett volna bejönnie naponta, s az üzletünk mentve lett volna. De az a húsz ember egyik nap sem jött be.

Tegnap beszélgetés Móricz Zsigával arról, hogy üzlet-e a színház. Másképpen kellene fogalmazni: üzlet-e a színházban magasabb nívójú darabot játszani. Minden üzlet, a színház is.

Január 6.

Nagy tanácskozások, hogy mi az oka veszteségeinknek. Arra jövünk rá, hogy a tiszta veszteség az a körülbelül 28 000 pengő, amit kis társulatunk gázsiján kívül vendégművészeknek fizettünk ki.

Ebből az volna a következtetés, hogy a kis társulattal remek előadásokat és jó darabokat kellene produkálni. Most Honthyra esténként 250 pengőt fizetünk rá.

Azonban a színháznál tehetetlenségi nyomaték uralkodik, s így adjuk elő a *Naftalint,* Heltai egy régi bohózatát, ugyanannyi költséggel s szerződtetett idegen színészekkel, mint egy remekművet. S próbáljuk a Mirabeau-darabot is, holott mindnyájan jól tudjuk, hogy mást kellene csinálni.

Ki kellene mászni az ügyből, míg nem késő. Különben is, teljesen tönkre vagyok menve, s ez abban a pillanatban következett be, mikor a honi dolgokon akartam valamit építeni, s itthon akartam pénzt keresni. Csak külföldi pénzből lehet élni, csak nagy kultúrákhoz lehet csatlakozni, ez nem élet, ez képtelenség. Igaza van Bírónak, aki megint kiment Hollywoodba.

Január 13.

Tegnap lettem ötvenéves - egy külsőségeiben szerencsés pálya - úgynevezett világhír, három vagy négy világsiker, és

nincsen semmim! Ott állok, ahol húszéves koromban, azzal a különbséggel, hogy akkor egy bútorozott szobám volt, s most hat van, pazarló háztartás, gondok. Mindig mondtam, hogy ez a pálya életveszélyes. Most kellett volna kezdődnie a szép életnek, a biztonságnak, az utazásoknak, a kedv szerint való írásnak. Ehelyett napi gondok s a színházigazgatás összes kellemetlenségei. Energiát kell gyűjtenem a munkához, amit el kell végeznem, mert más mentség úgy látszik nincs.

Most megint a legteljesebb bizonytalanság akörül, hogy mit játsszunk. Gállal megállapodtunk valamennyire, de megint kétség, hogy jó lesz-e a darab, ami-ben fel akarjuk léptetni. Csortossal is tárgyalunk.. .

Azt hiszem, most végleg kiderült, hogy én nem vagyok üzleti aktivitásra való. Én csak képzelek ilyesmit. Akinek olyan rendetlen az íróasztala, mint az enyém, az ne álmodjon arról, hogy rendesen tud üzletet vezetni, mert ahhoz a legkisebb dologban is abszolút pontosság kell, nem is beszélve az időről. Nekem az egész lényem más. A sok elpocsékolt időből talán ki tudok hozni oly-kor egy-egy színdarabot, ami nem olyan nagy munka, de ami igazgatáshoz, az ezer apró ügyintézéshez kell, ahhoz nincs erőm, pláne ha csak fél szívvel adom oda magamat. Áldolog, s olyan is az eredmény.

Nehéz órák *a Naftalin* premierje miatt. Hát ezért igazgassak színházat, hogy a főszezonban egy régi bohózatot játsszunk? Nekünk muszáj valamit elérni, különben csúfosan végezzük, s a bukásunknak következményei lesznek. Igaz, hogy Móricz a szezon elején csúnyán megbukott a *Szépasszony* kocsisával, és véget jósoltak neki mint színműírónak, erre rá egy hónapra kolosszális sikere lett *a Légy jó* mindhaláliggal.

A Naftalin „történelmi bohózat", sokat nevet rajta a közönség, de nem jön be rá. Nálunk még nem volt az egész évben egyetlen telt ház sem. Mégis csodálatos. A deficit növekedik - most megint sivár hetek következnek, a rossz szellemek uralkodnak ebben a kis házban, hogy nem tud megtelni - vagy mi nem adunk elég jót?

Hogy az emberek képmutatók, kapzsik, hazugok - ne ítéld el őket - kínjukban teszik, nem jókedvből. Az élet és önfenntartás rettenetes nyomása alatt állnak.

Marton Miksa nyilatkozott: a szezon meg van mentve, elő kell adni a *Napóleont* és a *Volt - nincset*, és 100 előadás lesz. Előadjuk - mindkettő nagy külső siker között megbukik.

A *Napóleon* bukása érthetetlen. Mindnyájan hittünk benne, ez az ideális színdarab!

A Volt - nincsben egyáltalán nem bíztam, de óriási közönség- s még nagyobb sajtósikere volt. *A Pesti Hírlap a* legragyogóbbat írta róla. Ugyanakkor: semmi közönség, a ház el van átkozva. A bukás szélén állunk.

Február 24.

A mai nap: *Napóleon* megy. Reggel kilenckor telefonál Miska, hogy Makay nem játszhat este, harminckilenc fokos láza van.

Intézkedés. Rábeszélem Székely Gizit, legyen este hatkor a próbán, nyolckor játssza a darabot. Somlay azonban nem vállalja, hogy egy próbával eljátssza a darabot. Később Székely Gizi telefonál, hogy ő is rosszul van, nem játszhat. Keressük Gál Francit, akivel holnap próbálni kellene, de nem található. Délben még mindig nem tudjuk, lesz-e előadás este. Thury egész nap fel s alá járkál, öngyilkossággal fenyegetőzik, ha nem az ő darabja következik. N. vidéken van, telefonál, hogy az autóban ül, két defektet kapott, csak 1/4 8-kor ér a színházba. Makay nagy lázzal megjelenik, s eljátssza a szerepet. Veszekedés Francival. Szép megjelenik, és a fordításért pénzt kér. Holnapi előadás bizonytalan. Ráadásul N. olyan orrvérzést kap, hogy alig lehet megtartani az előadást. A bevétel 230 pengő. Ráfizetés erre a napra körülbelül 1300 pengő. Úgy látszik, mindennek vége, kis Bródy összeroppant, nincs rendező. Megyek tárgyalni *a Fruska* jogdíjáról a Vígszínházba. Kezembe veszem a dolgot, tíz perc alatt rendben van. A Fruska-próbák kezdődnek Gál Francival, Heltai Párizsba utazik. Csőd előtt: nagy siker! Telt ház. A siker a szezon végéig tart. Heltai hazajön, azt mondja: unalmas. Ha jól megy valami, akkor unalmas. Elutazom Brionóba.

Minek ezt csinálni? Kilépni! Vissza a magánéletbe! Óriási felszabadulás!

Az az igazi, mikor az embernek csak magával van baja.

CSIZNER ILDIKÓ

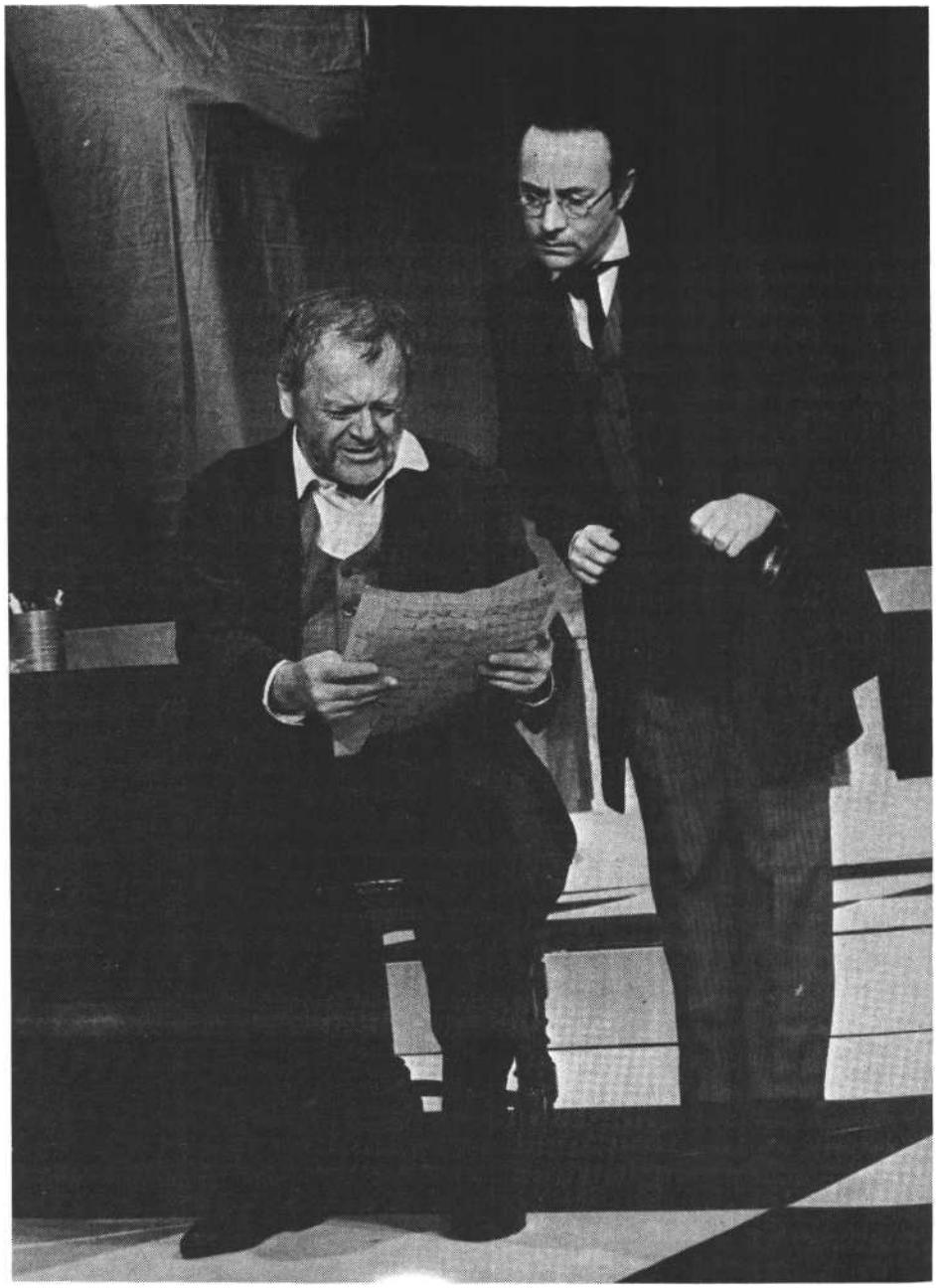
A visszafeleselő századelő

A rablólovag és A nagy fejedelem Veszprémben

Szirmai Albert *Mágnás* Miskájának Sík Ferenc rendezte operettbohózatával kétszázötvenkilencedik bemutatóját tartotta a Petőfi Színház. Nem kerek szám ez, mégis ünnepi, hiszen ez az előadás, csakúgy, mint az előtte sorakozó hét bemutató, a színház megalapításának huszonötödik évfordulójához tapad. Része annak a magyar évadnak, mellyel a honi dráma sorsát eddig is ügyként kezelő színház magát ünnepelte. De nemcsak ez a magyar szerzőség köti össze a darabokat, hanem az is, hogy kivétel nélkül olyan drámák kerültek színre, melyek a században születtek. Az mára véletlen műve is, hogy kényszerű műsorterv-változtatás következtében a ma vagy a közelmúlt drámaírói helyett inkább a század elején alkotók javára billent a mérleg. De az már korántsem írható a véletlen számlájára, hogy ezek az emberöltőnyivel ezelőtt keletkezett darabok nem kerültek a nézőhöz közel.

Sikeresebbek voltak - bár korántsem hibátlanok - a mában gondolkodó előadásaik. Például Gyurkovics Tibor *Fekvőtámasza.* Tordy Géza nemcsak hogy mindvégig élvezhetővé rendezte az író darabját, de - ami ennél is lényegesebb - színészeivel is elhitette, hogy jó darabban játszanak. Ezzel, no meg az író szín-padi jelenlétének pszichikai segélyével a játszókat egészséges versenyre késztette, és teljesítőképességük legjavát hozta ki belőlük. S mivel a rendezőnek határozott elképzelései voltak a megvalósítás mikéntjéről, ezek az önmagukban is jó egyéni alakítások szigorú hierarchiába rendeződve kapcsolódtak egybe, és hoztak létre egy színvonalas, az írott anyagot messze felülmúló produkciót. Az pedig - bármennyire is vitatható Gyurkovics darabja - nem vonható kétségbe, hogy olyan problémákat sorakoztat egymás mellé, melyek mindennapjaink részei. Csak mélyebbek, húsba maróbbak, összetettebbek, mint ahogy azokat a szerző színpadra írta.

Miként jelen van és sokkal inkább, mint a megírás idején *a Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* montanai koncerthangulata is. A regény - melyből a szín-



Lengyel Menyhért: A nagy fejedelem (veszprémi Petőfi Színház).
Szoboszlay Sándor (a tudós) és Balogh Tamás (a levéltáros) (Badacsonyi Éva felv.)

padi adaptáció készült - nem tartozik Déry Tibor legjelentősebb művei közé. Már az 1973-as vígszínházi ősbemutatót sem Eszter és József emlékek terhelte, tragikus szerelmi sztorija juttatta el a több százas szériához, a több évados sikerhez, a több fiatal színészgenerációt kiszolgáló együttjátszási lehetőséghez, hanem Presser Gábor és Adamis Anna korosztályos életérzéseket kifejező dalai. S ezek a dalok újult erővel szólaltak meg Veszprémben. Segítségükre volt ebben Presser Gábor is, aki akklimatizálta a zenéjét, a mai fiatalok sajátjává tette azt, keményebbé hangszerelte, becsempészett a régiek közé olyan LGT-slágert, mint a „Ha eljönnek az ördögök" kezdetűt.

A vendégrendező, Ulf Reiher is korszakosította *a Popfesztivál,* úgy tűnik, még sok generációt kiszolgáló témáját.

Színpadán zászlók lengenek, kezek csápolnak, testek feszülnek egymásnak. Színpadát belengi a „marihuána illata", erősebbé válnak a kábítószer okozta víziók, s egyáltalán, minden durvább és kegyetlenebb lesz, minden szúrás, minden szó élesebbé válik, mint annak idején. Pergőbb Krámer György koreográfiája is, mely a színház fiatal színészeit dinamikus, egy lendületből lefutott, nagyon látványos, attraktív játékra sarkallja. Mint a musicalek általában, ez az előadás sem elsősorban a színészi erejüket méri le, hanem sokkal inkább ének- és tánctudásukat, valamint együttes munkájukat. De a csapatból így is kiválik Tarján Györgyi érzéseiben bizonytalan, múltjától szabadulni képtelen Esztere, Mészáros Károly tétova, lágyságával e világban elvesző Józsefe, Pásztor Edina férfiasan határozott Beverleyje és Palásthy Bea könnyes szemű, férje fecskendői között élő Marianne-ja. S hogy a közönség mennyire vevő a zenés darabokra, az is jelzi, hogy *a Popfesztivál a* vidéki színházaknál igen magasnak számító félszáznál több előadásával a magyar évad legsikeresebb produkciójává vált.

Örkény István Forgatókönyvének Paál István rendezte előadása korántsem került annyira közel a nézőkhöz, mint Gyurkovics műve vagy a Déry-Presser-Adamis-darab. Paál István - akinek rendezői munkásságát végigkíséri a történelem és a hatalom problémaköre - ezúttal múltszembesítő cirkuszához nem talál elég kifejező produkciót. Kevés az igazán feszült, vallató, múltfaggató pillanat, és a felléptetett alakok sem nyújtanak sem egymáshoz viszonyítottan, sem önmagukban egyenletes teljesítményt. Ragyogóan elkapott jelenetek és üresjáratok követik egymást. A legszembetűnőbb és a legkevésbé magyarázható felfogásbeli különbség Vallai Péter és Kőmíves Sándor alakítása között mutatkozik. A rendező Vallai személyében egy erőteljes, nehezen hajlítható, meggyőződésében téveteg Barabás Ádámot formál meg, és e mellé társítja Kőmíves eleganciáját, inkább bűvészkedő, mintsem mágusszerű lényét. Paál Istvánnak ez a rendezése azonban gyengéi ellenére klasszisokkal jobb, rendezői elmélyülést tükröző, a darabhoz való affinitásról árulkodó, mint idei másik veszprémi munkája, *A nagy fejedelem.* Ez ugyanis igencsak félresikerült. S a végeredmény szempontjából mellékes, hogy miként került ez a Lengyel-darab éppen Paál István rendezésében színpadra.

Ha régóta porosodó darabokat vesz-nek elő színházaink, szokás arra hivatkozni, hogy a mű hozzánk szól, hasonlóságot mutat korunkkal, vagy éppenséggel megfelel annak. E tekintetben a századelő elfelejtett vagy feledésre kárhoztatott alkotói egyre többször kerülnek elő, hiszen a panamázás, a pénz utáni hajsza, az erkölcsöket semmibe vevő életvitel, az emberi érzések elsilányulása műveik-ben éppoly meghatározó volt, mint napjaink eme visszásságai. De ennek ellenére nem lehet közös zsákba tenni a századelős szerzőket. Krúdy hangulati bele-érzést kívánó, valóság és álom között lebegő világa, Heltai átfogalmazott mesevilága, Bíró Lajos realista éleslátása, Lengyel Menyhért erkölcsi tirádái és pátosza más-más megközelítést kívánnak.

S a veszprémi előadások vagy nem találták meg a szerzőhöz vezető gondolati-érzelmi kulcsot, vagy nem kellő távolságtartással fordították el azt, így e művek nem nyíltak meg a ma felé. A Kapás Dezső rendezte Krúdy-adaptáció, A *vörös postakocsi* azokkal a nüansznyi finomságokkal, váltásokkal maradt adós, melyek Krúdy műveit oly egyedivé teszik. Heltai Jenő *Szépek szépe című* mesejátékából az a csoda hiányzott, mely Hamupipőke és Tulipán királyfi egymásra találását háromtól kilencvenhárom éves korig élvezhetővé varázsolja. A gyerekek hiányérzetét minden bizonnyal a színpadképek sivársága okozhatta, a felnőttek csalódásának pedig Vándorfi László néhány ötletben kimerülő rendezése volt az oka. A Hamupipőkét játszó Palásthy Bea így is figyelemre méltó teljesítményt nyújtott. Egy esetlen mozgású, összecsukló lábú, cserfes szájú falusi libából hívta elő mély iróniával a mindenkit megbabonázó szépek szépét. Csak deheroizáló játékstílusával társ nélkül maradt.

S Lengyel Menyhért *A nagy fejedelem* című műve sem találta meg Veszprémben létezési közegét. Lehet, hogy a mű nyolcvan éve a reveláció erejével hatott, ezért is válhatott a Hevesi Sándor rendezte előadás a Thália Társaság sikeres produkciójává. Azzá tehette az akkor merésznek számító közelítés, mellyel az író a kisvárosi, egymásba karoló vezetést megmintázta, és kibővítette a történelemhamisítás és hősgyártás illúzióromboló ábrázolásával. Ma azonban inkább a dráma hiányosságai szúrnak szemet, és inkább azokhoz kell csatlakoznunk, akik Lengyel darabját 1907 óta hagyták porosodni. Az ősbemutató óta ugyanis ez a mű nem kapott színpadot. Ennek az elfeledésnek az egyik oka, hogy e témában a világ- és a magyar irodalomban is születtek sokkal jobb, megírtabb, korunkkal nagyobb szinkronban lévő darabok. S Lengyel Menyhért szertefutó, a drámaírástól a világsikert hozó forgatókönyvgyártásig terjedő életművében is vannak *A nagy* fejedelemnél csiszoltabb művek. Ám ezek mindegyike, a *Taifuntól A waterlooi csatáig,* a kor igényeihez igazodók, a századelő társalgási stílusában megírtak, a jó iparosmunka színvonalát alig meghaladók. Ezzel is magyarázható, hogy Molnár Ferenc mellett Lengyel Menyhért volt az egyik legkeresettebb és legexportképesebb szerzőnk, és talán az sem véletlen, hogy az utóbbi években alig kapott színpadot. 1967-ben a Madách Színház játszotta *A waterlooi csatát,* 1971-ben a veszprémi Petőfi Színház *a Sancho Panza* királyságának Görgey Gábor és Lendvay Kamilló által írt zenés változatát, 1985-ben a Népszínház *a Róza nénit* és 1986-ban a Radnóti Miklós Színpad Az *árnyat.*

A nagy fejedelem magán viseli a kezdő drámaírót fenyegető összes betegségtünetet. Megfogant a nagy téma, a kor rákfenéire tapintó gondolat, de hiányzik az a jó értelemben vett írói rutin, mely az ötletet átgondolva, minden oldalról körüljárva dialógusokba önti. A jellemek nincsenek kibontva, a szavak mögül nem tűnik elő az a mélység, mely a megszületés időpontjától elszakítaná a drámát, és az általános érvényességen kívül közvetlenebbül kapcsolhatná korunkhoz.

A fővonal teljesen és jól követhető. A tudós, aki egész életét a nagy fejedelem dicső életének feltárására áldozta, rádöbben arra, hogy mindvégig hamis nyomon haladt. Csak azok a források jutottak el hozzá, melyekben a fejedelem történetírói kiszolgálták az uralkodót, és meghamisították tetteit. Csak a szépre emlékeztek, holott - mint ahogy az a fejedelem előkerült naplójából kiderül - élete korántsem volt szeplőtlen. Mindez csak akkor válik nyilvánvalóvá, amikor elkészül a nagy mű, pontosabban elkészülnek a nagy művek: a tudós kimerítő tényanyagon nyugvó történelmi munkája és a monumentális szobor, mely a kisváros főterén vár leleplezésre - és véletlenül a polgármester fiának alkotása. Amikor a városka levéltárosa a deheroizáló okiratokat a tudós kezébe adja, nyilvánvalóvá válik a tévedés. A történetíró hisz abban, hogy az igazságnak kell győzedelmeskednie, az avatóünnepségnek el kell maradnia, és a szobrot le kell dönteni. De ekkor működésbe lép a gépezet. A város tekintélyének megóvása érdekében megfélemlítik a levéltárost, lányának kilátástalanná váló jövőjével zsarolják a tudóst, a fejedelem naplója pedig a tűz martalékává válik. Az ünnepséget a szokásos ceremóniával és a hamis képet tovább erősítve megtartják. A tudósnak magának kell szembeszállnia a művel. A dinamit azonban csak arra elegendő, hogy a polgármesteri szoba falai leomoljanak, és a tudós a maga későn felfedezett igazságával alattuk pusztuljon el. A nagy fejedelem szobra sértetlen marad, tanúskodva arról, hogy fölötte már nem bír semmiféle emberi hatalom.

De miközben a kisváros kisszerű mindennapjaiba Lengyel Menyhért beleágyazza a történelmi hűség etikai és filozófiai problémáit, számos dramaturgiai hibát követ el. Nem törődik azzal, hogy a tudós, amikor új állításának bizonyítékait követelik, először nem a szobájában őrzött iratokat hívja tanúul, hanem az

Jászai László (a polgármester) és Demjén Gyöngyvér (a tudós felesége) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felv.)

iratok átadóját, a levéltárost. Talán éppen azért, mert az író tudja, amit a tudós még nem: az iratok eltűntek. Meg azért, hogy a városi elöljáróságok hatalma és a „mindenki megvesztegethető" gondolata hang-súlyosabb legyen. Ám ez a mondandó sokkal életszerűbb lett volna, ha fordított a tudós csalódása. Először a mindent bizonyító okiratok után néz, és aztán következik az emberi gyengeséggel való szembesülés. Csak kisebb dramaturgi be-avatkozást igényelt volna a korrekció, és a szerzői szándék sem csorbult, csak logikusabbá vált volna.

Nem eléggé motivált az sem, hogy a tudós miért nem hozza nyilvánosságra tévedését, miért nem helyezkedik szembe a világgal, ha az igazság feltárása a legfőbb célja. Marika lányának kímélete, jövőjének szem előtt tartása az indok. Csakhogy a lány visszautasítja az ilyen áron megkapható boldog életet. S ha ez így van, akkor a szobor felrobbantási kísérletekor miért nem gondol a lányra, hiszen egy robbantgató apuka éppoly rossz fényt vet az utódra, mint a hivatalos történelmi álláspontot felülvizsgáló tudós.

Teljesen elnagyolt a fiatal szobrász, Marika jövendő férjének, a polgármester fiának az alakja. Kezdetben úgy tűnik, hogy idegen tőle a korrupt városi vezetés, művészlelke tele van finomsággal, és elvágyódik a kisváros panamázó világából. Aztán - szintén Marika érdekeit szem előtt tartva - ellopja és elégeti a fejedelem naplóját, a történelmi tények legékesebb bizonyítékát. Majd ismét jó emberré válik, bevallja a tudósnak helyrehozhatatlan bűnét. Ám segíteni, az igazság felmutatásában közreműködni már nem akar. De akkor miért van szükség az önmaga ellen tett terhelő vallomásra? Sem az író, sem a rendező nem magyarázza meg. Mint ahogy az sem fejthető meg, hogy az alatta néhány pillanat alatt, mely a napló ellopásától ennek kiderüléséig eltelik, a tolvaj hogyan hozza a városi elöljáróság tudomására az iratok elvételét, hogy azoknak idejük legyen a levéltárost megfélemlíteni, hamis iratokat a régiek helyébe tenni, hogy a röptében elvégzett teendők után fölényük teljes birtokában állhassanak a tudós elé. De nemcsak az idő rövidsége jelent gondot, hanem az is, hogy a szobrász addig megismert jellemrajzából nem következik ez a városiakkal való érdekszövetség.

Paál István rendezése nemcsak ezeket a hibákat nem irtja ki Lengyel Menyhért szövegéből, de nem tesz sokat annak érdekében sem, hogy élőbb, korszakokat áthidalóbb legyen a darab. Ahogy a drámából hiányzik az írói aprómunka, úgy Paál István sem dolgozott koncepciózusan. Azt láthatóan érezte, hogy nem elég erős az alapépítmény, ezért néhány ponton megtámasztotta. Így - főleg a megíratlan jellemek egyéniesítése érdekében - dúsította a darabot. A polgármester egocentrizmusának árnyaltabb ábrázolása érdekében felolvastatja vele a beszédét, melyről az eredeti darabban csak említés esik. Ugyanígy hangzanak el részletek az eredeti naplóból és a helyére tett hamisítványokból, hogy érezhetővé váljék a különbség a fejedelem tetteinek megítélésében. Ugyancsak jellemez azzal, hogy a túlságosan is egy tömbből faragott városi előkelőségből a polgármesteren, a témahajhász újságírón és a mérsékelt ellenzéki Csortvayn kívül kiemeli és néhány mondatnyi szöveget ad a város fűzfapoétájának is, hogy ezzel demonstrálja a napi politikát kiszolgáló szerepét.

Kié ez a szobor? - kérdezi Hubay Miklós az író drámakötete elé írt előszavában. „A Rákóczié? Vagy Árpádé, vagy az Ezredévi Emlékmű galériájának valamelyik mellékalakjáé? Mindegy. Mindenki behelyettesíthető, akinek túl nagy és túl rossz szobrot emeltek Pesten és vidéken. S akinek majd szobrot fognak emelni - mert minden jó szatíra nemcsak hátra, előre is pontosan céloz." Paál István is ezt a történelemfelettiséget célozza meg. Megjelenésükkel a századelőhöz köti hőseit, a háttért uraló hatalmas szoborral a szocialista realizmus időszakát idézi, míg a szoborbizottság szertartásos kávézgatásával a mában jár. Ám a századelős aurától nem tud megszabadulni. Nincsenek olyan többletötletei, melyekkel mindvégig az történik itt vagy bárhol, most vagy bármikor kettősségét nyújtaná. Enélkül pedig a Lengyel Menyhért-i szöveg érdektelen. S ezt nem szüntetheti meg az ünnepi hangulat megteremtése, a mikrofonból harsogó sablonszöveg, a magyarságünnepeinkhez tapadó Himnusz vagy Rákóczi-induló. Nem válik drámai erejűvé a tudós visszafordíthatatlanul elrontott életpályája és helyrehozhatatlan történelmi tévedése. Hiába omlanak le nagy robajjal a hazugságot őrző falak, hiába pusztul el a történelmi hazugságokat tovább erősítő ember éppen úgy, ahogy a heroikussá növelt nagy fejedelem szobra, a mű iránti közömbösségünk is rendíthetetlen marad.

S ezért már nemcsak a rendező, hanem színészei is hibáztathatók. Nem hisznek a leírt szóban, s ezért igen energiatakarékosan dolgoznak. A legtöbb életet Balogh Tamás leheli a levéltáros alakjába. Meggörnyedt tartással, félszeg járással, mély alázattal settenkedik be a polgármesteri irodába, hogy újabb adalékkal szolgáljon a fejedelem élettörténetéhez. A tudós iránti túlzott tiszteletével, nehezen felszínre hozott, bátortalan szavaival előrevetíti, hogy nem nagyon állja a megpróbáltatásokat. S amikor a város vezetői szuggeráló tekintetükkel hamis vallomásra akarják rávenni, egyre kisebbre zsugorodik, és végül az állásáért megalkuszik.

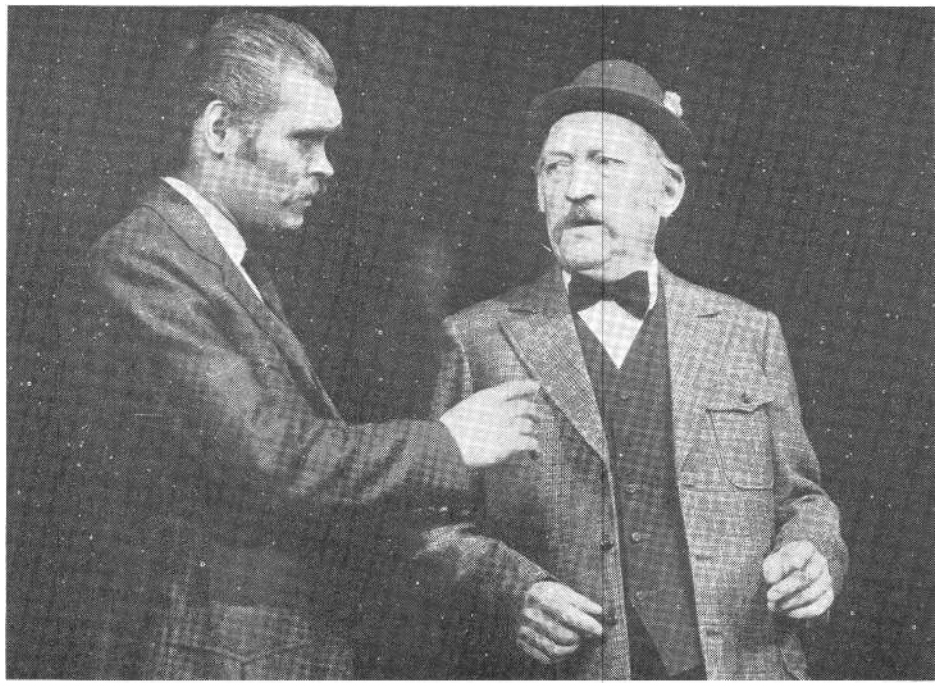
Marikát, a tudós másik támaszát ezzel szemben Palásthy Bea roppant energikusan formálja meg. Minden mozdulatából érződik az a ragaszkodás és szeretet, melyet apja iránt érez. Nem naiv, könnyen sebezhető és ugyanilyen könnyen félrevezethető lányként jelenik meg, hanem öntudatosan, életrevalóan, dacosan. Olyannyira sikerül neki ennek a minden finomsága ellenére erős belső tartással rendelkező nőalaknak az ábrázolása, hogy ezek után már csak az nem érthető, hogyan lehet az „apja lánya".

Szoboszlay Sándor tudósa ugyanis nem e világban él, hanem a fejedelemnek szenteli minden idejét. Ennek a megszállottságnak a megjelenítéséhez a színész azonban nem talál megfelelő kifejezőeszközöket. Csupán a szórakozott professzor sablonjára építkezik, szavaiból hiányzik az a meggyőzőerő, mellyel az egy ügynek élés mindent betöltő erejét jelezhetné. S ugyanígy kevés az a szín, melyet a tudós összeroppanásának folyamatába belevisz. Arcáról eltűnik a szórakozottságát jelző mosoly, és helyébe mogorva tekintetet, megfáradt járást helyez. Ebből az alvajáróságból azonban nem bontja ki azt a lelki depressziót, melyet a fejedelemben és a körülötte élő emberekben való csalódás vált ki belőle.

Túl egysíkúra alakítja Jászai László is a polgármester alakját. Belefeledkezik az énközpontúság hangsúlyozásába, és a hatalom gyakorlóinak sztereotip vonásain túl nem terjeszkedik. Ez egy olyan előadásban helyénvaló is lenne, mely egy hatalmi modell felrajzolására törekszik. Jelen esetben szó sincs erről, így a polgármester torzó marad. Hangos szavú, ellentmondást nem tűrő, hatalma teljes tudatában lévő, megtartásáért minden aljasságra képes kisszerű ember. Olyan semmi különös. Mint ahogy a többi alak sem kelt feltűnést. Csendesen beleolvadnak a lapos előadás langyos hangulatába.

Ehhez képest Bíró Lajos *Rablólovagja* élvezetes előadás. Pedig sorsát tekintve rokonságot mutat *A nagy* fejedelemmel, hiszen az 1912-es bemutató óta nem vették elő. Csakhogy ez a dráma jobb, mint Lengyel Menyhérté. Izgalmas, többször megcsavart a történet, szellemesek a dialógusok, és a szerepek mind olyanok, melyekből ki lehet valamit hozni. És ráadásul a rablólovag-magatartás, az érdekek vezérelte, pénzközpontú élet nemcsak a századelőhöz tapad. Ebben a drámában szerelemmel, rokonsággal álcázva a pénzisten vezérel minden tettet. Galambos Anna, a fiatal, középosztálybeli nő egy nagy szerelmi csalódással a háta mögött ezért dönt úgy, hogy a gondtalan élet reményében hozzámegy a dúsgazdag, de már nagyapa korú Ferenc grófhoz. A kisemmizéstől tartó család ezért határoz úgy, hogy minden eszközzel megakadályozza a frigyet. S ez az „eszköz" a házban tartózkodik, a szerencselovag, Kürt képében. A fiatal férfi nemcsak a pénzt, hanem a nőket is imádja. Hogy melyiket jobban, azt az író a dráma végéig titokban tartja. Először úgy tűnik, hogy kizárólag a kiharcolt vérdíj izgatja, amikor elvállalja, hogy in flagranti szituációt teremt Annával, és ezzel a felszarvazástól rettegő grófot szakításra készteti. Aztán az egykor eldobott szerelem támad fel Anna iránt, és úgy tűnik, hogy a pozíciót, pénzt is fel tudja áldozni a boldogságáért. Ám amikor Annát maga mellett tudja, mindent megtesz annak érdekében, hogy a grófot és az örökségre éhes rokonokat egyaránt kifossza. Bíró Lajos, meghajolva a kor ízlése előtt, az ostobaságnak és a hazugságnak hadat üzenő darab végére könnyben úszó, de voltaképpen boldog véget fabrikált. A veszprémi előadás, megérezve ennek hamisságát, megkeményíti a befejezést. Anna megadva magát, beletörődve abba, hogy a régi helyett az új arisztokrácia fennhatósága alá került, hallgatja, hogy tartja meg székfoglalóját leendő ura.

Egyebekben azonban Szabó József rendezése híven követi Bíró Lajos szellemét. Hagyja, hogy a darab hasson, s csak a legszükségesebbnek ítélt esetekben nyúl az irónia fegyveréhez. E realista közelítés így fokmérőjévé válik annak, hogy Bíró szövege ma mennyire hatóképes, de nem méri azt, hogy az egész darab esetleges idézőjelbe tételével mi mindent lehetne még kihozni belőle. Mintha Szabó József a darab ősbemutatóját rendező Vajda Lászlónak az instrukciói szerint vélekedett és rendelkezett volna. „Jó



Bíró Lajos: **A** rablólovag (veszprémi Petőfi **Színház).**
Borbiczki Ferenc (László) és Bencze Ferenc (Ferenc) (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felv.)**

darabot nemis lehet félrejátszani, legföljebb a túlzások ronthatnak rajta. Ez volt az egyetlen, amire nagyon kellett ügyelnünk. Két merőben ellentétes miliőnek, a megcsontosodott főúri és a haladó, erősödő polgári világfelfogásnak szemben-állásából szűrődik a darab meséje. Szatírát adni nehezebb a színpadon, mint karika-túrát. A nagyszerűen beállított, mulatságos főúri csoportjeleneteket nem volt szabad kiéleznünk, félő gonddal kerültük el a groteszket, a hangos hatásvadászatot; egységes, előkelő tónusra igyekeztünk, hogy letompítsuk ezeknek a kényes jeleneteknek a tónusát." Csak-hogy azzal, hogy Bíró Lajos eleve gunyorosabbra hangszerelte a főúri figurákat, óhatatlanul is az új arisztokrácia pártját fogta. Es Szabó József rendezése is szimpátiát ébreszt ezek iránt az ügyeskedők iránt, pedig - néhány évtizeddel a megírás után - felettük is elironizálgathatna egy kicsit.

E realista színjátszáshoz jó életteret teremt Szakácsi Márta trófeák és ősök arcképcsarnoka uralta, elegáns nyári lakával, mely a darab végén maga is játszani kezd. László gróf távozása után bezáródnak az ajtók, befordulnak az ősöket ábrázoló festmények, hiszen megszakadt egy folyamat, és az új honfoglalók követelnek maguknak helyet. Sokkal kevésbé találóak Szakácsi Márta jelmezei. Nehezen képzelhető el, hogy egy magára valamit is adó grófnő két egymás utáni napon ugyanabba a ruhába bújjék. Még akkor sem, ha csupán vendégségben van az Anna-villában, és nem tárhatja szélesre öltözőszekrényét.

E környezetben leginkább a régi gazda, Ferenc gróf érzi otthon magát. Bencze Ferenc aprólékosan kidolgozott, belülről építkező játékkal éli a renitenskedő öregember mindennapjait. Lecsendesült érzelmekkel közeledik Anna felé, mert érzi, hogy szeretetét csak anyagi nagyvonalúságával szerezheti meg. De hordozza magában azt a konokságot is, mellyel ellentmondást nem tűrőn próbálja érvényesíteni elaggott erkölcsi normáit és akaratát. A színész érzékenyen tapint rá az idős gróf gyengéjére is, nevezetesen arra, hogy hiúságára hatva bármikor átejthető. Nem szabad nevetségessé válnia. Ez motiválja cselekedeteit. Erre apellálva támasztják fel a gyanúját a rokonok Anna hűsége iránt, és saját normáit használva ellene készteti Kürt is arra, hogy nagylelkűen először a birtokáról, aztán Anna kezéről is lemondjon a rablólovag javára. S a színész e kegyességbe azt is belefoglalja, hogy a gróf milyen ostoba.

Pásztor Edina is együtt él Annával. Érzékeny lelkű, megsebzett, önmagával okos kompromisszumot kötő nőként jelenik meg Ferenc gróf oldalán. Jól látható, hogy hadakozik benne a Kürt utáni vágyakozás és a keserű szerelem emléke. A férfi kitárulkozása nyomán az előbbi kerül ki győztesen, hogy aztán cinkoselnéző mosollyal nyugtázza Kürt vagyonszerzési hadjáratát, és ne hadakozzon az ellen sem, hogy ezentúl vőlegénye uralkodik majd fölötte. A színésznő túlságosan is szépre festi Anna alakját. Ezzel elleplezi azt a jellembeli gyengeséget, ahogy a gróf oldalán egzisztenciális gondjait igyekszik megoldani. Mély lírája helyett több olyan ironikus pillanatra lenne szükség, mint amilyen a Kürttől való búcsúja a „vadászat" éjszakáján.

Fegyverével magához inti a megzabolázott rablólovagot, térdre kényszeríti, szenvedélyesen megcsókolja, majd könnyed mozdulattal távozásra készteti. Több ilyen gyors, érzelmi váltásokat tükröző, a szokványostól elütő, humorral teli megoldás kellene.

Nem fukarkodik ezzel a különc Stefi grófot alakító Benczédi Sándor. Egy-egy tánclépésben megtett úttal, egypár pohár on eljátszott dallammal, mély filozófiai fejtegetésekkel, meghökkentő replikáival nemcsak a családtól való különállását jelzi, de eltartott játékával a nevetve pusztuló, tékozló arisztokráciáról is jó képet fest. De hogy milyen kényes egyensúlyozást kíván meg Bíró szövege, azt Bakody József szereptévesztése bizonyítja. Az öreg Galambos kiszolgáltatottságát, a grófhoz ezer lánccal kötött életét úgy figurázza ki, hogy mindent a kelleténél jobban eltúloz. Gyengeségét is, meg azt a tényt is, hogy az italos pohártól nem tud szabadulni. Ahogy a szereplők többségénél a jellem karikírozása hiányzik, addig az öreg Galambos megformálásában a túladagolás következtében ez már zavaró.

Kürt azonban pontosan adagol. Fazekas István az egyedüli, aki megérzi a határokat, gyors váltásokra képes, realizmusába irónia vegyül, egyszerre van a szerepen kívül és belül. Mozdulatlan, szenvedélyeket, érzéseket eltitkoló arccal jár-kel a felső tízezer között, és észrevétlenül vagy pimaszul, de mindenki felett a saját akaratát érvényesíti. Soha nem lehet tudni, hogy igazat mond vagy hazudik. Így jellemzi az egyik grófnő a széptevőt. Fazekas István ezt az alapvonást úgy domborítja ki, hogy szenvtelenül hajtja végre életalakító tetteit. Szerepformálásának csúcspontja az a jelenet, melyben Ferenc gróf pátoszát és erkölcsi nézeteit kölcsönvéve modern Tartuffe-ként fosztja ki Orgonját. S amíg idáig eljut, úgy nézzük őt, mint egy dörzsölt, de voltaképpen kedves csirkefogót. Csak amikor célját elérve kezébe pálca kerül, akkor válik a hangja keményebbé, tartása merevebbé, hogy fennhangon tovább hirdesse a régi urak addig elvetett nézeteit. Ebből a hirtelen és minden átmenet nélküli váltásból megérezhető, hogy a gazda személyének változása nem biztos, hogy új utat nyit a kastély életében.

S a régi arisztokrácia mögött becsukódó ajtóban karba tett kézzel, szivarozva ott áll az inas. Elzárja a visszautat régi gazdái elől, de már azt is jelzi; lehet, hogy ő lesz a soron következő. Hiszen elég talpraesett.

NÁNAY ISTVÁN

Fortinbras nélkül

Hamlet-bemutatókról

A Hamlet-előadások koncepcionális kulcsproblémája - a főszerep mellett - a Szellem és Fortinbras figurájának értelmezése, hiszen alapvetően a Szellem milyensége, funkciója motiválja Hamlet cselekedeteit, illetve a norvég királyfié minősíti a dán trónörökös tragédiáját.

Aligha kell különösebben bizonygatni, milyen különböző kiindulópontot jelent Hamlet tragédiájában az, ha atyjának szelleme egy transzcendentális világ képviselője, vagy saját lelkiismereti válságának kivetülő megtestesítője, vagy egy külső hatalmi rendszer manipulációjának eszköze - hogy csak a legpregnánsabb értelmezésvariációkra utaljak. S milyen eltérő színházi megjelenítésmódokat követel a Szellem mibenlétének tisztázása! Hol csak hangban érzékelhető a Szellem jelenléte, hol testi mivoltában, az élőkhöz hasonlatosan jelenik meg, hol elvont figura, hol hús-vér alak, hol technikai trükkökkel valósítják meg a „szellemjárást", hol a színésztrupp egyik tagja játssza a Szellem szerepét stb.

A dráma értelmezése szempontjából nem kevésbé lényeges az, hogy Fortinbras milyen eszme megtestesítője, milyen céllal érkezik a dán udvarba, milyen ember: a dán királyi udvar pusztulását okozó családi tragédiát feloldó, reményt, békét hozó uralkodó-e avagy a kotti „Nagy Mechanizmus" újabb kíméletlen képviselője; diadalmasan, tiszta fehérben megjelenő, Hamlet elveszte miatt őszintén meg-rendülő fiatalember, vagy a hatalmat mindenáron megkaparintó, a dán királyi korona után mohón kapó, a holttetemeket gyorsan elhantoltató despota.

Az elmúlt évad négy különböző megközelítésű Hamlet-előadásában eltérő volt a Szellem értelmezése, ugyanakkor megegyeztek abban, hogy egyáltalán nem, vagy testi mivoltában nem jelent meg bennük Fortinbras. Emellett megnövekedett a két udvaronc, Rosencrantz és Guildenstern szerepe (nem előzmények nélkül, gondoljunk például Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című darabjára!), illetve a rendezők a művet, a szerzőt, nem pedig az előadáshagyományokat tisztelve, tágítani igyekeztek a tragédia műfaji határait.

Bábpantomim

Ez a tiszteletteli tiszteletlenség a legtökéletesebben két angol pantomimművész - Nola Rae és John Mowat - *The Works* című műsorában jelent meg. ók arra vállalkoztak, hogy egy este Shakespeare négy tragédiáját, *a Macbethet, a Lear királyt, a Romeo és Júliát*, valamint a *Hamletet* a mozgásszínház nyelvén jelenítsék meg. Természetesen nem a teljes műveket láthattuk az egyetemi színpadi vendégszereplésen, hanem olyan kompozíciókat, amelyek a tragédiák lényegét maradéktalanul visszaadják, ugyanakkor a pantomim vásári, népszínházi jellegéből adódóan a fenségesség mellett a csúfondárosságot, a drámák hétköznapi szintjét is megmutatják. Ez az előadás igazából csak olyan közegben tud megszólalni és hatni, amelyben legalább a mese szintjén ismertek a Shakespeare-művek. Megdöbbentő volt, hogy az Egyetemi Színpad nézőterén, ahol túlnyomó többségben egyetemisták és középiskolások ültek, állandósult a pusmogás, a fiatal nézők egymástól kérdezgették - még *a Romeo és Júlia* és *a Hamlet* esetében is! -, hogy kik a megjelenített figurák, mi történik az egyes epizódokban.

A négy művet eltérő eszközökkel közelítették meg a pantomimesek. *Macbethjük* alapkonfliktusa a Shakespeare és élettársa közötti veszekedésből bomlott ki egy frappáns jelenetben. Leart tragédiájának lényegére a bolond döbbenti rá a király és a bolond közötti gesztuspárbeszédben. A *Romeo és Júlia* teljes keresztmetszetét bemutatja a két clown: bravúrosan váltogatják maszkjaikat, testtartásukat, gesztusaikat, így a dráma csaknem minden szereplője és minden lényeges jelenete megjelenik ebben a groteszk, vásári persziflázsban.

A legösszetettebb - mert a vásári játékban a tragédiát is érzékeltető - epizód a *Hamlet* kézbábos variációja. Különböző színű kesztyűk, illetve a hozzájuk tartozó pregnáns „jelmezjelzések" határozzák meg a szereplőket, akik egyszerre *a Hamlet* és egy általánosabb érvényű mese figurái. *A Hamlet* cselekménye a bábszínház végletesen absztrahált eszközeinek jóvoltából azoknak is érthető és átélhető, akik Shakespeare művét nem látták, nem olvasták, de komplex élményt a drámát ismerőknek nyújt a Szellem megjelenésétől a királyi udvar pusztulásáig ívelő előadás.

A bábok mesealaktípusokat képviselnek, arctalanok, a dráma mechanizmusa szenvtelenül és könyörtelen következe-

Jelenet az angol pantomimszínház Hamletjéből (Kulifay Tamás felv.)

tességgel működik, miközben az egyes jelenetek önmagukban, a hősi, komoly tartalom és a miniatürizált bábforma ellentmondásából fakadóan hallatlanul szórakoztatók, komikusak. Ebből a feszültségből egy ponton létrejött a részletek komikumának és az egész tragikumának szintézise, miközben lenyűgözve csodáltuk a játék bravúros megoldásait.

Rockopera

Tulajdonképpen semmi kivetnivalót nem találhatunk abban, ha valaki *a* Hamletből rockoperát készít, hiszen a világirodalom számos remeke szolgált már eddig is ez új, de önálló librettóban igen szegényes zenei műfaj produkcióinak alapjául. Az viszont alapkövetelménynek tekintendő, hogy a maga műfajában hasonlóképp összetett és mély mű szülessen az adaptáció során, mint amilyen az eredeti dráma a maga műfaji közegében. Ez a követelmény nemigen teljesül, s mindenekelőtt ez a legfőbb kifogásom a Nagy Feró-féle Hamlet-rockoperával szemben is. Holott a Grópius Társulattal közösen létrehozott előadás alaphelyzete - a magányos, a társadalmi-hatalmi mechanizmusba beépülni nem akaró, nem tudó hős tragédiája - rendkívül aktuális, igazi és mély problémakört érint.

Az előadás azonban egyrészt természetesen leszűkíti, elszegényíti az eredeti művet, másrészt nem ad az eredeti helyett sem zeneileg, sem dramaturgiailag, gondolatilag más, új értelmet, komplexitást. A cselekmény főbb csomópontjai köré szervezett, zeneileg nem egységes stílusú, de azonos hangzásvilágú önálló számok füzére képezi az előadás gerincét, e számok sorrendje zenedramaturgiailag esetleges. Az előadás lényegi mondandója elsősorban Hamletnek és környezetének ellentétes stílusú színészi-színházi megjelenítésében fejeződik ki. Katona Imre rendezésében Hamlet mai fiatalember, az udvar tagjai viszont egy elidegenített világ szögletes mozgású képviselői. Egy természetes és egy igen erősen stilizált színi világ összeütköztetése fejezhetné ki a fő konfliktust, de Nagy Feró Hamletjének idegensége, az udvartól való különbözősége nem a dráma belső rendszeréből következik. Nem Hamlet különbözik Claudiustól és társaitól, hanem a rockénekes színészi, magánemberi civilsége kerül ellentétbe egy konzekvens színpadi jelrendszerben működő világgal. Ez nemcsak stiláris probléma, hanem mindenekelőtt tartalmi, ugyanis a színpadon csak a királyi udvar színi világa teremtődik meg, még-hozzá igen magas fokon, de drámai értelemben hiányzik a főhős.

A cselekmény mozgatója és az előadás technikai lebonyolítója: Rosencrantz és Guildenstern. A két clown típusú alak hangsúlyos és több funkciójú szerepeltetése a játék játék voltára is utal. Fortinbras itt értelemszerűen nem jelenik meg, hiszen abban a világban, amelyben a Nagy Feró-szerű Hamletek élnek, semmiféle minőségi változást nem jelent egy külső erő fellépése. Mint ahogy ebben a világban a magányos hős csak magára számíthat, éppen ezért Horatiója sincs az előadásnak, bár az ő hiánya meghatározó dramaturgiai tényező: Hamlet utolsó szavával Horatiót, a barátot keresi.

Mozgásszínház

A Malgot István vezette s új néven - Hold Színháza - bemutatkozó mozgásszínház Hamlet-feldolgozásának már a címe jelzi, hogy új szemléletű előadás született. *A Rózengildék huntzutságai* is zenés mű, itt azonban nem rock, hanem balkáni és magyar népzene adja meg a dráma atmoszféráját, érzelmi hátterét.

Az előadás főszereplői Rózengild és Gildenróz, s huntzutságuk nem más, mint hogy kreálnak egy ifjú királyfit. Ugyanis a gaz csellel trónra kerülő vérnősző barom, a király egyetlen dologtól fél, attól, hogy visszatér külföldről a jogos trónkövetelő. Ennek megakadályozására minden óvintézkedést megtett, s ekkor a két udvaronc beöltöztet egy bohócot királyfinak, kitanítják feladataira. De a bohóc egyre inkább azonosul a szerepével, s lényegében ugyanúgy zajlanak a drámai események, mint az eredeti műben. Rózengildék kettős játékot űznek, egyszerre szolgálják ki a királyt, s tüzelik a királyfit. Cinikusan szórakoznak a maguk kreálta helyzetben. A bohóc-királyfinak pedig kétszeres megaláztatásokat és szenvedéseket kell kiállnia,

Waszlavik Gazember László (Színészkirály) és Nagy Feró (Hamlet) a Rock-Hamletben (Szilágyi Lenke felv.)

nemcsak a szerepe szerintieket, hanem a szerepet játszó bohócét is át kell élnie. S hiába lázad, hiába öli halomra az udvar népét, a rendszer megdönthetetlen, új királyok lesznek a régi helyett, s új bohócot öltöztetnek be királyfinak. Minden változatlan. Itt sem jelenik meg Fortinbras, hiszen a rendszer önmagán belüli körforgásán van a hangsúly.

Az öttagú együttes rendkívül magas színvonalú, technikailag igen pontosan kidolgozott, a báb, az árnyjáték, a mozgásszínház különböző válfajait ötvöző előadása dramaturgiailag nem teljesen következetes, emiatt, illetve a sok szerepcsere következtében helyenként még a cselekmény is nehezen követhető.

A metaforák színháza

Az eddigiektől eltérően „hagyományos", azaz a tragédiát a maga műfaji követelményeinek megfelelően játszott előadás a kolozsvári *Hamlet,* amelyet Tompa Gábor rendezett.

A rendező - amint lapunk más részében közölt interjújában részletesen kifejti - Hamlet tragikus sorsán keresztül a művészet, az emberi értékek pusztulásáról és elpusztíthatatlanságáról kíván szólni. Ebből következően a produkció szervezőereje a színház a színházban elv. Az előadás kezdetekor egy falként funkcionáló függöny előtt két színész öltözőasztal mellett memorizálja Bernardo és Francisco darabindító párbeszédét. Szövegük egyre hitelesebb és élőbb lesz, betoppan közéjük a Horatiót játszó színész, s egyszer csak drámai helyzet alakul ki. Felmegy a függönyfal, s kitárul az az alaptér, amelyet három oldalról piszkosszürkés-zöldes színű, rugalmas anyagú falak vesznek körül, s amelynek hátterében fémvázas, kétszintes emelvény áll. (Az emelvény egyszerre idézi fel a Shakespeare-színpad képzetét, s jelent látványkontrasztot a hangszigetet, ajtó nélküli, tökéletes bezártságot sugalló falakkal.) Ez az emelvény egyben színpad a színpadon is, amely többnyire a politikai cselszövések színhelye, igazi funkcióját a Hamlet által rendezett Egérfogó-jelenetben kapja meg, amikor valóban színpadként használják. (Díszlettervező: Titi Ciupe.)

A második jelenet előtt két clown jelenik meg, egy férfi és egy nő. Félve jönnek be, kezükben óriási bőrönd, előadást szeretnének tartani, de valami mindig megzavarja őket, kimenekülnek. Ez a clownpár állandó szereplője az előadásnak, hol kettesben téblábolnak a színen, hol a színészcsapat tagjaiként szerepelnek, s ők - a shakespeare-i szerepmegjelölésnek megfelelően - a sírások is.

A Színészkirályt és Hamlet atyjának szellemét hangsúlyozottan ugyanaz a színész játssza, ami ez esetben nem azt jelenti, hogy a szellemjárás Claudius vagy Polonius Hamlet-ellenes manipulációjának része, hanem azt, hogy mindkét jelenet egy színházi előadás alkotóeleme. A Színészkirály szerepe azáltal válik még hangsúlyosabbá és metaforikussá, hogy Shakespeare-maszkot visel.

Az előadásnak dramaturgiailag is, hatásában is az egyik leghangsúlyosabb része az Egérfogó-jelenet.

A rekonstruált királygyilkosság bemutatása, Claudius távozása után a dermedten ülő színpadi közönségre Rosencrantz és Guildenstern vezetésével rátámadnak az őrök, miközben felülről lassan leereszkednek a reflektorokkal felszerelt trégerek. Az egyik trégerre, mint keresztre, jelképesen felfeszítik a Színészkirályt, a többi pedig szinte a földbe nyomja a szereplőket. Hosszú ideig kitartott kép ez, amelyből először a két clown mozdul ki, majd a többiek is - jelezve, hogy egy jelenetet játszottak el - távoznak. A metafora hatása - annak ellenére, hogy kétségtelenül kissé didaktikusnak tűnik - döbbenetes.

Az előadás végén, Hamlet halála után hangszóróból hangzik fel Fortinbras néhány mondata, a szenvtelen hangú szövegből, amely mintha egy végtelenített szalagról szólna, egyre ingerültebben egy mondat emelődik ki: „Vegyék föl tetemét!" De a szereplők kilépnek szerepükből, vége a produkciónak, a „halottak" feltápászkodnak, ki a jelmezét kezdi levetni, ki lesminkel. Csak a Hamletet alakító színész marad mozdulatlan. Az előadás elején látott fal lassan megindul lefelé, s Horatio Hamletnek néhány személyes holmiját - a könyvet, amit nemrég még olvasott, a koponyát, amelyet a sírásótól kapott, kardját, zekéjét - egyenként előrehozza, s mintegy emlékművet épít belőlük. A függönyfal egyre lejjebb ereszkedik, egyre gyorsabban kell Horatiónak előrerohannia a tárgyakkal, az utolsót már csak hason csúszva tudja kimenekíteni. A fal lezárul, elöl csak Horatio térdel a Hamlet-mementó előtt, és zokog.

Az előadás szereposztási érdekessége, hogy Hamletet Héjja Sándor, Claudiust a nálánál jóval fiatalabb Keresztes Sándor játssza. Ez még hangsúlyosabbá teszi az utódlás természetes rendjében bekövetkezett törést, ugyanakkor a két színész művészi habitusából adódóan különösen erős kontraszt alakul ki a két figura között. Héjja valami egészen különös mélységű, fájdalmú, kiábrándult, keserű Hamletet formál. Olyan Hamletet, aki tökéletesen tisztában van azzal, hogy teljesen felesleges minden tette, nem fog

Héjja Sándor, a kolozsvári Hamlet címszereplője

megváltozni körülötte semmi. Mégis cselekednie kell. Még akkor is, ha meggyőződése szerint az ő rendeltetése nem az, hogy karddal szerezzen igazságot, hanem az, hogy megrendezze azt az előadást, amely tükröt tart a természetnek. Ennek a rendeltetésének maradéktalanul eleget tett, de részesévé kell lennie még a körülmények azon lavinájának is, amely természetétől olyidegen. Különös feszültséget ad Héjja alakításának az, hogy beszédének szenvedélyességével szemben a mozgása takarékos, önfegyelmet sugalló, kevés mozdulatot, gesztust engedélyező. Éppen ezért, amikor mozgásában is megjelenik a lefojtott indulat, egyszeriben félelmetesen erőteljessé válik a királyfi figurája.

Keresztes Sándor viszont inkább a hangjával bánik visszafogottan. A lenyalt, hátrafésült haj eleve valami visszataszító idegenséget kölcsönöz a figurának, s ez csak fokozódik attól, hogy a színész Claudius minden megnyilatkozásában a hamisságot, a csináltságot hangsúlyozza. Nyájasan, csöndesen és lassan beszél, mozdulatai kimértek, de újra és újra kiesik a magára erőszakolt magatartásból, kapkodó, széles gesztusok, felcsattanó, parancsoló hang árulkodik az alak igazi lényéről. Claudius imája színészi remeklés, Keresztes egyszerre érzékelteti a király pillanatnyi megrendülését és azt, hogy mindez csak produkció, nagyária. (Meg is kapja érte a szólóteljesítményekért hálás publikum némileg zavaró nyílt színi tapsát!)

A két clownt Sebők Klára és Barkó György játssza - kitűnően. Nemcsak két ellentétes bohóctípust jelenítenek meg, hanem a bohócban a kiszolgáltatott, de le nem győzhető művész általánosan érvényes portréját is megrajzolják. Helyzetük nem könnyű, hiszen gyakran a tényleges szituáció nem ad kellő támpontot megsokszorozott színpadi jelenlétüknek, de többnyire hitelesíteni tudják létezésüket, funkciójukat. A rendező és Farkas Ibolya érdeme, hogy ritkamód következetesen épül fel Gertrud szerepe, a színésznő pontosan érzékelteti azt a Claudiustól való elhidegülési folyamatot, amely a Hamlettel vívott szócsata következtében bontakozik ki.

Az előadás legmegrázóbb epizódja a mű negyedik felvonásának módosított hatodik színe, amelyben Horatio - Csiky

Csiky András (Horatio) és Rekita Rozália (Ophelia) a kolozsvári Hamletben
(Kántor László felvételei)

András - az őrület határán lévő Opheliának - Rekita Rozália - olvassa fel Hamlet levelét. A színpad elején kuporgó lányt Horatio ezzel szeretné visszacsalni az értelmes életbe. Horatio egyre kétségbeesettebben olvassa a levelet, de Ophelia csak mereven maga elé nézve hallgat, látszólag semmi sem ér el a tudatáig. Csak később válik bizonyossá számunkra, hogy öngyilkosságához a végső lökést épp ez a levél adta. Csiky András és Rekita Rozália jelenete túlmutat a darabon: a sorsának, körülményeinek magát megadó és a remény utolsó szalmaszálába is megkapaszkodó, a jövőben hinni akaró emberek konfrontációját sűrítették egyetlen színpadi képbe.

Ezeknek az előadásoknak a rendezőit a Szellem mibenléte kevésbé érdekelte - kivétel talán Tompa Gábor -, adott koncepciójuknak megfelelően funkcionálisan oldották meg ezt a kényes kérdést. Annál lényegesebb viszont mindegyik előadásban Fortinbras hiánya, illetve az udvaroncok, Rosencrantz és Guildenstern szerepének felerősödése. Míg jó néhány évvel ezelőtt a darabban a rendezőket elsősorban a hatalmi változások mechanizmusa érdekelte, mostanában - úgy tűnik - a hatalmi mechanizmus természetrajza, illetve az egyénnek ehhez a mechanizmushoz való ellentmondásos viszonya. Alighanem ez magyarázhatja e nagyon is különböző előadások közös vonásait.

DÉVÉNYI RÓBERT

Horatióra várva

Rock-Hamlet az Egyetemi Színpadon

Az a folyamat, amely a hetvenes-nyolcvanas években a popzenében és vele a zenés popszínházban lezajlott, művészi és szociológiai tekintetben egyaránt meglehetősen feltárt, és itt csak utalni érdemes rá. Adva volt egy korábban monolitikus ízlésvilág, amelyet heves ostrommal döntöttek meg az egyre újabb és újabb hullámokban támadó kirekesztettek. (Alternatívok, undergroundok, marginálisak, ellenkulturális groupok stb.) Ezeket az együtteseket egyetlen dolog fenyegette a bukásnál is jobban: a siker. Amíg ugyanis nem fogadta be őket a hivatásos szórakoztatóipar, eredetiek voltak, igazlátók és igazmondók, őszinték és lekenyerezhetetlenek. De ahogy e vonzó tulajdonságaik következtében nőtt az ázsiójuk, egyre inkább az fenyegette őket, hogy beépülnek, elüzletiesednek, és ezzel elvesztik legigényesebb támogatóik táborát. A „huszonkettes csapdája" szinte megkerülhetetlennek tűnt. Dacos hűségükkel önmagukhoz kialakították azt az imázst, ami felverte értéküket, és egyre vonzóbbá tette őket a piacon, tehát érdemes volt a hónuk alá nyúlva beérkeztetni őket, ugyanakkor e karriergépezet óhatatlanul elindította erkölcsi-művészi kopásukat. Pedig nem is feltétlenül rosszhiszeműen hajlították meg a gerincüket. Hiszen a sikernek nemcsak anyagi vonzata van; ország-világra szóló reklámot, tömegérdeklődést, profi infrastruktúrát, szenzációs külsőségeket ígér. Miért kellene minderről lemondani valamiféle farizeus tisztakezűség nevében? Minden, mi él, terjeszkedni akar, követni emelkedő szerencsecsillagát, és csak a legfinomabb szimatúak érzékelik, hol a határ, mikor kötnek már olyan kompromisszumot, ami magát a célt kérdőjelezi meg.

Csuha Lajos (Claudius) és Nagy Feró (Hamlet) a Rock-Hamlet előadásában (Papp Dezső felv.)

Nagy Ferónak például kétségkívül jó orra van. Nemigen lehet „palira fogni", és önmagát sem egykönnyen csapja be. A mai napig el tudja hitetni, hogy ügyekhez és nem bizniszekhez csatlakozik. Úgy vállal alkalmi vagy huzamosabb szövetséget, hogy nem válik hűtlenné a hajdani - valós vagy vélt - közösségi küldetése iránt sem. A Beatrice egykori mezei filozófusa ma sem fúj a szájából egyszerre hideget és meleget, felettébb kényes alkupozíciójára, arra, hogy maradhasson, aki volt; kopaszkutya, akinek legkeserűbb élettapasztalata így fogalmazódott meg filmjében: „az embernek muszáj lemenni kutyába!" (Nem biztos, hogy pontosan idézem.)

Nagy Feró tehát úgy lett a megszelídült popkultúra egyik sztárja, hogy nem adta fel ellenkulturális sáncait. Provokál. *A Hamlet* rockoperásításának ötlete - a műfaji meghatározást később finomítanám - önmagában is provokáció. A drámairodalom, a „magas művészet" egyik legnagyobb remekének popzenei bekebelezése indulatos tiltakozásra késztet. Két oldalról is. Először is nyilván „felkapják a vizet" Nagy Feró odaadó hívei, akiknek szemében *a Hamlet* gyanús kultúrcikk, afféle sznob nemtudoménmicsoda, amivel utoljára az iskolapadokban untatták őket. De kikérik maguknak azok is, akik a bús királyfit az érinthetetlenek kasztjába sorolják, és meggyalázásáért az égre kiáltanak. (Ez utóbbiak nyilván elfelejtik, hogy *a Szupersztár is* a legszentebb történet zenei profanizálása, vagyis humanizálása.) E nyilvánvaló előítéleteket csak akkor sikerülhet hatályon kívül helyeztetni, ha Nagy Feró kétfrontos harcot indít közönségéért. *A Hamletet* ismerőkkel elhiteti, hogy a rockopera is egy lehetséges változat, érdekes olvasat, amelyet érdemes Shakespeare-ével összevetni. De ennél sokkal fontosabb - tulajdonképpen ez biztosítja az előadás autonómiáját -, hogy Hamlet azoknak a konfliktuózus problémáknak a szószólója legyen, amelyekért a műveltség szféráján kívül állók is elfogadják őt a maguk hősének.

Ez a kettősség egyaránt tetten érhető a produkció dramaturgiai és zenedramaturgiai elképzelésében. Mindenekelőtt meg kell állapítani, hogy Nagy Feró meglehetősen hűségesen követi az eredeti dráma cselekményét. Természetesen a

Szilagyi Maya (Gertrud) és Nagy Feró (Hamlet)

műfaj törvényeivel egyezően - tekintve, hogy *a* pop-Hamlet zárt számok füzére és úgynevezett végigkomponált mű, nincsenek prózai részletei - nagyfokú sűrítést tett szükségessé, de végül is a szövegkönyv alig tartalmaz az eredetitől elrugaszkodó mozzanatokat. A dán udvar dőzsölése, a szellemjárás, a hajdani iskolatársak és Ophelia árulása, az egérfogó, Claudius megtisztulásáért könyörgő fohásza, Gertrud meghasonlása, Polonius véletlen lekaszabolása, Hamlet szám-űzése, Ophelia esze bomlása, majd a befejező tömegmészárlás Shakespeareével azonos nyomatékkal szerepelnek a librettóban. Az eltérések jelentéktelenek, efféle átértelmezéseket ma már a leghagyományosabb feldolgozásokban is találunk. Patologikus vonásokkal egészült ki Gertrud portréja azáltal, hogy szorongásait alkoholba fojtja. Új nyomozati eredmény az a beállítás, hogy Opheliát Rosencrantzék teszik el láb alól, Claudius titkos óhaját kitudva. Ám e többé-kevésbé esetleges kiigazítások nem érintik a lényeget. Végül is megállapíthatjuk, hogy Nagy Feró szövegkönyve meggyőzően épít Shakespeare drámájának többrétegűségére, és emeli ki a mindenkihez szóló, populáris kalandsztorit.

Vagy mégsem?

Akad ugyanis egy módosítás, amelynek nagy horderejű következményei lesznek a továbbiakban. Horatio kioperálására gondolok. E művelet látszólag teljes mértékben formai-dramaturgiai természetű. Shakespeare Horatiója mint-egy megkettőzi a hamleti figurát, ezért egy leegyszerűsített cselekményű, tömörített konfliktusrendszerű librettóban jelenléte nélkülözhető. Ha eltekintünk a koncepcionális indítékoktól! Mert Shakespeare számára, úgy látszik, fontos volt hangsúlyozni, hogy a kizökkent időt nem pusztán egyetlen, élethelyzetétől végletesen kibillentett hős érzékeli. Társai vannak. Szövetségesei. Fent és lent. Akikkel megoszthatja a legcsüggesztőbb pillanatokat is. Nagy Ferónak viszont semmi szüksége e motívumra, sőt az ő elképzeléseinek kifejezetten az útjában áll. Az ő Hamletje ugyanis magányos hős, egyedül, egymagában küzd mindenki ellen. (Akár a modern mitológiák mozivászonról ismert populáris hősei.) Hogy ez a felállás milyen sarkalatos eleme Nagy Feró elgondolásának, azt a tragikus végben felpanaszlott: „Hol vagy, Horatio?" kiáltás egyértelműen igazolja. Horatio nem takarékossági okokból került ki a történetből. Horatio nincs. Barát nincs. Ahogy nincs anyai szeretet, rokoni méltányosság, őszinte szerelem, becsület, hűség fiatalságunk egykori társaihoz. Nagy Feró királyfia egy romantikusan, monolitikusan gonosz világ részese, amelyben az erőviszonyok cseppnyi esélyt sem adnak a győzelemre. És a reménytelenségben az egyetlen vigasz, hogy inkább „lemegy kutyába", de e förtelmes közeggel nem alkuszik!

Talán nem kell külön felhívni a figyelmet rá, hogy a fentiek szellemében fogant librettó különösen alkalmas arra, hogy Nagy Feró legszemélyesebb - és természetesen megzenésíthető - indulatait, acsargó haragját fogalmazza meg. (Es azt hiszem, éppen ez az érzelmi tartomány hitelesíti sajátos stílusát is.) Ugyanakkor az egyoldalúság korlátozza színpadi világának teljességét. A librettó eseménysora szinte teljesen lehetetlenné teszi a pozitív azonosulást. A nagy előképek *(Szupersztár, Hair, István, a király)* szerzői gárdája a műfaj legvonzóbb zenei formájaként kezeli a mindenkit magába olvasztó tömegdalt, a katartikus-himnikus kórusokat, amelyek a világ megigazulásának ígéretével a közösségi ünnep magaslatára emelik a produkciót, mindenekelőtt fiatal közönségük szemében. Kérdés, hogy e zenedramaturgiai panel hiányában is létrejöhet-e rockopera? Mindenesetre úgy tűnik, hogy Nagy Ferótól mi sem áll távolabb, mint egy ilyen, a hallgatóságot összeolvasztó pop-öröm-óda megkomponálása. Nem azonosulásra késztet, hanem leleplez, kifiguráz, tehát a protestelemeknek nyit szabad utat. Végül is a librettó e szándéknak rendelődik alá. Ezen a jogcímen időz el Laertes (és nem Leartes, ahogy a lemezen olvashatjuk) és Ophelia évődő fecselyén vagy az udvar böfögő orgiáin. (Különösen az első részt terhelik ezek a cselekmény fővonalától félreeső életképepizódok. A második rész elevenebb sodrású.)

De természetesen a librettót nem a formálódó történet, hanem a kínálkozó szerepszövegek minősítik. Nyilvánvaló, hogy a színpadi mű dialógusanyagán múlik, mennyire éli át a közönség a színpadi alakok helyzetét, milyen mélyen pillant-hat magatartásuk rugóiba. A zenés szín-padon ez a kiváltságos kifejezőeszköz a megzenésített szöveg. Azok, akik kétkedve fogadták a rockosított *Hamlet* ötletét, alighanem ezen akadtak fenn. Mert hogy is lesz ez tulajdonképpen? Nagy Feró veszi a bátorságot, és slágerszövegeinek nyelvére fordítja Shakespeare verseit? (Illetve Arany Jánoséit.) A versenyhelyzet nem éppen ízléses! Vagy Shakespeare (Arany János) klasszikus sorait kezeli szabad prédaként, kockáztatva, hogy a felhasznált szöveg fajsúlyosságával a dallam elébe tolakodik, vagy szét is veti a zenei formát?

Nagy Feró elismerendő leleménnyel bújik ki e szorítóból. Hű is marad az irodalmi eszmeképhez - és nem is; alá is rendeli a szöveget a zenének - meg nem is. Ugyanis kiemeli a monológok és dialógusok kontextusából a hamleti szállóigéket, és ezekből rakja össze mozaikszerűen a szerepek szöveganyagát. Az önállósult aforizmák, aranyigazságok - a gnómák - mára görög dráma szópárbajaiban is fontos szerepet játszottak, de különösen kedveltek voltak Shakespeare korában. (Nemrégiben újsághír adta tudtul, hogy a korabeli kalózkiadások egyikében a Shakespeare műveiben fellelhető és a művelt társaságban jól forgatható bölcsességeket gyűjtötte egybe egy üzleti érzékkel megáldott vállalkozó.) Ez ötletnek köszönhetően a szöveg shakespeare-i is, és slágerszöveg is; „Gyarlóság, asszony a neved!" vagy „Közös, hogy meghal, aki él, / S a természet útján szebb valóra kél" - halljuk vissza a patinás szlogeneket. De Nagy Feró még itt sem áll meg: a gnómá-

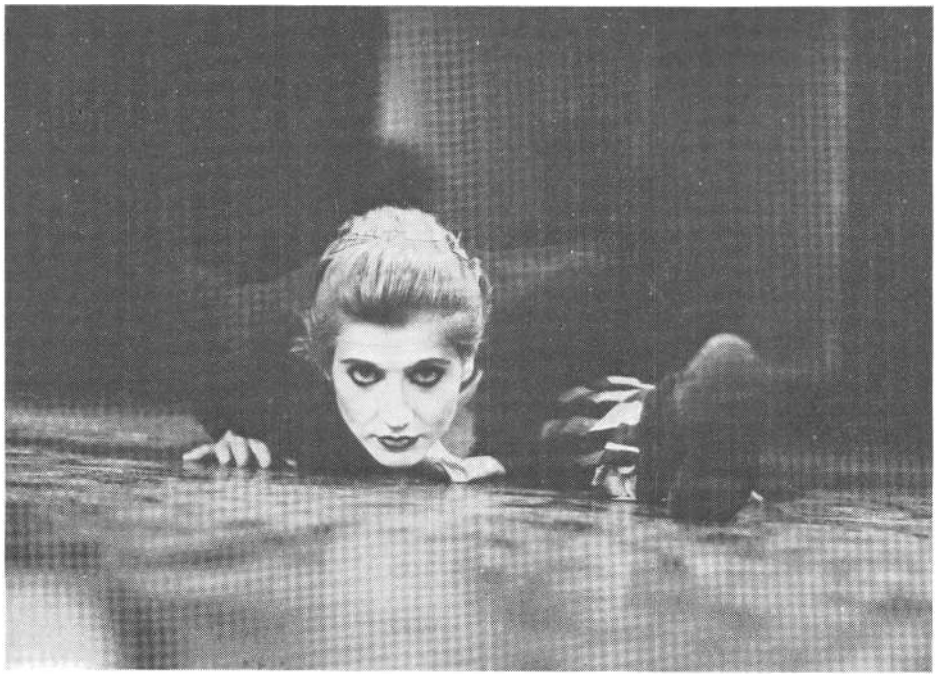
kat nem feltétlenül azok szájába adja, akik Shakespeare szándékai szerint mondanák. Szívesen csúsztat. És íme, kiderül, hogy Polonius szenilis fecsegése ugyanolyan jól illik az oldott-részeg Gertrudhoz, vagy hogy Hamlet és Claudius jogosan hirdetik magukat ugyan-azokkal a szavakkal bűnös-becsületes-nek. Ez a szövegkezelési technika, amely - ha szabad szakmai tolvajnyelven kifejezni magam - inkább helyzet-, mint figuraspecifikus - végül is banálissá teszi, elidegeníti a tartalmakat. Természetesen a „prózai változatot" jól ismerő közönséget feltételezve. (Különösen mesteri a „Lenni vagy nem lenni" színe változása három eltérő dramaturgiai funkcióval. A Dőzsöl a király című jelenetben a kórus (az udvar) harsogja mintegy az élelmesség, az életrevalóság jelmondataként. Másodszor a cselekmény eredeti helyén, tehát az Opheliával való szakítást meg-előzően csúfondáros refrénként kíséri Hamlet kutyaszorítóját, hogy végül a gazemberségükkel gátlástalanul kérkedők életelveként szólaljon meg.

Akár Homéroszé, Shakespeare asztala is felettébb gazdag, Nagy Ferónak van miből kiállítania a lakomát. Alig néhány olyan jelenet akad, amelyhez maga írt dalszöveget. Ilyen a prológus és az epilógus, amely jelképes síkon exponálja, illetve zárja le Hamlet kontra az egész világ már említett, kibékíthetetlen konfliktusát. A kölcsön- és saját szövegek szerencsés elegyítése kétségtelenül a librettó legfigyelemreméltóbb erényei közé tartozik.

Mielőtt most már a zenei elemzésre térnék, hadd tegyek egy vargabetűt. Nagy Feró *Hamletje* nem „könyvoperának" készült, a kompozíció koncepciója elválaszthatatlan azoktól a konkrét színházi körülményektől, amelyekre megtervezték. Köztudott, hogy a bemutatót eredetileg a kecskeméti Katona József Szín-ház vállalta fel közös műhelymunkában egyik társulati tagozatával, Malgot István avantgarde mozgásszínházával. Ez az együttműködés a résztvevőkön kívül eső okokból igen rövid életű volt. Mégsem maradt nyomtalan. Bizonyosnak látszik, hogy eredetileg két elképzelés feleselt egymással. Nagy Feróé, aki alkalmasint egy rockoratóriumot (tehát nem operát!) kívánt komponálni *a* Hamletből, ha tévényilatkozatára jól emlékszem, egyszemélyes histrióként idézve fel a történetet. (Prózában Kozák András vállalkozott effélére a Játékszínben.) Nagy Feró ez irányú eltökéltségére bizonyság a lemez is, amelyen még füzérszerűen - és nem cselekményszerűen - sorjáznak a karakterportrék, atmoszferikus zenei tablók. Ugyanakkor a színjátékos, tehát a rockopera irányába mutató jeleneteket (Laertes búcsúja húgától, szellemjárás, egérfogó) még hiába keresnénk a korongon. Malgoték viszont a pantomimes, mondhatni bizarrul szürreális látványelemekkel kívánták keresztezni a pop-*Hamlet* zenei világát egy kifejezetten intellektuális hibrid igézetében. Hogy hol tartott a közös munka, azt a már nem a kecskeméti színház égisze alatt tető alá hozott és *a* Hamlettel szinte egyidőben megvalósított *Dromlet* néhány mozzanata érzékeltette. A két produkció ugyan tökéletesen öntörvényű és az elkölcsönzés gyanúja sem merülhet fel, mégis a *Dromlet* őrségváltásának vagy az udvari ledérségeknek a zenei anyagában megmegüti fülünket néhány *a* Hamletből ismerős taktus. És fordítva: úgy látszik, Nagy Feróra is hatott egy fekete humorú, intellektuálisan groteszk tolmácsolás lehetősége. Nagy Feró így olyan zenét komponált, amely a jelenetek tragikus színét minduntalan a pokoli bohózatosság fonákjára fordítja. A meggyilkolt király gyászlakomája bárgyú tangóba fullad; a Szellem szentségtörő hányavetiséggel darálja le dörgedelmeit; pityergős operettparódia teszi nevetségessé Ophelia finomlelkűségét; hiénakacaj röhög a zsarnok bűnbánó imáján stb. De a legborsosabb zenei tréfákat a darab finálé-jában engedi meg magának. A forma refrénes kördal, ami kedélyes haláltáncnak nyújt keretet. Mint a legyek hullanak sorra a méregtől az érintettek, operai fentebb stílben búcsúzva a világtól, és - a műfaj kívánalmai szerint - az örök elnémulás küszöbén vágva ki a magas cét, hogy végül is Rosencrantzék alpári rigmusaira hizlalják a hullahegyet. E „borzadályos" véghez kapcsolódik a nekrológ, az eltávozottak érdemeinek elverklizése, ami ugyancsak egy operai finale ultimo jellegzetes zárlatismételgetései-be torkollik. A többi néma csend. Illetve hátravan még az utójáték, az örök vesztes jajongó vesszőfutása a testére-lelkére záporozó ütlegek alatt.

Talán felesleges részleteznem, hogy ez az idézőjeles, utalásokkal, áttételezésekkel zsúfolt, már-már spekulativ zene bizony meglehetősen bonyolult. Nem csoda hát, hogy a nézőteret csak Claudius őrjöngése forrósítja fel (El, el, Angliába vele!), mert végre szabad folyást enged a minden elidegenítést mellőző pőre indulatoknak. És hogy Nagy Feró zeneszerzői vénájától a líra sem idegen, azt egyetlen villanásnyi jelenet tanúsít-hatja. A Poloniusnak kiszolgáltatott sze-

Prókai Annamária a Rock-Hamletben (Szilágyi Lenke felvételei)



relmes levél tartalmát egy többszólamú melodráma hozza tudtunkra. Claudius rideg-süketen, prózaként silabizálja a sorokat. Pedig Hamlet énekel: ellágyult ariózóval ajánlja fel a levélben Opheliának igaz-magát. A szép jelenetet a botrányra éhes nagy nyilvánosság, az udvar bevonulási indulója festi alá.

Hogy mennyire színház a zenés popszínház, arról meglehetősen megoszlanak a vélemények. Vannak, akik szerint a műfaj felmenői a musicalnél keresendők, így a zenés színjáték valamennyi ismérve érvényes rá az énektől a táncig, a látványos szcenikai kerettől a színészi játékig, és a pop vagy rock címke csak a zene hangvételére, hangzásvilágára vonatkozik. Mások vitatják ezt, és arra hivatkoznak, hogy a műfaj klasszikusai (például *a Szupersztár)* jellegzetes pódiumi produkciók (oratóriumok), melyeknek drámaiságát a koncertszámok szerepszerűsége biztosítja, és a teátrális kifejezőeszközök csak járulékosak. E felfogás hívei arra hivatkoznak, hogy még az előadás látványelemei sem feltétlenül színháziak, hanem jellegzetes szórakoztatóipari show-effektusok (jelmez, világítás), amelyeknek tartalmi súlya elenyésző dekorációs funkciójuk mellett. De találkozunk olyan nézettel is, hogy a poporatórium éppen napjainkban formálódik pódiumból színházi produkcióvá, a műfaj szalonképessé válásának, intézményesülésének jeleként. (Lásd a Vígszínház sorozatát vagy az *István, a király* előzékeny befogadását a Nemzeti színpadára.)

Katona Imre rendezése mintha a középutasság jegyében fogant volna. A produkció több, mint oratórium, de kevesebb, mint színház. Az oratórium felé mutat a keskeny, mélység nélküli, a plasztikus színjátékos szituációk kialakítására jóformán alkalmatlan tér, amely a portál síkjára tervezett mozgásoknak biztosít elsőséget, és ezzel a szólistákat emeli ki, míg a bonyolultabb, többszereplős viszonylatok megteremtéséről rendre lemond. Ugyanebbe az irányba mutat a díszletezés hiánya is. A szcenikai környezet egyetlen játszó eleme egy felező revüfüggöny, amely a kint-bentet érzékelteti, valamint vetítővászonként a szellemjárást és Polonius halálát árnyjátékkal ábrázolja. Koncertrekvizitum a diszkólámpák szakadatlan villogtatása is, bár megjegyeznénk, hogy e megoldás meglehetősen „snassz", és még elnéző jóindulattal sem képes felidézni a tömegspektákulumok nem feltétlenül ízléses, de mindenesetre nagyszabású káprázatát.

Katona ebben a kopár pódiumi térben mégis színházat akar csinálni. El kívánja játszatni a *Hamletet.* Ráadásul - akár Malgoték - az avantgarde kifejezőeszközeivel. Ezúttal is a látványszínház ajánlja magát partnernek. Az a játékmód, amely a képi fantázia felszabadításával ragadja meg a racionális logikával már alig követhető tartalmakat. Katona korábbi rendezései sziporkáztak a telitalálatos jelzésektől. *A* Hamletben is ezzel a jellegzetes amatőr formakinccsel sáfárkodik. Remek mint pódiumjáték a Gonzago megöletése (az úgynevezett egérfogó) pantomimje. Olykor a jelzések az allegória szintjére emelkednek. A koponyát nem Hamlet, hanem Claudius szorongatja kezében a trónbeszéde alatt, elorzott országalmaként. Az alattvalók talp-nyaló hűségét aranyeső nyugtázza stb. (Sajnos, láthattunk fáradt, kiürült jelképeket is!)

A Grópiusz Társulat - a rendezői perszonálunió jogcímén a Rockszínház félamatőr státusú háttéregyüttese - összeszokottan, anyanyelvi szinten beszéli ezt a színházi dialektust. A maguk műfajában alig van kifogásolnivaló munkájukban. Nagy Feró színészi teljesítményéről már nem mondható el ugyanez. Az elő-adás szándékosan ütközteti a szereplők erősen stilizált színpadi magatartását Nagy Feró természetességével. (E kontrasztot még túl is hajtja a rendezés azáltal, hogy Hamlet csupa dróton rángatott marionettfigurával áll szemben. Ami - tegyük hozzá - nem éppen új ötlet.) Csakhogy Nagy Feró - színészként! - civil marad, aki nem fegyverez le játéka őszinteségével, mert nincs a magányos hős nagyra törését elhitető karizmája.

A Hamlet egyetemi színpadi ősbemutatója nem aratott lelkes sikert. De nem is bukott látványosan. A közönség egyszerűen tudomásul vette a produkció tényét, de az empatizálástól húzódozott. Ennek szerteágazó okait igyekeztem az előbbiekben kitapintani. Mégis dolgozik bennem a kétely, hogy talár a legfontosabbnak nem szenteltem kellő teret. Érdemes volna megbizonyosodni, vajon helyén volt-e Nagy Feró *Hamletje* egy par excellence értelmiségi játékhelyen'? A populárisba oltott avantgarde-nak volt-e esélye az áttörésre? Es vajon hogyan fogadná a produkciót az a közönség, amely nem forog ugyan műveltebb körökben, de Hamlet „balhéit" a világgal testközelből ismeri?

ERDEI JÁNOS

A hatalom tükre

A Hóhér és bolond
a Radnóti Miklós Színpadon

„Cselekedeteik által annyira elveszíthetik szabadságukat a teremtmények, hogy végül képtelenek lesznek azt cselekedni, amit tenni maguk is szükségesnek látnak és szeretnének is."

(Johannes de Sanctis)

Majd' ötszáz éve, hogy a politikai szféra autonómmá lett. A hatalom megragadásának és gyakorlásának szabályai azóta szinte rítussá merevültek. Amennyire véres és tragikus volt e szabályok megtapasztalása és a tapasztalatok megörökítése (gondoljunk Shakespeare drámáira!), annyira kacagtató maga a rítus. Helytől, időtől és főként egyéni képességektől mintegy függetlenül kényszerülnek ugyanis emberek arra, hogy „Shakespeare-t játsszanak". Kényszerülnek, ugyanis a politikai szféra autonóm lévén, a szabályok, a rítus megváltoztatása mindenkor a bukás kockázatát rejti magában. Erre a torokszorítóan groteszk helyzetre - mert ne feledjük, a játék tétje változatlanul az emberek élete! - a társadalom a maga módján válaszolt: „függetlenítette" magát a politikától. Amennyire egyáltalán lehetett, kinyilvánította önnön autonómiáját. Mintegy a hatalom zavartalan gyakorlásának feltételeül szabta, hogy az a lehető legkevésbé zavarja az ő szabad működését (szerencsésebb tájakon a feltételeket jogszabályok garantálják; gyönge garancia, de a semminél azért több): megszületett a „civil társadalom". (Ezáltal az egyébként is csak illuzórikusan felszámolható „elidegenedés" ugyan nem szűnik meg, de hatása - az addigiaknál valamivel szűkebb - korlátok közé szorul.) Ennek a folyamatnak az egyik (mellék)terméke a (politikai) vicc, ami a kötelezően, sőt kényszerűen hangoztatott rituális szövegeket szembesíti azok referenciájával. Az erjedés végül egy művészet alatti műfaj, a kabaré megszületéséhez vezetett. Ez az „alatt" azonban nagyon is viszonylagos! A politikai-hatalmi mechanizmus kiismerése ugyanis magát a mechanizmust tette - esztétikai szempontból - érdektelenné. Kiélezetten fogalmazva: vagy shakespeare-i dráma születik, vagy az sem. Az előbbit megírták, az utóbbit meg minek (megírni) ... Ugyanakkor a dolgok mégiscsak „ott" dőlnek el!

Werich-Voskovec: Hóhér és bolond (Radnóti Színpad). Márton András (De Jure) és Nagy Sándor Tamás (De Facto)

A művészi sterilitás, illetve az esztétikai értékvesztés dilemmájának föloldására századunkban két, többé-kevésbé sikeres kísérlet történt: Brechté és Dürrenmatté. Mindketten - és szükségképpen - a groteszk felé mozdították el az ábrázolást: a viszonyok minden addig ábrázoltnál nyersebbek, már-mára groteszkségig primitívek. Ez az út viszont gyakorlatilag járhatatlan. Ugyanis még egy lépés, és a viszonyok már bohózattá egyszerűsödnek, s ami esztétikai szempontból súlyosabb: maguk a megjelenített alakok is karikatúrává silányulnak.

A Hóhér és bolond Mexikója egy sehol sem és mindenütt létező „banánköztársaság", ahol az azóta diadalmas felkelés kiváltóiról, a két nemzeti mártírról váratlanul kiderül, hogy élnek, s ezzel eszeveszett, de meglehetősen elnagyoltan megírt hatalmi bohózat veszi kezdetét.

Szurdi Miklós rendező a dalszövegeket író Verebes Istvánban és főként a színészekben olyan társakra lelt, hogy a találkozás eredménye minden várakozást felülmúl: élő, eleven színházzá lesz.

Szurdi a két főszereplőt, a kivégzés okozta lelkiismeret-furdalásában állítólag öngyilkosságot elkövető Hóhért (Márton András) és az állítólagos áldozatot (Nagy Sándor Tamás) kiemeli a drámából. Még ég a nézőtéri világítás, amikor a két színész elénekli a „Jegy-dal"-t: „Kérem a jegyet / ... / Akinek nem telik a bemenetre, / Ne számítson szeretetre / Ki itt potyát sírva koldul, / Legjobb lesz, ha visszafordul / . . ." Ezáltal az előadás egésze idézőjelbe kerül, ugyanakkor meg is keményedik. Idézőjelbe kerül az előadás, mert a két főszereplő a megszokottnál intimebb, konferansziékapcsolatba kerül a közönséggel; és meg is keményedik, mert mindkét színész elegendő eszközzel és erővel rendelkezik ahhoz, hogy elhitesse azt, amiről a dal szól: ne művészkedésre számítson a nagyérdemű, hanem arra, hogy pénze ellenében itt szórakoztatni fogják. Prof módon. Es így is történik.

Ez az idézőjel mélyül tovább az előjáték után. A hajdani filmhíradók obligát Beethovenje egy „mexikói tudósítás" képei alá dörög. (A filmbetét színházban esztétikailag problematikus, de ott, ahol konferansziék vannak, magától értetődő.) A filmvásznon burleszkelemek keverednek valami Eizenstein-paródiával. A tudósítás a két hős (Márton András és Nagy Sándor Tamás) mártíromságáról s a népfelkelés eredményeiről szól. A két konferansziénak nemzeti hősként való szerepeltetése véglegesíti, hogy kabaréban vagyunk, és éppen ezáltal Szurdinak sikerül lesöpörnie mindazokat az elvárásokat, amelyek nehezítenék az események élményszerű befogadását. Egy alig közepes irodalmi anyagot különböző rendezői fogásokkal nem föltupírozni és korrigálni igyekszik, hanem egyetlen mesterfogással „lefokozza" azt, ám épp ezáltal az egész egyszerre élni kezd. S Szurdi lépésről lépésre mintegy rekonstruálja a megtagadott színházat, s ezáltal a darab végén egészen közel vezeti a nézőt ahhoz, amit régebbi idők kritikusai katarzisnak neveztek.

A tulajdonképpeni nyitójelenetben egy ünnepi tribünt látunk: „emberközelben". Az államelnök (Gosztonyi János), felesége (Gordon Zsuzsa), fiuk, aki a hatalom várományosa (Nemcsák Károly) és ambiciózus menyük (Takács Katalin) celebrálják az ünnepséget, miközben fogaik között válogatott szitkokat sziszegnek és vágnak egymás fejéhez. Amíg ünneplők és önmagukat ünnepeltetők elkülönülnek egymástól, ez a beállítás ellenállhatatlan komikum forrása.

Azonban a gegek - az előadással úgysem vetekedhető - felidézése helyett célszerűbbnek látszik a színészi alakításokról szólni.

Nemcsák Károly látszólag hálás szerepet kapott. A születésével akaratlanul is hatalmi cselszövések kellős közepébe került idióta alakját kell megformáznia. Alakítása - talán egy egészen apró váltásnak is köszönhetően - bravúros. Amikor ugyanis felesége az ő, Rodrigo halálos fáradtságával s törött kezével mit sem törődve tovább hajszolja őt egyre vadabb és értelmetlenebb útján, Nemcsák módosít artikulációján: tisztán kezd beszélni. S az egyre abszurdabb helyzetekben megszólaló tiszta emberi hang egyszerre átértékeli a helyzetet. A hatalom őrült körforgásától elragadottak között ő, az idióta az egyetlen (viszonylag) normális. Kár, hogy a rendező ezt a váltást a beállításokkal már nem érzékelteti, s Nemcsák is csak egyik (fölcserélhető) táncosa a végső hatalmi keringőnek.

Nemcsákéhoz mérhetően jó, de egy picit kidolgozatlanabb a feleségét, Ortensiát játszó Takács Katalin alakítása. Ő a kabarék sértett - és a „család esze" jólrosszul eljátszott szerepével vigasztalódó - feleségét hozza. Alakítása akkor válik fergetegessé, amikor ugyanezt az attitűdöt politikai szakértőként látjuk megnyilatkozni. Hideglelős, hogy a pitiáner házsártosság s a politikai normatívák mennyire egy tőről fakadnak (ebben az alakításban is). Takács mozgáskultúrája imponáló, de mivel gesztusait vagy méginkább politikus gesztusainak az „őstípusát" a frusztrált feleség mozdulataiként nem látjuk, szerepépítkezésében (könnyen kiküszöbölhető) törés van.

A politikum mint a személyes nyomorúság kompenzációja, ez Bálint András ördögien jó dr. Hirschének témája is. Egy Malcom Lowry lapjairól előlépett blazírt kisvárosi előkelőség rezzenetlen fölénye süt színpadi jelenlétéből. Olyannyira uralkodik magán, hogy ettől még mimikája is lelassul, reakciói pózok egymásutánjaivá stilizálódnak. Egy imponáló komolysággal átbeszélt - és éppen ettől ellenállhatatlanul humoros - kártyaparti halandzsaszövegével körvonalazza a figurát. S amikor újra és újra megzavarják a partit, Bálint jelzi, hogy az artikulálatlan hangok használata is része színészi eszköztárának.

A pózokból fölépített maszkot azonban nem ebbe az irányba bontja szét. A partinak tétje van: ha ő győz Colompo bácsi ellen - akit Gera Zoltán alakít -, akkor Colompo bácsi belőle farag állam-

elnököt. S Bálint dr. Hirsche győz. Győzelmének viseléséhez azonban az általa formált figurának nincsenek meg a pózai, s Bálint remekül vált: egy megzavarodott ember próbál szót érteni és tanácsot kérni.

Gera Colompójának két létformája létezik: a politikai cselszövés s az ezek fáradalmait pihentető kártyázás. Igazi öreg „zsugást" alakít Gera, s még ahhoz is van ereje s főként eszköze, hogy a mindenkori mindentudók mítoszát porrá zúzza: Bálint dr. Hirschének elbizonytalanodása, mely már nem póz, egészen frenetikus hatású pillanatot eredményez. Dr. Hirschből ugyanis felszakad a múlt: szexuális nyomorúságáról vall hadarva, hibátlan akcentussal, németül. Nem a színész által megjelenített figura a nevetséges, hanem a helyzet, de az ellenállhatatlanul. A mitikus mindentudóról, az öreg zsugásról pedig ezekben a pillanatokban derül ki, hogy nem zseni, hanem - elnézést a kifejezésért, de Gera remek alakítására ez a pontos szó - tahó. Úgy szórakozik és játszik - ráadásul minden funkció nélkül - Bálint nyomorúságával, hogy ezáltal egyértelművé válik; úgynevezett zsenialitása nem más, mint teljes érzéketlenség, a tahóság maga.

Ha csak az eddig vázolt szereplőket képzeljük el, amint egy szerencsétlen ország (Mexikó) főhatalmáért futnak eszeveszett versenyt, úgy hihetetlenül pontosnak kell találnunk azt a dalt, amit a két (ál)mártír énekel a hatalmi versenyen való indulásukat bekonferálandó: „Micsoda aréna, micsoda cirkusz, / Micsoda grimbusz, föl nem fogható. / Zavaros szcéna veszedelmekkel. / Kiderül egyszer, nem titkolható. / A kötéltáncban csigolyám eltörik, / Sikít a zsonglőr, száll a buzogány, / Az idomár feje lenyelve, / Táncol a medve Colompo hasán / ... / Hamis a bűvész, a dobozából / Sose varázsol elő újra már. / Folyik a program, egyedülálló, / A késdobáló szívedbe talál / ... / Ha a trapézról ellódulsz a légbe, / Hogy el is kapjanak, arra nincs remény. / Lukas a háló, átzuhansz a porba, / Szétterülsz nyomban, mint egy lólepény. / Egy cirkusz ez, egy rémporond, / Es nézi százezer bolond. / Ki részt vesz benne, mást se mond: / Szar / Szar / Szar."

Colompo bácsi unokahúgának, Juanillának a szerepében Egri Kati humora estéről estére lehengerli a nézőket. Pontosabban szólva, maga a szöveg szinte leírhatatlanul humoros. Juanilla ugyanis egy nem létező nyelvet beszél:

Dr. Hirsch: Mondja, Colompo, spanyol az unokahúga vagy portugál?
Colompo: Brazil, doktorkám, brazil. Dr. Hirsch: Akkor ezért nem beszél egyetlen nyelvet sem.
Colompo: Frászt. Ezért beszéli mind a kettőt egyszerre.
Juanilla: Nem értelődöm, ha mondokálok?"

Juanilla szövegei fordítói remeklések. Olyan agyontöredezett, kifacsart, egyszerre túl- és alulgrammatizált szóözönnel fogalmaz meg minden kijelentést, hogy az bármelyik „posztmodern" írónknak dicsőségére válnék. Végletesen rongált alig magyar az, amit beszél. A színésznő viszont ellene játszik a szövegnek, s az épp így lesz ellenállhatatlanul humorossá! Nem poentíroz ugyanis, hanem a szóözön nehezen kihámozható tartalmára figyelve alakít. Ehhez a megszokott játékmódot némiképp módosítania kell, s ezt a feladatot Egri Kati bravúrosan oldja meg. Hangsúlyait nem a mondatokon belül helyezi el, hanem a mondatokból alakít ki olyan színtaktikai egységeket, melyeket különböző árnyalattal kell (és tud!) mondani. Ezáltal nem a figura válik nevetségessé, hanem maga a helyzet, amelyben a nyelvet ennyire különböző módon használó emberek kényszerülnek kommunikálni. Ráadásul Juanilla szövegei - már amennyire ez ebben a „zenés káosz"-ban egyáltalán elképzelhető - komolyak. A tervezett vérontások ellen emel(ne) szó(özön)t, ha szavaira egyáltalán figyelne valaki. Ezáltal viszont a csillogó-kacagtató felszín alatt még valamiféle balladai komorság, a kifejezés nehézségeivel reménytelenül küzdő tragédiájának a lehetősége is felsejlik. Alakításának megkoronázása a változatlanul zagyva szövegre énekelt Szerelmes dalának hibátlan intonációjú előadása. Elsősorban az ő és Bálint András alakítása az, ami elgondolkodásra késztethetné a kritikusainkat, de főként színészeinket. Eleven és látható példák arra, hogy az operettes-kabarés, poentírozó játékmód (ha úgy tetszik, a hakni hozadékai) nem pótolhatják a színésztechnikai hiányosságokat; ellenkezőleg! Épp a színikultúra megléte, az alakítások precíz kidolgozottsága az, ami egy meglehetősen gyöngécske nyersanyagból ha nem is csodát, de színházat képes teremteni. Az ember elborzad, ha elképzeli, micsoda szörnyűség sülhetett volna ki ebből a nyersanyagból igénytelenebb megvalósítás esetén. Ennél borzasztóbb már csak az ilyen „produkciókat" mentegető s a „műfaji sajátosságokra" (netán a közönség elvárásaira) hivatkozó ideológia. A *Hóhér és bolond* bemutatása óta a kritikus valamivel könnyebb helyzetben van: látható és megtekinthető, eltanulható példa született.

Az államelnököt és hitvesét Gosztonyi János és Gordon Zsuzsa játszotta. Gosztonyi államelnöke szomorú féreg, akinek reakcióiból és rezignált meglódulásaiból sejthető, hogy csak lépésről lépésre vesztette el az eszét, butult hozzá a környezetéhez. Egy hajdanán sikeres figura önreflexióját viseli teherként ez

Márton András (De Jure), Egri Kati (Juanilla) és Nagy Sándor Tamás (De Facto)

Takács Katalin (Ortensia) és Nemcsák Károly (Rodrigo) a Radnóti Színpad előadásában (MTI-fotó)

az uralkodásba fáradt koravén aggastyán. Gordon Zsuzsa a parvenünek azt a típusát játssza el, amelyet talán körúti first ladynek nevezhetünk. A hatalomból való részesülés számára mintegy a gátlások fölszabadulásában, elementáris közönségességként jelenik meg.

Az előadás egészének súlya azonban a két (ál)mártír, a De Jurét és a De Factót alakító Márton András és Nagy Sándor Tamás vállára nehezedik. Kettejük közül Márton tűnik erőteljesebbnek, de Nagy Sándor Tamást dicséri, hogy nem versenyezni igyekszik kollégájával, hanem remekül kiegészíti annak alakítását. Konferansziéként ismerkedünk meg velük, s ezzel az indítással, pontosabban az indítás adta lehetőséggel mindkét színész remekül él. Páros jeleneteikben nem csak hozzák a rájuk bízott figurákat, de enyhén fölfokozott alakításukkal (picit emeltebb hang, picit eltúlzott gesztusok) azt is sikerül érzékeltetniük, hogy hozniuk kell, hogy alakítanak. A színpadi helyzetnek a játékmódba való beépítése által az egyébként igencsak bárgyú szövegecskék egyszerre élni kezdenek, súlyuk és hitelük lesz. Nem két alig-alig körvonalazott karakter elmosódott alakja kerül így a néző szeme elé, hanem két színész, aki virtuóz módon játszik a szerepével. Körvonalazatlan jellemek helyett - színpadilag hitelesített - helyzetgyakorlatok sorozata. Ez olyannyira jól sikerül, hogy az embernek újra és újra Mrozek emigránsai jutnak eszébe, holott a két szöveg - ég és föld. Amikor pedig a két színész a többi szereplővel együtt van színpadon, elhagyják alakításuk túlzó elemeit, s ennek kettős haszna van. Konferansziéként elfogadott s a „helyzetgyakorlatokkal" megerősített színpadijelen-létük - beilleszkedésük által - hitelesíti a darab egészét is. (A szó legszorosabb értelmében igaz, hogy ők az előadás motorjai.) Az eltérő játékmódok („konferanszié", karikírozó s végül az előadás egészébe illeszkedő) ráadásul alakítássá állnak össze. A konferanszié fölényeskívülálló magaslatából ereszkednek és butulnak a hatalmi kutyakomédia résztvevői közé. (Ebből a szempontból a túljátszás már mintegy a zavar, a megzavarodottság jele.) Erre, az előadás metaszintjén megvalósuló ívre játszik rá, ezt erősíti fel Szurdi Miklós rendező, amikor a darabzáró songot éneklő páros mögött fölmegy a függöny, s az előadás valamennyi szereplője, félig lesminkelve, velük énekel: „Ha kérdezed, mi újság, / Azt mondom: nincs tanulság. / Nem érthető / Az, mi létrejő. / Akárhonnan lépj elő, / Ha bekerülsz a körbe, / Egyenes nincs, csak görbe /.../ Bolondot és hóhért csinál hamar / Belőled ez a világ. / Vagy megőrülsz, vagy gyilkos leszel, / Ha széket raknak alád /.../".

A rítus ugyanis kötött, s éppen ez a kötöttség eredményezi, hogy mindenki eljátszhat minden szerepet. Így jószerivel csak a véletlenen múlik, hogy melyik alakítás lesz sikeres, és melyik okoz bukást.Így, még ha lehetetlen is - a bohózat szereplői *félig* sminkelnek le, félig lép-(het)nek ki a szerepeikből -, a vágyak netovábbja az, amit a song megfogalmaz: „Kell egy kis sziget, / Hol meghúzódhatsz, s ha bárki rád kopog, / Nem vagy ott senkinek. / Mert bolondot és hóhért /.../" A színpadi események tehát a szereplőkkel és magukkal a játszó színészekkel történtek és történnek meg, s ezeknek a történéseknek tanúi a nézők. Ezáltal azonban résztvevők is, s így bármit éreznek, akár közönyt, akár meghatottságot, akár pedig valamiféle vidámságot, ezeknek az oly eltérő érzéseknek - éppen a precízen működtetett színházi gépezet jó-voltából - a neve: részvét.

Tan Werich és Voskovec: Hóhér és bolond (Radnóti Miklós Színpad)

Dalszövegek: Verebes István. *Zeneszerző:* Jaroslav Jezek. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zenei vezető:* Novák János. *A rendező munkatársa:* Balák Margit. *Koreográfus:* Móger Ildikó. *Rendezte:* Szurdi Miklós.

Szereplők: Márton András, Nagy Sándor Tamás, Gosztonyi János, Gordon Zsuzsa, Gera Zoltán, Bálint András, Nemcsák Károly, Takács Katalin, Egri Kati, Thirring Viola, Zsótér Sándor.

BÉCSY TAMÁS

Ami megnyilatkozik, és ami rejtve marad

T. S. Eliot drámája a Várszínházban

T. S. Eliot 1950-ben írt *Koktél hatkor* című drámája igen élesen veti fel azoknak a viszonyoknak a kérdéseit és problematikáját, amelyek az írott dráma és a színészek, illetve a színpadi műalkotás és a nézők között léteznek és alakulnak ki.

A cselekmény - nyersen - a következő: Edward Chamberlayne-ék koktél-partit rendeznek, ahol barátaik és egy ismeretlen vendég van jelen. A teljesen szokványos, angol társasági csevegő tónusban indított beszélgetésekből megtudjuk, hogy Edward feleségének, Laviniának hirtelen el kellett utaznia, mert egyik nagynénje megbetegedett. A partiról hamar távoznak a vendégek, de az ismeretlen férfi ott marad. Edward elmondja neki, hogy felesége nem elutazott, hanem elhagyta őt. Az ismeretlen ezt tudja, es közlí vele, hogy felesége hamarosan visszatér hozzá. Ezután az egyik férfi vendég, Peter jön vissza, s kéri Edwardot, tudakolja meg az egyik, ugyancsak itt volt hölgy vendégtől, Celiától, miért változtatott hozzá való viszonyán, miután már úgy tűnt, sokat jelentenek egymásnak. Peter eltávozta után Celia jelenik meg újra. Ekkor azonban kiderül, hogy Celia és Edward szerelmi kapcsolatban vannak. Celia ebben az új helyzetben azt reméli, hogy megerősödik a közte és Edward között lévő viszony. Realizálnia kell azonban, hogy a férfinak ő mégsem kell igazán; Edward a felesége visszatértét várja. Szakítanak. A következő képben Lavinia valóban visszatér, de a házaspár igen rövid idő alatt ismét összevész. Edward úgy értékeli múltjukat, hogy ő mindig csak Lavinia akaratát teljesítette; s már bánja, hogy szakított Celiával.

A második felvonásban kiderül, hogy az ismeretlen vendég pszichiáter, s hogy az első felvonás két vendége, Julia és Alex valamiképpen az ő segítőtársai abban, hogy hozzá irányítsák a pszichikailag összeomlott embereket. Edward teljes döntésképtelensége és érzelmi zűrzavara miatt összeomlott, s Alex ajánlására keresi fel az orvost, Reillyt. Hamarosan megjelenik Lavinia is, aki már régebben jár a pszichiáterhez; ő Julia ajánlatára. A pszichikai kúra csak közös lehet, s ehhez szükséges mindkettejük jelenléte. Az orvos nemcsak azt mondja el itt és most nyíltan, hogy Celia szeretője volt Edwardnak, de azt is, hogy Lavinia Peternek. Lavinia azért ment bele a Peterrel való kapcsolatba, mert azt akarta, hogy igazán szeressék, ha a férje nem szereti igazán; Edward pedig azért a Celiával való kapcsolatba, mert azt hitte, igazán szerethet valakit, ha a feleségét nem lehet igazán szeretni. Ez a két dinamizmus a mélyben azonos - közli velük Reilly -, és saját hibáikkal vádolták a másikat. Reilly most nemcsak egymást fogadtatja el velük, de azt az életmódot és életutat - ügyvédi-jogászi munka és pénzkeresés, illetve a társasági élet, a koktélpartik -, ami nekik való.

Celia is felkeresi az orvost, ugyancsak Julia tanácsára. Ó elmondja, most már káprázatnak tetszik neki a világ, és az utóbbi események - arra utal, hogy Edward képtelen volt őt valóban szeretni - rádöbbentették: mindig magányos volt. Edwarddal is csak „használatba vették egymást, ki-ki a saját céljára". Ó kincset keresett az Edwarddal való szerelemben, de nem találta: talán ez a kincs nincs is sehol. Most ugyan bűntudatot érez, de nem Lavinia miatt, hanem azért, mert tévedett: azt hitte, megkaphatja a remélt nagy kincset. Reilly felajánlja neki, hogy két útra is rá tudja vezetni. Az egyik a szokványos, amelyen kibékülhet „az átlagos emberi állapottal", azzal, amelyben az emberek apróságoknak örülnek, de egymást nem értik. A másik út szavakkal nehezen leírható, de a végén megtalálja azt, amit eddig nem a neki való, rossz úton keresett. A néző számára ismeretlen helyre, valamiféle „szanatóriumba" küldi.

A harmadik felvonásban megjelennek ismét az eddigi szereplők, Cella kivételével. Celiáról a Keletről visszatért Alex hoz hírt. A lány egy szigorú rendbe lépett be, ápolónő lett Keleten, ahol a pestisben szenvedő és haldokló bennszülötteket ápolta és vigasztalta. A keresztény és pogány bennszülöttek közötti háborúban a pogányok elfogták, s „keresztre feszítették egy hangyaboly mellett". Ez a szörnyű halál azonban - Reilly értelmezi - Celia számára a maradéktalan és legmagasabb rendű megváltás volt, és noha fizikailag szörnyű, lelkiekben boldog halál. A mű végén Edward és Lavinia a nekik való életmód szerint koktélpartira várják vendégeiket.

Reilly jóvoltából, Julia és Alex segítségével tehát mindenki megtalálta azt az utat, illetve azt az életformát és életmódot, amely neki megfelelő, amelyen járva megtalálhatják megnyugvásukat. Ez természetesen nem a mű cselekménymenetéből, hanem a szavak és mondatok jelentéséből, Julia és Reilly megfogalmazásából, illetve értelmezéséből derül ki, Edward és Lavinia a koktélpartival szimbolizált társasági életben lelt rá saját útjára, s azzal, hogy ennek normatíváit elfogadják, s elkerülik a túlzott reményeket és várakozásokat, amelyeket a szerelemhez fűztek; Peter a filmszakmát és a tág, az egész világra kiterjedő életmódot, Celia pedig azt a hivatást találta meg, hogy mások vigasztalására éljen, és azt a halált, amely megváltotta őt.

Talán ennyiből is látható, hogy Eliot drámájának három rétege van. A W ilde és Shaw által útjára indított társasági nyelvezettel megformált mindennapi beszélgetéseké, továbbá a szalonvígjátékoké, amelyek szerelmi három- vagy négyszög-problematikát prezentálnak, és végül az a pszichikai-pszichológiai réteg, amelyben a lelkileg összeroppant vagy zsákutcába került embereket a nekik való életútra, egyéniségükhöz illő életmódba való ráirányítás révén gyógyítja a pszichiáter, illetve Julia és Alex. Ezek a rétegek átszövik egymást, de az egymást követő felvonások jellegét és minéműségét is ezen sorrend szerint határozzák meg. Az első két réteg - még ha az elioti magasrendű költészettel megformálva is - csak a szavak-mondatok jellegében jelenik meg, illetve az alakok közötti viszonyok felszínén. Mélyebben húzódik a harmadik réteg, a három alak - Reilly, Julia és Alex - azon akciója, hogy a másik négyet a nekik megfelelő életmódba vezessék.

A megnyilatkozásokban, a költői szövegekben még jobban elbújik az a finom pszichológia, a négyféle életútnak az a differenciált megkülönböztetése, amely szorosan ,kapcsolódik a mű gondolati-szellemi szférájához és legfőbb közléséhez. A dráma végső közlése szerint bárki csak akkor élhet pszichikailag egészséges életet, ha az életnek azon szellemi-gondolati, de egyben azon gyakorlati szegmentumán él, amely egyéniségéhez adekvát; egyébként lelki zűrzavarba kerül, vagy idegösszeomlást szenved. Az életutak között értékkülönbségek vannak; közöttük azonban nincs „átjárás": ki-ki csak a saját-ját, a neki adottat választhatja a siker reményében. A legértékesebb út Celiáé.

Eliot nem freudista, s nem követi más modern pszichológiai iskola tanait sem. Nézeteinek forrásai - miként az angol

Eliot: Koktél hatkor (Várszínház).
Fülöp Zsigmond (Sir Henry Harcourt-Reilly) és Sára Bernadette (Cella Coplestone)

filológusok kimutatták - bizonyos katolikus misztikusok, itt elsősorban a XVI. században élt Keresztes Szent János, illetve talán Pascal is; továbbá a manicheusok tanai. Eliot azért fordul ezekhez a tanokhoz, mert nézete szerint a mai kultúra negatív, s ami benne még pozitív tartalom, az a kereszténység. (Vö.: *The Idea Of A Christian Society* című művével. Ezenkívül maga Eliot utalt arra, hogy ez a műve Euripidész *Alkésztisz* című drámájához is kapcsolódik.)

Eliot eszmei-pszichológiai forrásainak és a modern pszichológiáknak az alapismérve között igen lényeges különbség van. Nevezetesen, hogy mind Keresztes Szent János, mind a manicheusok tanai *misztikus* nézetek és ilyen forrásokból származó elvek: míg a modern pszichológiák inkább többé, mint kevésbé valódi, hiteles pszichikai dinamizmusokat tárgyalnak. *A Koktél hatkorban* igen gyakran történik utalás a manicheus tanokra alapozva a fényre és a sötétségre, a látásra - akár szimbolikusan is, például a szemüvegre, amelynek fél lencséje hiányzik, vagy Reilly félszeműségére stb. -, amelyet Keresztes Szent Jánosnak az isteni megvilágosodáshoz vezető utat jellemző metaforáival kapcsolódnak. Manicheus nézetnek minősíthető az is, hogy a mindennapokban járható és ezért behatárolt utak nem vezethetnek a valódi megváltáshoz, az istenihez; vagyis az, hogy a mindennapok között nem található meg az a szűk út, amely az isteni végtelenséghez és megnyugváshoz vezet. Ez utóbbi ebben a műben akként realizálódik, hogy Celia hiába kapcsolódna akár Edwardhoz, akár Peterhez - persze másként és másként -, neki mindkettejüktől el kell szakadnia, mert mind Edward, mind Peter - noha másként és másként - a mindennapok útjait járják, s ez nem vezet ahhoz a halálban való megváltáshoz, amely csak Celia számára adekvát út.

A drámából idézhetnénk olyan szövegeket, amelyek az imént említett forrásokra utalnak. Ezt azonban nem érdemes megtenni, mert Eliot a forrásaiban lévő elveket és a maga nézeteit az alakok attitűdjévé, pszichikai vagy szellemi habitusává formálta.

És éppen ez az a tény, amely igen élesen veti fel a szöveg és az azt eljátszó színészek, illetve a színházi előadás és a néző viszonyát.

Ha Keresztes Szent János és a manicheusok elvei és/vagy nézetei, illetőleg Eliot „eretnek katolicizmusa" az alakok attitűdjévé és pszichikai vagy szellemi habitusává változtak, akkor ezek olyan attitűdök és habitusok, amelyek nincsenek meg a mai mindennapi életben, akár csak csíra formájú megjelenésmódban sem. A színészek számára ez azt jelenti, hogy a valóságban sehol nem találhatnak olyan életanyagokat vagy élményeket, amelyek az alakok megformálásában segítségükre lehetnének, amelyeket mint forrásokat felhasználhatnának. Ebből aztán az következik, hogy az írott dráma világszerűségének azon részei és szintjei, amelyek ezeket a szellemi és/vagy pszichikai attitűdöket és habitusokat nyilvánítják ki, nem is formálódhatnak meg az előadásban. Az attitűdöket és habitusokat értelmező szövegrészek azonban mégiscsak elhangzanak. Julia például ezt mondja Celiára vonatkozóan a pszichiáternek, miután az a lányt a legmagasabb rendű és legmesszebbre vivő útra, a „kereszthalálhoz" vivőre irányította: „No igen, messzire jut. És tudjuk, hova megy. De mit tudunk mi az utazás szörnyűségeiről? Te meg én nem ismerjük a folyamatot, amelyben az ember emberfölöttivé lesz: mit tudunk mi a szenvedésről, amelyet kiállnak a megvilágosodás útján (...) Semmitől sem fog félni: azt sem tudja majd, hogy van mitől félnie. Ahhoz túl alázatos. Úgy megy át majd a szidalmazás dombjai között, a gúnyolódás völgyén keresztül, buzgón és türelmesen, mint egy gyerek, akit elküldtek valamiért. És mégis szenvednie kell." A drámában többek között ezek a szavak vonatkoznak Keresztes Szent János A *megvilágosító út* című könyvére. Az ezen szavakban rejlő habitus vagy az ezen szavakból átformált szellemi-pszichikai attitűd - a vallásos értelmű emberfölöttivé tevő benső mag, az embert a megvilágosodás útján utolérő szenvedések s az erre vonatkozó alázat - kellene hogy megjelenjen annak a színésznőnek az alakításában, aki Celiát játssza. De - mint említettük - ez a habitus a valóságban nincsen meg, s így szükségképpen megformálhatatlan marad. A szavak azonban elhangzanak, s ezért benső háttér is

kellene hozzájuk, s ennek - szükségszerű - hiánya okoz zavart a színésznő alakításában és a befogadó felfogórendszerében egyaránt.

A befogadókban talán kevésbé. Bennük talán csak akkor keltene kielégítetlenségérzést, ha pontosan ismernék Eliot eszméit és forrásait. Ennek hiányában - s nyilván ilyen a nézők többsége - Celiának az ezen szavakban rejlő attitűdjét (de a többi alakét is!) - egészen másfajta attitűdre fordítja le, vagy másfélére fordítja át; olyanná, amely a néző benső világában a hihetőség és érvényesség határain belül marad, s ahol ezeket a határokat saját tapasztalatai húzzák meg.

Mindezekkel azt akarom mondani, hogy ennek a drámának az eszmei-gondolati magja vagy a benne lévő alakok attitűdjeinek és habitusainak vezérlő dinamizmusai tulajdonképpen eljátszhatatlanok, mert sem a színészek nem találhatnak valóságos anyagot alakjaik megfogalmazásához, sem a nézők a hiteles appercipiáláshoz és megértéshez.

De - mint említettem - az erre a legbenső szintre vagy magra vonatkozó szavak-mondatok elhangzanak, ezért mégis felkeltődnek asszociációk, de csak „valamire", valami olyanra, amely ugyan nem ez a benső szellemi mag, de amely mégis többé teszi ezt a drámát és ezt a színházi művet szerelmi bonyodalmakat közlő szalondrámánál.

Mindazonáltal ezeknek a színészileg megformálhatatlan benső magoknak a *közvetlen* megjelenítése néha találkozik mai magatartásjegyekkel, a mában is érvényes és hiteles gondolatokkal vagy életmozzanatokkal. Ezeket nyilván ugyancsak hitelesen lehet vagy lehetne eljátszani; noha kétségkívül nehéz mind a színészeknek megformálniuk, mind a nézőknek appercipiálniuk olyan mai magatartásjegynek vagy életmozzanatnak a jelentéseit, amelyeknek az írott szöveg szerint más okai és más jelentései vannak.

Mivel a drámának a legbensőbb szintje a színjátékban nem képes megnyilatkozni, ami a műből megnyilatkozik, az a szerelmi kapcsolatok kérdésköre, amely - most már innen nézve - mégis több, mintsem annyi, hogy kinek ki volt a szeretője, és hogyan békélt meg. A szerelmi kapcsolatokkal összefüggésben igen erősen ugrik ki a pszichiáter, Julia és Alex aktivitása. A dráma világában ők „őrangyalok", akik a másik négy embert a saját útjukra terelik, arra, amelyen ki-ki a maga számára és a maga szintjén tudja megvalósítani önmaga *vallásos értelmű megváltását.* Ez nem a modern pszichológiák terminusaiban, illetve nézetei szerint jelenik meg; nem úgy, hogy az orvos és társai a tudattalanból fakadó azon dinamizmusaikat akarják megszüntetni, amelyek lelki zűrzavart vagy összeroppanást okoznak. Hangsúlyozzuk, az ő törekvéseik vezérlő motívuma és célja az, hogy kit-kit a saját, vallásos értelmű megváltásához vezessenek el, és ki-ki ezt valósítsa meg. Még akkor is így van ez, ha végső eredménye esetleg ugyanaz, mint amit a modern pszichológiák akarnak elérni: az ember lelki megnyugvása. De mivel a mű szövegének jellege, művészi minéműsége nem a modern mélylélektané, és mivel az „őrangyalok" aktivitásának szellemi háttere rejtve marad, az ő tevékenységük a mások életébe való *beavatkozásnak* minősül, a befogadóban ezzé fordítódik le. Ez pedig azonnal életre hívja a kérdést: milyen jogon teszik? A kérdés nem fogalmazódhatna meg, ha Reilly szabályosan mai és ugyanakkor nem sarlatán pszichiáter lenne, mert neki a jogot erre az adná meg, hogy ő pontosan és tudományosan ismeri az ember benső dinamizmusait. De nem kérdezhetnénk ezt akkor sem, ha a befogadó szerint az ember célja az isteniben való feloldódás lenne, ami a vallásos értelmezésben a saját megváltásában érhető el, s ha hinnénk, hogy az értelmes életmód az ehhez való közelítéssel azonos; és ha még azt is tudnánk, hogy az értéktelen és egyben zavarokat okozó élet-módból és életvitelből csak különböző módon, más-más úton tudunk önmagunk vallásos értelmű megváltásához eljutni.

A mai néző számára Reilly, Julia és Alex beavatkoznak tehát a másik négy szerelmi viszonyaiba, s ezek közül Celia kivételével mindenkiét megnyugtatóan megoldják. Celiával azonban - a mai megítélés szerint - fölháborítóan bánnak, hiszen az egyik legborzasztóbb halálba küldik. Vagyis a színjátékban az említett okok miatt lényegében más nyilatkozik meg, mint az írott dráma világában.

Mint utaltunk rá, Eliot az angol felső középosztály körében élő társalgási nyelvezettel indítja a drámát. De nemcsak a nyelvezet, hanem a beszélgetés tárgy- vagy témaköre, továbbá a viselkedés és a szokásrendszer is erre az angol társadalmi rétegre jellemző. Másokról szóló, csípősen előadott történetek adják a témákat, és még az ehhez tartozó kajánság is az abszolút disztingvált viselkedésmódon belül nyilvánul meg. A hét drámai alak beszédstílusa és viselkedésmódja általában véve teljesen azonos, noha egy idő múlva igen erőteljesen kezd differenciálódni a gondolatok és életvitelek tartalma. Az általános viselkedésmód és beszédstílus azonban nemcsak szociológiai jellemző, hanem a dráma tartalmi magjának nyelvi megjelenésmódja is. Hiszen a beszédben és a viselkedésben megnyilvánuló finom disztingváltság egyben a dráma finom és disztingvált problémáját is jelöli és hordozza, amely misztikus gondolatokból, manicheus tanokból és az elioti „eretnek katolicizmusból" fonódik össze. Ha ezek életanyagokká vagy attitűdökké formálódnak, akkor ezen tartalmak megjelenésmódja sem lehet más, mint finom, disztingvált és szolid. Hiszen ezeket a nézeteket vagy tanokat képtelenség lenne olyan markáns életanyagokká, olyan éles attitűdökké és erőteljes habitusokká transzformálni, mint amilyenek az élet elementáris és valódi dinamizmusait hordozó életanyagok, attitűdök, habitusok.

Úgy gondoljuk, ezeket el kellett mondanunk ahhoz, hogy a Várszínház előadásáról, Mrsán János rendezéséről konkrétabban szólhassunk.

A Várszínház előadásában előttünk van tehát egy színjáték, amelyben három ember négy másiknak az életébe, szerelmi ügyeibe s ezeknek lelki zavaraiba szól bele, disztingvált szellemiséggel és az emberi lélekre vonatkozó finom gondolatokkal és elegáns modorral.

A színpad és a nézőtér egy téglalap alakú teremben van. A játékteret középre tették; a nézők így csak két oldalról látják, s az előadás során a színészek által használt téren keresztül a szemben ülő nézőket is láthatják. A játéktér jellegét tekintve lényeges még, hogy azonos síkon van a nézőkkel. A színtér és a nézőtér ezen viszonya lényegében megszünteti a színpad hagyományos értelmű dramaturgiáját. Az egyes jelenetrészeket, dialógusváltásokat, monológokat stb. itt nem lehet hangsúlyosabbá tenni például azzal, hogy a színész hol áll. Ezen a színtéren megszűnik a jobb és bal oldal, az elöl és hátul, a szemben vagy háttal aspektus. A hagyományos színpadi térnek a nézők szemszögéből kialakult dramaturgiája az ember térérzékelésére, térbeli tájékozódására, elhelyezkedésére, térbeli mozgására alapítva - vagyis arra, amit ma a proxemika tárgyal - elsősorban arra szolgál, hogy a megjelenített történetnek és részleteinek dinamikáját, hangsúlyait és csomópontjait a térbeli elhelyezéssel és mozgással kiemelje. De

a színpadtér dramaturgiájának talán még fontosabb funkciója, hogy a nézők számára formálja művészi jelekké, külön művészi jelentéseket hordozóvá az alakok között lévő térbeli viszonyokat, amelyek az alakok tartalmai által meghatározott viszonyaiknak szükségszerű velejárói. A színpadtér ezen spontán rendezőelvei eltűnvén, a színpadi műalkotás csomópontjait, illetve az alakok tartalmai között lévő viszonyoknak a térbeli hordozóit-jelölőit más eszközökkel kellene megvalósítani. Ha ugyanis a színpadtér ezen elhelyezése kiiktatja ennek hagyományos dramaturgiáját, akkor a térbeli elhelyezkedések, mozgások és formációk művészi jel mivolta erősen lecsökken, s helyébe a valóságban meglévő jelentéseik kezdenek funkcionálni. Ezért kellene a térbeliség jelentéseit mással helyettesíteni. A térbeliség művészi jelentéseinek csökkenéséhez az is hozzájárul, hogy a színtér egészen közel van a nézőtérhez, és hogy azonos síkon van vele. A játéktér és a nézőtér így kialakuló viszonya más esetekben - például Shakespeare drámáinak előadása során - a színpadon megjelenített világszerűség eseményeinek egyforma intenzitást ad, vagyis eltünteti a hangsúlyokat. Itt - amihez a dráma nyelvezete és az alakok viselkedésmódja is hozzájárul - szinte „szabályos" életté, életeseményekké fordítják a színtéren megjelenőket. Felerősödik tehát a mai magyar színházművészet egyik - nézetünk szerinti - alaphibája: élet jelenik meg a színpadon és nem színházi műalkotás. Ez ebben az esetben még azt is eredményezi, hogy a nézőnek a legelsődlegesebben értett mindennapi élettartalmait mozgósítja. Ezzel - más oldalról - ismételten a szerelmi kapcsolatok és alakulásuk emelkednek ki a dráma világszerűségéből, és a mű benső szellemi-vallásos tartalma végképp eltűnik. Ám mivel az erre vonatkozó mondatok elhangzanak, a megnyilatkozó kapcsolatok és az elhangzó, de nem világos szellemi tartalom között diszkrepancia keletkezik.

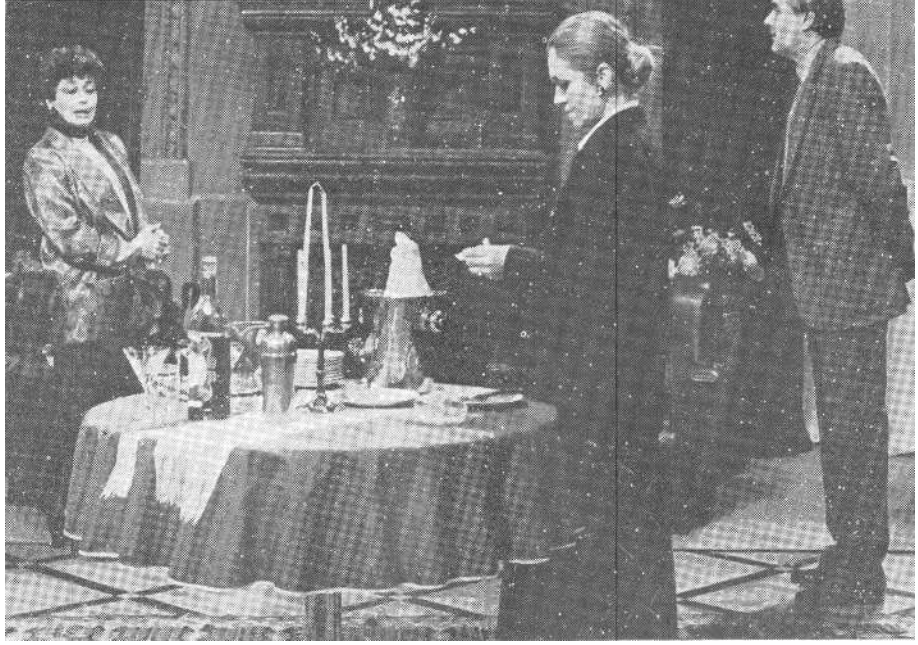
Edwardot Oszter Sándor játssza, feleségét, Laviniát Hámori Ildikó. Az ő alakjaikban is az az angol felső középosztálybeli házaspár jelenik meg, akik a pénzkeresésben, az ezzel járó szokványosan zsúfolt életvitelben, valamint a gondosan előkészített, majd elegánsan végigvitt társasági reprezentációkban - a koktélpartikban - találhatják meg a nekik való életutat, az elioti koncepció szerint: vallásos értelmű megváltásukat. Peter - Kalocsay Miklós - pedig a filmesek nagyvilági életvitelében. Miként a házaspár nem találhatja meg a maga önmegváltását a tágabb, a „nemzetközi" életformában, Peter sem a szűkebben, az angol felső középosztály életében; de közülük egyik sem járhatja az adott koncepció szerinti legmagasabb rendűt, Celiáét. Ok hárman azonban mégis abban a *műalkotásvilágban* élnek, amelyben ott van ez az út is. Es éppen, mert nem valóságos életet látunk - vagy kellene látnunk, hanem műalkotást -, színészileg nemcsak azt az attitűdöt kellene megmutatnia, amely kit-kit a saját útjára visz, hanem a magatartásoknak azon különbözőségét is, amely a többitől elválasztja. Ha - feltéve, de meg nem engedve - mindenféle szempontból reális elképzelésnek fogjuk fel az elioti koncepciót, teljesen egyértelmű, hogy a valóságos életben az említett attitűdbeli különbözőségeket senki sem lenne képes érzékeltetni; mindenki a sajátját nyilváníthatja ki, s a különbözőségeket a szemlélő realizálhatja. A spontán és parttalan valóságos élet világa, valamint a műalkotások megkonstruált és az író közléseit hordozó jelentésekkel teli világszerűsége között azonban az is különbség, hogy mindegyik attitűdben a többitől való különbözőségnek is meg kell formálódnia.

Utaltunk már arra, hogy a színészek csak azt tudhatják megformálni, amire - ha nem is konkrétan személy szerint át- és megélt, de - életanyaguk van. Ezért például Oszter Sándor azzal mutatja meg Edward életútjának a Celiáétól való különbözőségét, hogy azt egyáltalán nem érti. Azt nem formálhatja meg, hogy szellemi életút értelmében nem érti. Hiszen „valamit nem érteni" a mai magatartásokban legfeljebb értelmi tompaságból látszik hitelesnek; lévén, hogy szellemi-spirituális életutak ma egyáltalán nincsenek vagy oly ritkák - ugyanis általában és zömmel csak pragmatikus életutak vannak -, hogy az ehhez tartozó attitűdök a valóságból el is tűntek. Celia halálából egy mai Edward csak annyit érthet meg, amennyi erre vonatkozó szövegének szó szoros, mintegy szótári jelentése: egy maroknyi leprás bennszülöttért halt meg, akik nélküle is meghaltak volna, s így Celia halála fölösleges és céltalan volt. Oszter Sándor Edwardjának ezen habitusa tehát azé a mai, reális emberé, aki az efféle önfeláldozásokat legfeljebb pragmatikus okokból vagy célokért tudná elfogadni. Lavinia - Hámori Ildikó - erre vonatkozóan csak annyit tud mondani, hogy sajnálja Celiát, és hogy a sajnálat erőtlen kifejezése annak, amit Celia halálával kapcsolatban érez. Hámori Ildikó Laviniának ezt a belső maga-tartását akként formálja meg, hogy Celia halálából csak annak fizikai borzalmát éli át; a halál misztikus-szellemi jelentésére vonatkozóan természetesen még asszociációkat sem lehet felkelteni.

Ami Oszter Sándor alakításának Edward azon magatartásrészét illeti, amely a saját megváltásának belső alapja, az a következő. Az írott alak elsősorban az angol felső középosztály szempontjából értelmezendő, és így életútja is ide tartozik. Az ehhez tartozó elvek szerint a szerető csak átmeneti, akit - azt reméli - igazán szerethet, ha felesége már olyan nő, akit nem lehet szeretni. Ám ehhez az életvitelhez az élet *rendezettsége is* hozzátartozik, tárgyi, gondolati, érzelmi stb. tekintetben egyaránt. A szerető egyféle érzelmi rendezetlenség, ezért hát azonnal elfordul Celiától, amikor felesége elhagyja, amivel élete még rendezetlenebbé válna. Ekkor válik bizonyossá az is, hogy Celiát azért sem képes szeretni, mert a rendezett életút az életútja. Ennek nemcsak vallásos-misztikus tartalma lehet, amely az elioti koncepciónak felel meg, hanem pragmatikus értelmű is. Mivel azonban ma az emberekben egyáltalán nem tudatos saját életvitelük szellemi vagy attitűdbeli tartalma, hát ez a pragmatikus aspektus sem lehet tudatos. Ezért Oszter Sándor alakítása az ide illő mai attitűdöt sugározza - jól és finoman -, nevezetesen: kissé unja már Celiát, és noha tudja - ezt tudja -, hogy Laviniával sem lehet boldog, mégis őt választja a kényelmesség kedvéért. Ez a kényelmesség ismét más az írott műben, minta mai valóságban. A műben egyáltalán nem testi-fizikai stb. kényelemszeretet, hanem a másokért való áldozatvállalás lelki kényszerétől való menekülés. Es ez zárja el a Celia-féle úttól, és viszi a sajátjára. Oszter Sándor alakításában - a valóságban meglévő életanyagokból szükségszerűen következne - csak az a kényelmesség jelenhet meg, amely a lelki zűröktől óvja, pontosabban óvná meg. Vagy-is nem az áldozatra való képtelenség. Edward az életet elrendezettségében éli, s ennek olyan jelentéktelennek látszó apróságok is a tartozékai, mint például az, hogy a telefont fel kell venni, ha csörög, hogy nem tart kis üveg pezsgőt, hogy neki mindig kell a tiszta ing stb. De hozzátartozik az is, hogy bókoljon feleségének, megdicsérje ruháját. Ezeket az apró-

ságokat azonban már mai értelemben is jelentésteliekké lehetne formálni, mondjuk, a rendet szerető ember jeleivé. Oszter Sándor Edwardjának esetében ezek a jelek sajnos jellegtelenekké válnak, olyanokká, amelyek bárki életéhez hozzátartozhatnak. Az ő alakításának az a szegmentuma a legjobb, s ezt igen jól formálja meg, amellyel a lelkileg összeroppant, de nem teljes összeomlásban szenvedő embert mutatja meg.

A mai élettapasztalatok, a mában is meglévő életanyagok leginkább Lavinia attitűdjének a megformálásában használhatók föl. Hámori Ildikó jól állítja elénk, hogy Lavinia azért lett Peter szeretője, hogy bebizonyítsa önmagának, lehet azért őt szeretni, ha a férje nem szereti is. Azt viszont sajnos nem érzékelteti - pedig ez olyan tartalom, amely a mai valóságban is él -, hogy ezzel a kapcsolattal ő még inkább kilépett a neki rendelt életútból, mint Edward Celiával. A társa-sági reprezentáció számára az igazi élet-út, ám egy férjes asszony a szeretőjével vagy a körül sohasem reprezentálhat. Lavinia esetében az volt a katalizátor, hogy megtudta, Peter szerelmes Celiába. És Peter azért lett szerelmes Celiába - és nem Laviniába -, mert Celia - és nem Lavinia - benső világa lehetett a férfi számára olyan eszménykép, amely felfelé segíti. Lavinia számára az élet elrendezettsége éppen olyan fontos, mint Edwardnak, s ennek is vannak a minden-napi életben előforduló jelei. Ó gondoskodik az ingekről, és ha egy kép ferdén áll, azonnal a legpontosabban egyenesre állíttatja. Hámori Ildikó alakítása azért is jó, mert a rend iránti vonzódását ezekben az apróságokban kitűnően mutatja meg, és mert Celia életútjából csak a halál fizikai szörnyűségét éli át. illetve valamivel többet, ám ezt nem tudja kifejezni. Kevésbé mutatja meg azonban Laviniának azon - a mában is meglévő - alapdinamizmusát, miszerint élvezi, nagyon szereti a társasági reprezentációt. Ezt a rendezés sem támogatja. Lavinia utolsó mondata: „De jó! Kezdődik." (Tudniillik a koktélparti.) Hámori Ildikó, de Oszter Sándor is - nyilván a rendezés szándékából - fáradtan-szomorúan állnak, és várják a parti kezdetét. Az, hogy valaki terhes kötelességnek érzi a partit, lehet, hogy mai életjelenség. De ez a megoldás itt nemcsak azt értelmezi hamisan, hogy számukra ez a lehetséges életút, amelyet ők és örömmel választottak, hanem még azon emberek attitűdjei sem jelennek meg, akik *szeretik a* társasági életet.



Szemes Mari (Julia), Hámori Ildikó (Lavinia **Chamberlayne)** és **Szokolay** Ottó **(Alexander** MacColgie Gibbs) (Iklády László felvételei)

Az elioti koncepció egyik részének attitűddé való árformálása talán Kalocsay Miklósnak sikerült a legjobban. Igaz, a Peter megváltásához vezető életút az egyik legmaibb magatartást igényli: alacsonyabb társadalmi és anyagi helyzetből egy magasabba kerülni, amelyhez a Cella iránti szerelem akként segíti, hogy a lány az ő számára felfelé húzó eszménykép. Ám ebben a kapcsolatban Peter is csak önmagára gondolt. A filmszakmában, az objektívebb „filmszem" segítségével akként kell majd az embereket látnia, hogy közben nem önmagára gondol és nem önmagával van elfoglalva. Ezt a lehetőséget teremti meg neki a filmesek „nemzetközi" - s ilyen értelemben vett tág - világa, valamint a „filmszem" objektivitása. Kalocsay Miklós kitűnően állítja elénk a filmszakmába betört, álmaiban Cella eszményképi segítségével új ideákat megvalósítani akaró ifjú férfit, aki minden „filmes pózolás" ellenére valamiképpen mélyebben és komolyabban akar élni, mint kollégái, de aki ennek az életnek a felszínességét is vállalja.

Sára Bernadette feladata a legnehezebb. Nemcsak azért, mert Celia életútjának és önmegváltásának a megformálásához a mai világban végképp nem találhat életanyagokat. De azért is, mert - szimbolikusan is értve - az ,,ápolónői" életmódnak és a fizikailag borzalmas halálnak - lelkileg-vallásilag a legmagasabb rendű önmegváltásnak - a benső világban és az általános magatartásban meglévő, szinte láthatatlan alapjait olyan helyzetekben kellene megmutatnia, amikor neki magának sincs még fogalma, hová jut, akár tényszerűen - ápolónőnek Kinkandzsába -, akár lelkileg - a borzalmas halál önmegváltásához, az istenihez. Sára Bernadette ezért *nem tehet mást,* mint hogy megformál egy mélyen érző, gondolkodó, az életet általában és a szerelmet partikulárisan komolyan vevő ifjú hölgyet, aki valami *mást* akar, mint sodródni az életben. Ezért veszi komolyan Celiája a színjáték elején azt is, hogy most más életszakasz kezdődik közte és Edward közt Lavinia eltávozásával. Oszter Sándor is mai módon, akként játssza el ezt a jelenetet, hogy Edward megunta Celiát, és Sára Bernadette is csak azt mutathatja meg Celiából, hogy keserűen realizálta: Edward a döntő helyzetben nem őt választotta. Később - a pszichiáterrel való jelenetben - Celia elmondja, hogy Edward és ő csak „használatba vették egymást", ám ez már olyan élettartalmakra épülő felismerés, amely a mai életvalóságból is megformálható lenne. Hiszen a másikat ki-ki a saját céljára, vagyis pragmatikusan vette használatba. Sára Bernadette alakításából azonban sajnos nem ennek a felismerése sugárzódik az Edwarddal való jelenetben - ezt később csak kimondja Reillynek -, hanem inkább csak az a keserűség, hogy csalódott Edwardban.

A Reillyvel való jelenetében önmaga másokért való feláldozásának az útját választja, szemben Edwarddal, aki még érte sem volt képes áldozatot hozni. Azonban a dráma benső világához illő, ekkori magatartását egyszerűen képtelenség megformálni; nemcsak a mai valóság, de a színházművészet törvényszerűségei miatt sem. Azt kellene ugyanis, amit Reilly a mű vége felé, már halálának ismeretében mond róla, illetve vele kapcsolatban. Mikor először találkozott Celiával, mondja: „Láttam a képet, széke mögött állt egy Celia Coplestone, arcán az erőszakos halál utáni öt perc csodálkozása (...)Így hát számomra nyilvánvaló volt, hogy itt egy nő, halálos ítélet alatt. Ez a sorsa." Itt ismét a primer élet világa és a műalkotás világszerűsége közötti

alapvető különbségre kell utalnunk. A primer életben elegendő, hogy ezt a képmást - a jelen lévő Celia mögött álló haldokló Celiát - csak intuitíve meglássa valaki, ahhoz, hogy a képmás megjelenését elhihessük. Vagyis elegendő lenne az életben annyi, amit Reilly mond, hogy tudniillik „bizonyos szellemekben a hirtelen intuíció rögtön a képi kifejezésre törekszik". A színjátékban, mivel ez *műalkotás,* ezt a képet-képmást a Celiát játszó színésznőnek is meg kellene jelenítenie, ám a színjáték törvényszerűségei ezt egyszerűen lehetetlenné teszik. Mindez természetesen azt jelenti, hogy Eliot a maga közlésének legbensőbb vallásos-gondolati magját hiába fordította át szellemi attitűdökké, nemcsak ezeket, ha-nem az ezekhez tartozó részletek jó részét sem lehet színészileg eljátszani. Ezért Sára Bernadette is *csak azt teheti,* hogy az életet és önmaga helyét a világban komolyan vevő nőt formál Celiából; és ezt igen jól valósította meg.

Hasonló nehézségekkel találkozhat a három „árangyal" eljátszása is. Julia, Alex és Reilly szövetségéről nem tudhatunk meg sok konkrétumot. ók mintha egy kicsit a *Wilhelm Meister tanulóévei* toronyszövetségének tagjaihoz - talán a szabadkőművesekhez - hasonló kapcsolatban lennének; az emberi lelkekkel törődnek, s megmentésükön, megváltásukon fáradoznak. Eliot szándékolt titokzatossággal veszi körül Reilly alakját az első felvonásban, a neve ekkor: Ismeretlen vendég. Titokzatosságát növeli, hogy megérezzük: mindent tud mindenkiről, de nem tudhatjuk, honnan. A három „őrangyal" titokzatosságához tartozik, hogy amikor rajtuk kívül valaki más is jelen van, úgy tesznek, mintha nem vagy csak futólag ismernék egymást.

Mrsán János rendezői és Fülöp Zsigmond színészi megoldásai között egy sincs, amely növelné Reilly titokzatosságát; az alakítás jellege ebben a tekintetben is a szalondrámáké. Reilly alakjának és a másik két „őrangyalhoz" fűződő kapcsolatának valódi tartalmából csak annyit és úgy, azon a módon tudunk meg, amennyi és ahogyan az elegáns társalgás színterén és szintjén megtudható. Ennek az alaknak a színészi megformálását az teszi nehézzé, hogy a színész sem tud többet róla kideríteni, legfeljebb egyedi értelmezéseket rak az alak „mögé". Láthatatlan és megismerhetetlen marad Reilly törekvéseinek egyedi, karakterbeli háttere; sőt még a körülötte lévő szervezetről sem tudhatunk meg semmit. Pedig az van. Azt még elképzelhetjük, hogy Reilly az Edward-Lavinia-Peter-Celia négyesről és kapcsolataikról Julia és Alex révén tud, noha csak akkor, ha feltesszük, ők még „kémkedtek" is utánuk. Celia útjának gyakorlati elrendezéséhez viszont okvetlenül szükség van jól működő szervezetre.

Reilly alakjából ezért csak annyi játszható el, hogy ő az, aki az emberek életmegnyilvánulásaiban megkeresi az adott karakternek való életutat és életmódot, s megkísérli erre rávezetni őket. Ám még ehhez is - akár vallásos-misztikus, akár lelki értelemben - nagy tudásra van szüksége, illetve magas fokú ember- és életismeretre. Reillynek ez utóbbi is birtokában van, ami például abban is megnyilvánul, amit Edwardnak mond a mű elején: „... közeledni egy idegenhez annyi, mint kihívni valami váratlant, felszabadítani egy új erőt, vagy kiengedni a szellemet a palackból". Ezenkívül benne mint az adekvát életutakra terelő emberben fut össze mindazon ismeretanyag, ami Eliot forrásai között szerepelt. Mivel ezek ma nem reális élettartalmak, az élet valóságos dinamizmusaiból teljességgel hiányzanak, ismét csak az marad a színész számára egyáltalán felhasználható életanyagnak, ami egy olyan nagy tudású ember megformálásához alkalmas, aki mások lelki életébe beavatkozik. Az alakításban Reilly sajnos nem vált nagyformátumú emberré; tudása, felkészültsége társaságbeli csevegéssé, titokzatos segítőkészsége társaságbeli kedvességgé, máskor bizonyos fokú agresszivitássá változott. A harmadik felvonásban ő értelmezi Celia útját és halálát, de ezt olyan csevegő stílusban teszi, amely mögött nem érezni Celia sorsából még a bizonytalan jelentéseket, a csak megsejthetőt sem.

Julia - Szemes Mari alakításában - a mű elején úgy jelenik meg, mint az az előkelő angol hölgy, aki gazdagsága következtében bizonyos viselkedésbeli extravaganciákat is megengedhet magának. Nem figyel mások anekdotázásaira, egyértelműen kimondja, hogy utálja a szalmaburgonyát stb. Holott ő az egyik „őrangyal", aki egyfelől mindazt tudja, amit Reilly, másfelől talán mélyebben ismeri az életet, és ezt a vonást nyilván már a mű elején meg kellene érzékeltetni. De az „őrangyal" mivolt és -tudás Szemes Mari alakításából teljességgel hiányzik. Jellemző, hogy a harmadik fel-vonásban, amikor pedig éppen ő fogalmazza meg Edwardék és Peter életútját, igen erősen elhalványodik alakítása, mégpedig azért, mert ekkor már nyoma sincs Julia extravaganciájának.

A harmadik „őrangyal" Alex, akit Szokolay Ottó formál meg. Az ő foglalkozásbeli és karakterbeli háttere egyáltalán nem világos. Minden valószínűség szerint igen gazdag angol úr, aki maharadzsákkal vadászik, és a gyarmati kormányzók vendége. Mindazonáltal tagja annak a titkos társaságnak, amely a lelkileg bajba jutottakon kíván segíteni. Szokolay Ottó ebből a szellemi-törekvésbeli háttérből semmit sem érzékeltet. Celia halálának előzményeit és körülményeit ő meséli el, de úgy, mintha neki mint „őrangyalnak" semmi köze nem lett volna hozzá; mindezeket mint szalonbeli témákat mondja-meséli el. Kitűnő viszont alakításának az „előkelő angol úr" aspektusa. Talán ő az, aki a legmegfelelőbb módon, elegánsan viselkedik, jár, ül le, kel fel és beszél. Ráadásul még az angol úr mániáját is hitelesen jeleníti meg: szenvedélyesen, de minden valószínűség szerint pocsékul főz. Ezt is elegánsan, az ide illő modorral játssza el, ami bizony - többé vagy kevésbé - hiányzik a többiek alakításából.

A Várszínház előadásában az elioti drámából a szerelmi kapcsolatok alakulását és alakítását viszonylag kellemesen prezentáló olyan színjátékmű lett, amely a benne lévő életutak közti szellemi-vallásos különbségeket objektív okokból nem tudta megformálni, de amely ennek ellenére több, mint kellemes szalondráma. A mű szellemi-vallásos tartalmával ma nem tudnánk mit kezdeni, s ezért ennek hiánya nem nagy baj.

T. S. Eliot: Koktél hatkor (Várszínház)
Fordította: Vas István. *Díszlettervező:* Bakó József. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *A rendező munkatársa:* Báthory Zsuzsanna. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Rendezte:* Mrsán János.
Szereplők: Oszter Sándor, Hámori Ildikó, Szemes Mari, Sára Bernadette, Szokolay Ottó, Kalocsay Miklós, Fülöp Zsigmond, Némedi Mari, Sztankay Ádám, Zalán János.

TARJÁN TAMÁS

Próbababák

Marivaux: A szerelem és véletlen játéka - Miskolcon

1

Similis simili gaudet - tartja a latin bölcsesség. Hasonló a hasonlónak örül. Akár elismerő, dicsérő, akár - gyakrabban - gunyoros, becsmérlő értelemben citálja valaki, a hangsúly az első két szóra esik. Nem az igére.

Similis simili.

Hasonló a hasonlónak.

2

A szép nevű Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux 1730-ban keletkezett, a sok közül máig legkedveltebb színpadi műve a hasonlóság komédiája. A hasonlóság-hoz persze különbség kell, hogy nevetni lehessen rajta. Minél hasonlóbbak bizonyos különbségek, és minél különbözőbbek bizonyos hasonlóságok, annál szabadabban áradhat a jókedv. *A szerelem és véletlen játéka* úgy jelenik meg a miskolci előadásban, mint háromszor két, egymásra páronként hasonlító ember különbözőségének, illetve hasonlóságának vígjátéka. Ketten-ketten úgy hasonlítanak, hogy mindenki mástól különböznek; másfelől meg különbözőségük lényege, hogy senki másra nem hasonlítanak - csak egymásra.

Talán kezdünk is már kissé belebolondulni a követhetetlenül egyszerű, áttetszően zűrzavaros mondatokba? Ha igen, a vendégrendező Valló Péter elgondolása, célkitűzése tulajdonképp elvileg csatát nyert. A mesterkéltség határáig cifrázott-mintázott marivaux-i meseszövésben a lehető legtermészetesebb és legalapvetőbb önkéntes, akart, kölcsönös emberi kapcsolat, a szerelem végzetes és nevetséges, fölemelő és lesújtó káoszát igyekezett megmutatni. Ámor szaporán nyilaz - de az istenke Janus-arcú.

A darab ősi színjátéki fogásra épül. Az egymásnak kiszemelt előkelő ifjú és leány a puszta névnél, rangnál, hírnél többet szeretne megtudni jövendőbelijéről; s mert szerencsére mindkettejük atyja felvilágosult férfiú, inasukkal, illetve komornájukkal öltözéket cserélve álruhában gusztálhatja egyik a másikát. Van tehát két szolgának öltözött urunk, tartozik hozzájuk két úrnak öltözött szolga. A férfiak is és a nők is csak saját nagyszerű cselükről tudnak, az eladósorba került Silvia apja és unokabátyja viszont mindenről.

Ne részletezzük a maskarás kavalkád ki-, majd visszafejlődésének epizódjait. Azok szeretnek egymásba első pillantásra, akiknek egymásba kell (és lehet) szeretniük, ám mert mindenki tisztában van azzal, hogy *ő nem az, aki,* és biztosra veszi, hogy a másik *az, aki,* a bimbózó szenvedélyek nem kecsegtetnek kifesléssel. Amíg ki nem derül minden, a szituációk vibrálását a rangkülönbség, komikumát a szerepjátszás adja. Ahogy fokozatosan megvilágosul mindazok elméje, akikét megvilágosítják, a tévesztő jel-meznél komolyabb érzelmi erőpróbára is sor kerül. Legtovább Silvia kisasszony ugráltatja, komorna képében, a nekibúsult, inaskülsejű Dorante urat. Ők nehezebben vergődnek vissza a társadalmi grádics valamely felsőbb fokára, mint ahogy Lisette és Pasquin le tudtak huppanni az átmeneti magasból. A hatalmas szociális távolság ellenére urak és szolgák szerelme közt nincs különbség: Valló rendezésében előbb a szegények, aztán a gazdagok hemperegnek ugyanott és ugyanúgy a színpad herses, tavasz-zöld borításán, mely posztónak fű, fűnek posztó.

A vígjáték eredeti címe kifejezőbb, mint a magyarítás (Radó Antal, "irodalmunk odaadó és szorgalmas munkása" 1908-ban a Nemzeti Színház számára fordította le a darabot. A gördülékeny prózai textuson nem fogott az idő, noha az elkerülhetetlen szöveggondozásra, ötletek vérpezsdítő injektálására szükségvolt). *Le Jeu de l'amour et du hasard* - hangzik franciául *A szerelem és véletlen játéka. Az* álruhacselt kitalálók és engedélyezők is *hazardíroznak.* A kifejlet felől nincs kétségünk, mégis: immár egymásba szerelmes fiatalok bőrére megy a játék. Akit a szívek mattcsapdája majdnem lesodor a tábláról, az váratlan lélegzetvételhez, lépéselőnyhöz jutván azonnal sakkot mond választott királyának (és nem sekket királynőjének, mivel a darabban kezdettől, s a legnagyobb kavarodások közepette is a hölgyek diktálnak).

Valló a három felvonás alakoskodásaival a szerelmi cécókon túl a fölvett vagy ránk kényszerült életszerepek gyorsan tűnő örömeire és tartós nyűgeire is céloz. Midőn visszafogja Marivaux komédiáját a marivaudage-tól, s nem engedi, hogy enyelgés, pipiskedés, társalkodás, poénhajsza legyen a dologból, az egyszerre szí-ne-visszája élet nagy és gyorsan eliramló kalandjának ábrázolásához talál anyagot.

3

A díszletet a rendező tervezte. Koncepcióját tér és építmény tolmácsolja leghívebben. A forgószínpad korongját magas palotafalak tagolják. A centrumtól erősen elmozdított metszéspontjukból következően változatos, négyzetes felületeket képeznek, és különféle szűkebb vagy tágabb, általában ék alakúnak ható tereket, terembelsőket hoznak létre. Az ember aprócskának tetszik a falak tövében.

Marivaux: A szerelem és véletlen játéka (miskolci Nemzeti Színház). Molnár Zsuzsa (Silvia) és Mihályi Győző (Dorante)

Szirtes Gábor (Pasquin) és Máhr Ági (Lisette) a Marivaux-eléadásban

A színterek nem szigetelődnek el egymástól. A tégla helyén tüll, az üvegtáblás lengőajtók fölött „emeletes" ablak, s az egész körkörös, átlátszó labirintusrendszerben néhány sikátor. Szimultán tér, szimultán játékkal. Szerelmek születésé-nek röntgenképéhez a színházasditól izgalomba jött kastély szobáinak egy-másra rétegezése. A figurák lélekben ide-oda járkálnak valóságos és játszott énjeik között, ha kell, színlelnek, ha nem kell, ruhától függetlenül azonnal visszavedlenek; *egymással* szemben egy-egy percre azonnal igazi önmaguk lesznek (vagyis például a kiurasodott Pasquin nyilvánosan bele mer rúgni a szolga Dorante-ba, de ha magukra maradnak, tűrnie kell érte kamatostul). Ezt a szerephintáztatást, általában pedig a cselekmény mozgalmasságát, a kevés szereplős darab „alaksokszorozását" nagyon jól szolgálja a díszlet, mely sebesen forog is nemegyszer. Összevissza futkorásznak benne ilyenkor hőseink, keresik a helyüket, keresik vagy kerülik a párjukat vagy a „párjukat". Nincs számukra áttörhetetlen fal, hiszen ezek a tüllös-ajtós-ablakos falak nem falak. Ha meg fordítva nézzük: csak falak vannak; minden csupa fal. A komornának öltözött kisasszony azt hiszi, inast szeret; tudja, hogy rangkülönbségük miatt nem szeretheti; mégis akarja szeretni; végül szeretheti is, csak akkor már nem az inast szereti. *A van is, meg nincs is, az az, de mégsem az, az ott, noha másutt* egyberímelteti az életet és a színterét. Valló díszlete, a benne rohangászó álruhás liliputiakkal, nem csupán forgó színpadi szerkezet. Társadalomszerkezet.

Ne hallgassuk el, hogy a kulisszák ideája jelesebb, mint küllemük. Egyre gyakoribb jelenség, hogy rendezők maguk terveznek játékteret. Csiszár Imre, Paál István, Szőke István, Valló Péter és mások munkái szinte kivétel nélkül emlékezetesek - ami eszméjüket, szellemi konstrukciójukat, a rendezői fölfogáshoz igazított, abba belekomponált működésüket illeti. Statikájuk, megépítésük, teljes képük, látványuk azonban szinte soha nem sikeredett szépen vagy szépre. Miskolcon Varga György szcenikus sem küszöbölte ki a díszlet zavaró, diszharmonikus elemeit. Ezekhez az ajtófogantyúkhoz nem illettek ezek a silány drót fáklyatartók. Az elöl árválkodó kővázák (az egyikben pár percig virágcsokor, a másikban zsebkendőre elég harmatnyi víz) randán festettek. A bútordarabok válogatását is érheti kifogás, elhelyezésüket nem kevésbé.

A színházművészet története, alakulása folyamán az elkülönülő és kiemelkedő rendezői mesterség mind több művészi és nem művészi funkciót olvasztott magába. A rendező jobbára olyan művész, olyan - az előadásokért elsőrendűen felelős - színházi specialista, aki esetleg munkájának egyetlen összetevőjét sem műveli magas fokon: sajátos „ezermesterség" sűrűsödik abba az egybe, amit aztán, a rendezést, tehetségével arányosan fejt ki. Ritka szerencse, ha a színjátszás, az alkalmazott képzőművészeti - tervezési - készség, az írás, a zene-szerzés iránti fogékonyság: egy vagy több adottság is a birtokában van. Valló Péter-ről pályájának közelmúltbeli zaklatottsága sem feledtetheti, hogy univerzális érdeklődésű és tálentumú egyéniség. Láthattuk már színészként; emlegethettük rendezéseinek - főként a kezdetiek-nek - festőiségét, színekre, anyagokra, fényekre való érzékenységét. Valószínűleg a későbbiekben is fog díszleteket tervezni. Hasonló invencióval tegye, mint eddig. De alaposabb szaktudással és szigorral.

4

A szerelem és véletlen játéka a forgószínpad körtáncával veszi kezdetét. Fölfedi, meglobogtatja magát a tér, amelyet egybesimít nem mozgó holdudvarával a friss zöld pázsit, mely szalonszőnyegként fekszik el odabent. Fúj a szél valahonnan, kelmék, selymek libegnek, már-már beteges gyönyörűséget kelta hűvösen artisztikus díszlettáj. A tájban mozdulatlan fehér fababák állanak - olyanok, mint a szabók próbabábui, mint a szobainasok. Ruhafogasnak szolgáló válluktól fémtalpukig hullámzanak, lengenek, omlanak a köntösök, a tarka anyagok, színes textíliák. A bábuk tojásdad arca: az arctalan tojásdad arc arra néz, amerre forgatják.

A befejezés ugyanezt a képet ismétli - fehérben. Nem lehet nem gondolnunk arra: mit fújt el a szél?

5

Nem könnyű a színészek leckéje. Marivaux-t szinte egyáltalán nem, kortársait is ritkán szokták műsorra tűzni mostanában a magyar színházak. Bele kell tanulni a játékba, a stílusba; s persze a tiszta, világos, mégis sokszorosan rétegezett rendezői elképzelésbe.

A háromszor két szereplőpárból a társadalmilag legalacsonyabb rendű figurák megformálóinak van a leghálásabb, s a legmagasabban állóknak a leghálátlanabb játszanivalójuk.

Silvia komornája, Lisette szerepében Máhr Ági nyújtja az előadás legtartalmasabb, legkiegyensúlyozottabb teljesítményét. Jelenlétéből az alak értése és életre keltésének biztonsága árad. Erőltetettség nélkül viseli a „föntet" és a „le^{p}tet" is, s legjobb akkor, amikor az átmenetet játssza: a szerelmes szobalányt, aki szerény számításai szerint hamarosan úriasszony lesz. Erezhető, hogy benne eleve lakozott emberi, erkölcsi méltóság, s gazdái mellett nem a hetvenkedést tanulta meg, hanem használni a józan eszét, s ha kell, kevésbé józan testrészeit is: Orgon térdére úgy telepszik, mint aki már régóta ismeri a kastély urának ölelését. Máhr Agi, akinek már nemegyszer volt módja gyakorolni a szobalányszerepek, a tűzrőlpattant menyecskék konvencióit, a hagyományokat őrizve, ám sablon nélkül, kedvesen és kedvre derítőn játszik.

Szirtes Gábor Pasquinje inkább ellenszenves, fenyegető, mintsem talpraesett, furfangos inas. Sunyi, pákosztos, faragatlan alak: amikor Dorante bajban van, az erejét fitogtatja vele szemben, s mindjárt

gyáva, ha elpártol mellőle az alkalmi szerencse. Az előadás belső egyensúlya megsínyli, hogy ez a funkció ily negatívra sikeredett, és Szirtesnek sem tesz jót, ha ennyire enged karikírozótehetsége szélsőségeinek. Az a gyanúnk, hogy Lisette legföljebb ideig-óráig szerethet bele ebbe a tahóba.

Molnár Zsuzsa és Mihályi Győző kettőse egyhangúbban röpköd. Silviában szinte egyetlen pillanatra sem látjuk a botcsinálta komornát: ő mindig az a rátartiságában vonzó leány, aki a kezdet kezdetén a szerelmi házasság jogát követelte magának, a parancsolt frigy ellen lázadva. Így az egy személybe zárt ikeralak testvértelen marad.

Dorante kisfiússága, álmatagsága, érzelmessége egykori Romeo-alakításának emlékeit hívta elő Mihályi Győzőből (vagy csak a nézőjéből?) - a férfibáj, a megnyerő emberség mögül viszont nála is hiányzanak az ellenoldal, az inaskodás jegyei. Ha erőteljesebben körvonalazná a saját szolgáját, kevésbé lenne a már a titkok nyitjára jutott Silvia szolgája; a kevésbé gyúrható „ellenfél" feszültebbé tehetné a jeleneteket, amelyekben a majdani feleség Silvia már előlegben karmolássza jövendőbeli férjét.

Szakács Györgyi inkább a nemis mindig ruhaként fölhasznált anyagokkal, színekkel, textilfelületekkel tűnik ki, mintsem a jellemekről csak a legszükségesebbet közlő jelmezekkel. A díszlet, jellegéből és méreteiből fakadóan, valószínűleg nem tűrte, elnyelte volna az egyénítettebb öltözékeket is. Akadnak zavaró momentumok - például Silvia nem hordhatna arannyal sújtott elegáns köntöst a még „vak" Dorante előtt, hiszen így oda a rá nem döbbenés illúziója.

Véletlen-e vagy sem - pompásak az előadásban viselt fejfedők. Kalapok, kendők, sapkák, szalagok, egyebek. Körtvélyessy Zsolt Orgonjának vöröslő turbánféle jutott, Bregyán Péter Mariójának fehér homlokborogatás, a szenvedélyes kártyás örökös másnaposságát orvosolandó. Ők ketten természetesen nem alkotnak párt, mégis összetartoznak, lényegében egy szerepet kettőznek: mosolyogva figyelik, miként próbálgatják egymást és szerepeiket a fiatalok - tudván, hogy megy, megy úgyis minden a maga útján. Színészek nem szoktak rajongani ezekért az apa- és bácsikaszerepekért - ők kitesznek magukért. Körtvélyessy nesztelen, fölényes, nagyvilági, jóságos, és bár szigorúnak álcázza magát, mindenen mosolyogni tud: elég bölcs ahhoz, hogy ha bekötik a komorna, Lisette fejét, ne sajnálja a ligetet, melybe néha el-ellátogatott felüdülni. Liget - lesz másik.

Bregyán Mariója, aki a nagyobb hecc kedvéért egy ideig azzal szórakozik Dorante bosszúságára, hogy maga is teszi a szépet húgocskájának, ugyancsak végigsomolyogja vékonyka szerepét. S csak úgy dől belőle az árvaság.

Valamennyi színészről kell legyen tehát jó szavunk, a Valló Péter koncepciójától megkívánt ingamozgás azonban hiányzik. A rendezőnek is mintha a kelleténél több idejét vitte volna el a bonyolult beosztású és mozgású tér szervezése, a szemléleti-érzelmi fővonalak kimunkálása, mint az egyes jelenetek és jellemek precíz aprómunkájának csiszolása. Ritkák az olyan tartalmas epizódok, mint például Mario és Dorante egyetlen kardot kézből kézbe hajigáló gyilkos társalgása, amelyben egy csöpp vér se hullik, az egész mégis vérre megy. Az önpróba, a társ próbája, a szerelem próbája, a nagy próbajáték erősen megérzi, hogy kellő finomításokra nem futotta.

6

Az 1987. május 6-i esti előadáson a (diák)-közönség egy része is mintha próbababának tekintette volna a színészeket. A karzaton ülők megátalkodottjai rágógumi léggömböket pukkantottak, viháncoltak, a félhangosnál hangosabb folytonos beszéddel ingerelték a szereplőket, hátha elveszítik a béketűrésüket.

A fiatal színházi közönség alpári viselkedéséről, tisztességes produkciók áldozatos munkáját szétzúzó éretlenkedéséről éppen miskolci példa nyomán írt Mészáros Tamás a közelmúltban, s más cikkek, híradások is érintették a kérdést. Semmi esetre sem szabad ezt a gondot egyetlen városhoz, egyetlen színházhoz kapcsolni. A helyzet enyhítéséhez sem igen járulhat hozzá e bírálat, kisebb részben a színházak közönségnevelő törekvéseit, nagymértékben az iskolai, pedagógusi munka hiányosságait kritizálva. Mindenesetre Miskolcon nem akadt felnőtt, aki erélyes szóval csöndre intette volna a rendetlenkedőket - a földszintről fölkiabálni pedig.. .

Nem lehetek teljesen bizonyos abban, hogy *A szerelem és véletlen játéka* épp olyan, mint amilyennek lefesteni próbáltam. Még annyira sem lehetek bizonyos, mint máskor, hiszen hiába a valamelyes szakmai rutin, az elfogulatlanság, a „belátás", amely előnytelen körülmények között is megsejteti az előadás valódi értékeit: Szirtes Gábor talán visszafogottabb lett volna, Molnár Zsuzsa talán színesebb lett volna, ha nem gyülemlik bennük a zajongás okozta idegesség.

Abban azonban bizonyos vagyok, hogy az előadás végeztével helytelen volt „megtorolni" a maroknyi renitenskedő viselkedését-az egész közönségen. Lehullott a függöny, kigyulladtak a fények - és a színészek nem hajoltak meg. Szubjektíve igazuk lehetett. A mesterségük, a hivatásuk színe előtt nem volt igazuk.

S vajon nem ártottak-e inkább, mint használtak?

7

A darab végén lehull az álruha, minden jóra fordul. Minden jó, hajó a vége?

Hasonló a hasonlónak örül. Úr az úrnak, szolga a szolgának. Úr szolgát, szolga urat nem *most* nem szerethetett - ezúttal még bajt is okozott volna, ha szeret -: általában - öröktől? - húzódnak ember és ember között azok a látható és láthatatlan határok, amelyeket átgázolhat, átszáguldhat a szerelem; csak épp átlépni nem tudja őket.

Valló Péter azzal a közelítéssel dolgozta ki Marivaux komédiáját, amelyet például egyes Shakespeare-művek (például a *Vízkereszt vagy amit akartok)* esetében alkalmaztak sikerrel hazai és külföldi rendezők. Az álruhalehullik, mégis letéphetetlen. Dorante és Silvia - most már mint Dorante és Silvia - az ifjú éjfekete, díszes palástjának burkában távoznak a színről. Ok ketten, nemes jellemek, vonzó fiatalok, már nem csupán hasonlítanak egymásra. Egyek: egy test a szerelemben és a köpönyegben.

De ott van-e még a nyomukban a *gaudet?*

Marivaux: A szerelem és véletlen játéka (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Radó Antal. *Játéktér:* Valló Péter m. v. *Szcenika:* Varga György. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *A rendező munkatársa:* Szarka János. *Rendezte:* Valló Péter m. v.

Szereplők: Körtvélyessy Zsolt, Bregyán Péter, Molnár Zsuzsa, Mihályi Győző, Máhr Ági, Szirtes Gábor.

négyszemközt

SASZET GÉZA

A megálmodott színház

Beszélgetés Tompa Gáborral, a kolozsvári Hamlet rendezőjével

- Shakespeare minden korszak „kortársa ". Mindig modern volt és modern marad. A modernség meghatározása viszont nagyon is problematikus. Nem gondolod?

– Shakespeare modernsége számomra nagyon is nyilvánvaló. Két perdöntő dolgot említenék. Az egyik Umberto Ecóval szólva: ő az első igazán nagy „nyitott" művek megalkotója. Csaknem minden drámája olyan struktúra, amelyet meg kell fejteni, amely csak egyfajta kulcsra tárul fel. Ennél is erősebb motívum Shakespeare-nél *a színház mint világmodell.* Világkép. A színház mint a társadalom modellje. Ezt célozza az elcsépelt és untig idézett shakespeare-i közhely is: „színház az egész világ" - amint a méla Jaques mondja *az Ahogy tetszikben.*

A nyitottság azt is jelenti, hogy a mű nem ragad ott az egyszerű fabuláció szintjén, nem moralizál, nem a történet kedvéért íródik. Köztudott az is, hogy történeteit szabadon kölcsönözte. Valójában ürügyek, áltörténetek.

– Tehát ne azonosítsuk a szöveget a szerző szándékával!

– Annál kevésbé, mert bár a szöveg a dráma alapja, a szöveg is csak a színházi eszköztár része, akár a kellék vagy a mimika. A drámai cselekvés magva a szavak mögött van. A kulcsfontosságú kérdés a szereplők identitásának megfejtése. Minden szereplő túlnő egyetlen emberi sorson. Többet jelent, többet foglal magában. A szövegpróbák érdemi része annak tisztázása, hogy a szereplők nem csupán egyéni sorsokat játszanak, hanem egyben gazdag filozófiai jelentéssel töltött metaforákat, szimbólumokat képviselnek. A szimbólumoknak természetesen van egy denotatív és egy konnotatív rétege. A szimbólumok mindig konkrét emberi jellemekben és sorsokban fejeződnek ki. Csak a konkrétságon át juthatunk el az általánosításig. A shakespeare-i jellemeket azonban sem lélektanilag, sem társadalmilag nem lehet „beskatulyázni". Valamely rejtély, „balladai homály" lengi körül őket. Hamlet egyik legjellemzőbb esete ennek, de megtaláljuk a Viharban éppúgy, mint *a Macbethben, a Lear* királyban vagy *a Szentiványéji* álomban. De nem szükséges példákat idézni, mert Shakespeare egész életművének éppen ez egyik jellemző vonása. Rengeteget hagyatkozik a néző képzeletére, és nemcsak a szereplők identitásának a megfejtésében, hanem a színpadi tér megformálásában is, amikor a falat egy ember személyesíti meg, az erdőt pedig egy tábla. Dánia *a Hamlet* esetében éppoly fikció, mint *az Ahogy tetszikben* az ardennes-i erdő. Ezek metaforikus terek, színhelyek. Shakespeare mintha furcsa, szokatlan mikroszkóp alá helyezné a társadalmat. A mikroszkóp, amelyen keresztül az emberiséget nézi: a színház. Különös jelentése van ennek a *Hamlet* esetében.

– Úgy vélem, nehézfába vágtad a fejszédet, mert szinte példátlan eset, hogy valaki ilyen fiatalon vállalkozzon a Hamlet *színrevitelére.*

– Példátlannak alig nevezhetném. Emlékeztesselek Dinu Cernescu tizenöt év előtti Hamlet-előadására. Világviszony-latban nálam fiatalabb rendezők annak idején érdekes úttörőmunkát végeztek Shakespeare felfedezésében a mai közönség számára. Patrice Chéreau-t vagy Ascher Tamást is idézhetném.

– Ennek az új színpadi látásmódnak, amely nem irodalmat akar felmondani vagy illusztrálni, hanem olyan élményt akar teremteni a színpadon, amely nincs is megírva, s a szavakat csupán eszközöknek tekinti, van egy nagy buktatója: a hagyomány. Mégpedig kétféle értelemben: egyrészt az emberek levett kalappal beszélnek a klasszikusokról, másrészt maga a szöveg irodalommá válik. Ha a kritikára gondolunk - nem pejoratív értelemben - gyakran vagyunk tanúi, hogy nem színpadi látásmóddal közelednek egy előadáshoz, hanem az irodalmat kérik számon, ezért sok esetben külsőleges és esetleges az előadás megítélésmódja. Klasszikusok esetében a rendező mindig kockázatot vállal. Emlékszem, hogy Harag György, amikor klasszikusok rendezésére vállalkozott, mindig tartott attól, hogy megeszika kritikusok, mert meggyilkolja az irodalmat. Shakespeare is tantárggyá vált, de éppen, mert tantárggyá vált, generációk sorában kialakult egy olyan hagyománytisztelet, amely eleve megkérdőjelezi a művek „szövegen túli "megközelítését. Egyszerre kell a közönségben és a színészekben élő beidegződésekkel megküzdeni.

– Ha csak a házunk tájáról beszélünk, valóban úgy tűnik, mintha lemaradtunk volna arról a folyamatról, amely a világ színpadain a látványt helyezte előtérbe. Ennek a folyamatnak bevallott célja a színpadi látvány színpadszerűsítése, reteatralizálása. Nálunk talán csak Harag György próbálkozott színpadi látvánnyá formálni a gondolat és érzelem szintézisét. Peter Brook is nagy ellenállással találkozott Angliában a konzervatív szemlélet oldaláról. Miközben önmaga meg-újítására törekedett, kénytelen volt eltávozni Angliából, hogy másfajta színházat hozzon létre. Ennek a kísérletsorozatnak a kezdetét jelentette *a Lear király* nálunk is bemutatott előadása. Valószínű, hogy Brooknak kézenfekvő lett volna *a Lear király* után sorozatban gyártani *a Lear király-szintű* előadásokat, de ő a saját beidegződéseinek és eszköztárának szüntelen megújítására törekedett. Nem akarta önmagát ismételni. Másfajta, új, ismeret-len színházat akart minden előadással. Találó megfogalmazással ezt úgy fejezte ki: „a rendező idegenvezető a vaksötétben".

Nem kell azonban messzire kalandoznunk. Még mindig nem tudatosult eléggé, hogy a román színjátszásban forradalmi újítások mentek végbe, amelyeket nemzetközileg is fémjelzett nevek képviselnek. Gondoljunk csak arra, hogy a 67-es BITEF nagydíját a Bukaresti Comedia Színház *Troilus és Cressida-előadása* nyer-te. Ebbe a vonulatba sorolható *a Szentiványéji álom* kolozsvári vagy *a Hamlet* bukaresti előadása is.

– A színházi szemiotika nyelvére lefordítva az elmondottakat, talán úgy fogalmazhatnánk, hogy - bármilyen meghökkentően hangzik - az előadást ki kell ragadni a „nyelvi mocsárból". Különös megfogalmazás ez éppen a klasszikusok esetében, de éppen ott fullad a legtöbb előadás a nyelvi közegbe. Ez talán onnan adódik, hogy a vidéki színházak kevés teret adhatnak a kísérletezés számára. Nehezen szakadnak el a közönség elvárásától és befogadóképességétől.

– Szerintem a provincializmus nem földrajzi fogalom. Mucsa lehet Londonban is. Gondoljunk arra, hogy Grotowski Lengyelország egyik kis városában teremtette meg laboratóriumát, vagy gondoljunk arra, hogy Újvidék - az egyik jelentős színházi és filmfesztivál színhelye - éveken át Harag műhelye volt. Minden valódi színházi kísérlet lényege: megtalálni a színház belső, autonóm kifejezési eszközeit. Ha nem lenne ez a sajátosság, megszűnne maga a művészet. Ha a színházat le tudnánk fordítani szavakra, vagy más módon adhatnánk hangot, ha a verset el tudnánk más eszközök-

kel mondani, ha a képet el lehetne mesélni, akkor mindenik külön-külön, de maga a művészet is megszűnne. Nemrégiben egy széles érdeklődésű ismerősömmel a fiatal képzőművészek kiállításának a megnyitóján vettünk részt. Ismerősöm azt mondta: nem értem ezt a képet. Miről szól ez a kép? A kép lehetett remekmű vagy giccs, én a megközelítési módot tartottam helytelennek. Megkérdeztem: melyik a kedvenc festményed? Azt mondta: *a Mona Lisa*. Kérdeztem: elmesélnéd, miről szól? Es ha meg tudod mondani, akkor attól zseniális, hogy ezt meg tudod fogalmazni.

Az az igazi mű, függetlenül attól, hogy milyen művészeti ágról van szó - ezt nevezem én nyitott műnek -, amely minden műélvezőben megszüli a külön művet, a külön világot, a külön univerzumot. Olyan közlés, amely a műélvezőre hagyatkozik, hogy benne szülessék meg a valódi mű. Ezért a remekművek mindig nyitott művek. Világképük és formájuk nem zárt, nem megoldásokat, hanem kérdéseket tartalmaznak, asszociációkat, képzettársításokat szülnek, és annyi mű születik belőlük, ahány közönségük van.

– *Gondolom, ideje, hogy tárgyszerűen fogalmazzuk meg mindazt, a* Hamletre *vonatkoztatva, amit a mű nyitottságáról és a színházról mint világmodellről elmondhatunk.*

– *A Hamlet* olyan próbakő minden színházi ember életében, amely talán egész pályáját meghatározhatja. Sehol, Shakespeare egyetlen művében sem fogalmazódik meg olyan élesen, hogy színház az egész világ. A Hamlet minden szereplője kapcsolatban áll a színházzal, nem mint intézménnyel, hanem mint életformával, életmodellel. A fordításnak az eredeti szöveggel való összevetése során kiderült, hogy árnyalatnyi megfogalmazásbeli különbségek lényegre ható rálátást engednek a műre. Arany János ezt adja Hamlet szájába: „Ildomos lesz ezen-túl furcsa álcát öltenem"; az eredeti is ezt jelenti, csak közvetlenebb értelme van: „Kénytelen leszek bohócruhát ölteni." Vagyis nem azt mondja: bolondnak fogom tettetni magam, hanem azt, hogy ez-után színházat fogok játszani. Ez kulcsot adhat a mű értelmezéséhez. Ezen túlmenően Hamlet megrendez egy előadást, *Az egérfogót,* amely leleplezi a Claudiusféle zsarnokságot. Az előadásnak társa-dalmi funkciója is van, ugyanakkor megfogalmazza Hamlet ars poeticáját. Azt, hogy egyedül a művészet képes kimondani az igazat, és tükröt tartani az emberi természetnek. Hamlet *Az egérfogó* megrendezésével művészetpolitikai tettet hajt végre, ugyanakkor a kifejezési eszközök szintjén egy avantgarde előadást is produkál, és hadat üzen az álpatetikus, konzervatív, hamis érzelmeket propagáló színháznak, és ezt el is mondja a színészeknek rendezői utasítás formájában. Hamlet apjának szelleme is egy színész, aki átruházza Hamletre ezt a nemes hagyományt, amelynek célja a bénító zsarnokság elleni harc, és ennek a folyamatnak újabb állomása Horatio, aki ennek a tudásnak a birtokában lesz majd a kor krónikása. Ez a hármas metaforikusan azt jelenti, hogy az értékeket bármilyen áron meg kell menteni és tovább kell adni. Az értékek elpusztíthatatlanok és fennmaradnak. Hamlet atyja szellemének örököse, aki nem engedi Horatiót elpusztulni, mert rá kívánja ruházni a megmentendő értékeket. Ez lenne az előadás egyik üzenete.

– *Hamlet úgy ragadt meg a köztudatban, mint a tétovázás hőse, ugyanakkor a darab legaktívabb alakja.*

– Mindkét állítás igaz. Hamlet élete bővelkedik fizikai cselekvésekben. Soroljuk csak fel: Poloniust leszúrja, fondorlatos csellel szabadul meg az Angliába tartó hajóról. Közrejátszik Ophelia halálában, hogy ne említsük a Laertesszel vívott párbaját és a király megölését. Mindezek azonban csak fizikai cselekvések. A cselekvés lényege Hamlet gondolkodásában van: gondolkodásának van cselekvésereje. Gondolkodásának kell felszabadulnia, hogy cselekedhessék. Hamlet tétovázása a megértés útján halad a cselekvésig. Ő maga mondja, hogy az öntudat gyávát csinál belőlünk, a cselekvést a gondolkodás halvánnyá betegíti. Ezt az a Hamlet mondja, aki még nem szabadult fel gondolataiban. Még csak a hatalom és egyén közti szakadék demonstrátora.

– *Shakespeare gyakran játszik színházat a színházban. A* Hamletben *ez kulcshelyzetté válik.*

– Ez tényleg így van, és nézd, milyen érdekes, mennyire végigvihető ez a „szerepjátszás" minden szereplőn, akiket én két nagyobb csoportba osztottam: olyan alakokéra, akik úgy vészelik át a kort, hogy szerepjátszásra kényszerülnek: maga Hamlet, Polonius, Rosencrantz, Guildenstern meghasonlása: egyik énem az, aki vagyok, a másika rá kényszerített szerep, amelyet olyan jól játszom, hogy már szinte azonosultam a szereppel. A másik csoport a színészeké, akiknek életfor mája a színház. S míg a színészek a színpadon tárják fel az élet igazi arcát és az élet igazságát, a többiek az életben hordják az álorcát. A színház Shakespeare-nél az a színhely, ahol minden lehetséges, ahol szellemek, boszorkányok létezhetnek.

– *Az a színhely, ahol csak a lehetséges lehetséges.*

– Igen. A művészet külön valóság. Weöres szép megfogalmazásával élve a képzelet a legvalóságosabb, mert minden múló, de a képzelet végtelen. Létezik, tehát reális. Hamlet atyjának szelleme a darab egyik kulcskérdése. Martin Esslin, a világhírű színházesztéta mondja, hogy aki megoldotta Hamlet atyjának szellemét, az megoldotta az előadást. Aki tudja a szellem megoldását, az megfejtette az előadás titkát. Nem az a kérdés, hogy léteznek-e szellemek vagy sem: túl kell lépnünk ezen a szűk azonosításon, a te szavaiddal, „nyelvi mocsáron". A képzelet játékos elemei, mint Puck vagy Ariel vagy a boszorkányok *a Macbethben,* Shakespeare-nél éppúgy állandóan jelen vannak, minta valóságos jellemek. Sőt, a köztük levő kapcsolat is valóságos, hiszen ezeket mind valóságos emberek hordják képzeletükben. Én úgy véltem kiolvasni, hogy Hamlet atyjának szelleme az a művészi vagy állampolgári öntudat, lelkiismereti parancs vagy étosz, ami azt jelenti, hogy a művészetnek mindig ki kell mondania, hány óra. Nem azt mondom, hogy az igazságot. Kevesebbel beérem: a művészetnek a reális időt kell kifejeznie. Annál is inkább, mert Claudius zsarnokságában kizökkent az idő. Vagyis minden természetellenessé lett. Hamlet pedig érzékeny antennákkal jár a világban, mint minden igazi művész, akire kiszabatott, hogy helyére zökkentse az időt. Szeretném az egész *Hamletet* úgy felfogni, mint színházat, olyan színházi előadást, ahol egyedül Hamlet azonosul tökéletesen a szerepével, és valóságosan meghal, míg a többiek kilépnek az előadásból, és a parókával együtt szerepeiket is levetik. Az előadással a színház mágikus erejét szeretném demonstrálni. A színház mindenekelőtt konvenció. Szeretném, ha az előadás úgy kezdődne, hogy bejön két színész, aki majd Marcellusszá és Bernardóvá lényegül át, és leül-nek egy kis öltözőasztalkához. A színház mágikus erejéhez tartozik az is, hogy most itt ülök, és beszélgetek veled az öltözőasztalkánál, de öt perccel később képes vagyok a színpadon III. Richárddá átlényegülni. Vagy bárki mássá. Ülnek, és olvassák a szöveget: - Állj! Ki vagy?

- Nem úgy. Te állj, s felelj, ki vagy? stb. És egyszer csak megszólal a zene, és megjelenik a szellem. A szellem megjelenése átlényegíti őket, és megkezdődik a színház. Belépnek szerepeikbe, és elkezdődik az igazi, deklarált színház, amely képes illúziót kelteni és magával ragadni. Nem véletlen, hogy Hamlet egyetlen igazi felszabadult pillanata az, amikor a színészekkel találkozik. A színészek és a megrendezendő előadás gondolata valósággal feldobják. A színház a színházban kell az előadás egyik csúcspontja legyen. Itt derül ki, hogy Hamlet nem azért tétovázik, mert gyáva, mert cselekvésképtelen, hanem azért, mert az ő rendeltetése nem az, hogy karddal szerezzen igazságot - a körülmények lavinája elintézi mindazt, ami az ő természetétől idegen. Az ő rendeltetése megrendezni azt az előadást, amely tükröt tart a természet-nek, s ezt be is tölti.

– A rendező szándékát leghívebben talán a tervezővel való beszélgetés fejezi ki.

– Meggyőződésem, hogy egyetlen rendező sem indíthat el próbafolyamatot anélkül, hogy konkrét játéktérben gondolkozna. A játéktér a színpadi kifejezőeszközök legfontosabbikának, a színpadi látványnak szerves része. Éppoly fontos elem, mint a színész játéka. A színpadi látvány érzelmeket és gondolatokat képes összefogni. A látvány a színpad egyik legsajátosabb eleme. Látványon nemcsak a szemmel érzékelhető színpadképet értem. Látvány a színész lelkiállapota és az audiovizuális hatások összessége. Alkalmam volt látni egy monodrámában Minettit, aki másfél órán át fel sem kelt egy székről, mégis lenyűgöző volt a színpadi hatás. A színpadi látvány minden mozzanatában jelentést hordoz. Visszatérve *a Hamlethez,* Titi Ciupéval folytatott beszélgetéseink során legfőbb gondunk volt olyan játéktér megteremtése, amely metaforikus ugyan, de ne legyen azonnal kiismerhető. Ne olyan díszlet legyen, amely öt perc alatt elmeséli az előadást, hanem csak folyamatosan, az előadás fejleményeivel együtt árulja el jelentését. Csak az előadással együtt van jelentése. A díszlet elkészítésekor három szempont került előtérbe: ne ragaszkodjunk semmiféle történelmi rekonstrukcióhoz; ne legyen korhű, de ne is napjainkból való legyen; másrészt legyen deklaráltan színházjellegű díszlet, amelyben rendkívül fontos helyet foglal el egy olyan színpad, ami a színpadon van. A harmadik szempont: szubjektív, terapeutikus teret kívántunk létrehozni. Olyan legyen, amilyennek Hamlet látja Dániát: beteg és deformált. Összegezve: az a színpad, amely a színpadon *van,* az idők folyamán elvesztette eredeti funkcióját. Valami mássá alakult át. Olyan zárt teret képzeltünk el, ahonnan nincs kiút, az egyetlen kiút a szellemé. Csak szellem formájában lehet távozni innen. Hangszigetelt, bélelt tér, ahol egyetlen hang sem szivároghat át. Tele rejtett ajtókkal, tükrökkel. Ez a tér foglalja magában a királyi kertet is, erősen szürrealista konkrét elemekkel. Ez a színpad politikai cselszövések játéktere. Igazi funkcióját csak a Hamlet által megrendezett egérfogó által nyeri vissza. Akkor lényegül újra vissza színházzá. Akkor népesül be és töltődik fel élettel, lélekkel. Ugyanakkor az a rendeltetése, hogy homogenizálja, egy fedél *alá* hozza azokat a színészeket, akik szétszóródtak, mert a színház mint intézmény Claudius idejében megszűnt. A színészek kénytelenek olcsóbb, vásári munkával megkeresni kenyerüket, akár koldulva is, vagy mint vándorkomédiások járják az országot. Es itt bizonyosodik be, hogy ezt az eklektikus társaságot - akik közt vannak ripacsok, poétalelkületűek, vannak művelt, vannak régivágású, kissé idejétmúlt, de jó retorikájú színészek - az igazi, nagy színház képes összefogni, egységessé tenni, egy akarattá változtatni.

A deklarált színházjelleget hangsúlyozná, hogy a sírások - akik a szerző utasítása szerint bohócok is, ha kell, vándorszínészek vagy szemfényvesztők - egy illúzionistaládával járják az országot. Ez a láda egyben kellékes láda, a szükséges kellékek-kel: koponya, ásó, ital, és amikor felnyitják ezt a kellékes ládát, amely tükrökkel van bélelve, a tükrökben egy miniatűr temető jelenik meg. Maga a temető is kellék. Én egy szürrealistább, de konkrétabb díszletet képzeltem el, Ciupe expresszionistább és elvontabb díszletre gondolt. A két elképzelés metszéspontján sikerült létrehozni a jelenlegi játékteret, amely csak az előadás folyamán fedi fel fokozatosan jelentésrétegeit. Nagyon örvendtem, amikor az egyik színészünk azt mondta, hogy ez a díszlet egyáltalán nem juttatja eszébe *a Hamletet.* Kezdetben fehér színből indultunk ki, majd a fehérből fekete lett, míg végül a kettőből kialakult a penészes szürke alapszín, ami a kizökkent idő hangulatát hivatott sugallni.

– Gondolom, az inspiráló játéktér nagy segítség a rendező számára.

– Harag, Ciulei, Tocilescu, Manea - folytathatnám a sort -, mind fontosnak tartják ezt a kétoldalú együttműködést, mert mindannyian a játékteret tartják a színpadi nyelv egyik legfontosabb alapelemének. A színpadi látvány az, amely a színházat megkülönbözteti a többi művészettől. Ez volt Grotowski kiindulópontja „szegény színházában", mert mindentől meg akart szabadulni, ami nem színház. Fordított utat kellett követnie. Maradt a játéktér, a színész és a néző. Ez találkozik Peter Brook „üres tér"-elvével.

– Ide kívánkozik a színházi akusztika kérdése is. Mennyire receptív a közönség a szokványostól eltérő, kísérleti előadások esetén?

– A művészet és befogadója közötti elmélyülő szakadék okai nem a művészeti alkotás milyenségében keresendők. A múlt század embere még egységében fel tudta fogni a világot. Ez az egységes világkép széthullott és feldarabolódott. A relativitás elméletét sem érti meg mindenki, és azt sem hiszem, hogy a relativitás elméletének népszerűbbnek kell lennie. Ennek ellenére hiszek a közönség befogadó- és megfejtőképességében. Ha a színpad nem tarthat lépést a közönséggel, úgy látom, a közönség egyre inkább hajlandó együtt lépni a színházzal. Mint minden előadást, *a Hamletet* is kísérleti előadásnak szánom. Szerintem minden előadásnak kísérleti előadásnak kell lennie, olyan értelemben, hogy szüntelenül bombáznia kell az eddig kialakult eszközeit, sablonjait. Állandó megújulásra kell törekednie, új színpadi kifejezőeszközöket kell keresnie, az illető mű és az illető előadás művészi igazságával szoros összefüggésben. Kísérleti előadásnak kell lennie olyan szempontból is, hogy minden porcikájában korszerű előadás kell hogy legyen. Az általánosan érvényes gondolatokat sajátosan, *a maga* eszközeivel kell kifejeznie, úgy, ahogy csak a színház képes ezeket megfogalmazni, összetéveszthetetlen, autentikus, színházi módon. Egyetlen Hamlet-előadás sem állhat a kitaposott ösvényen haladó, jól bevált előadások sorában, mint ahogy nem válhat a mű illusztrációjává sem. És én hiszem, hogy egy igazi műalkotás, egy remekmű mindenkihez szól, és különböző szinten, a közönség minden rétegében más és más módon megszületik egy mikroelőadás. Lehet, hogy ez mindenkinek mást mond, lehet, hogy mond valami közöset is, de föltétlenül mindenkinek mond valamit. Ilyen értelemben *a Hamlet* sem lehet más, mint kísérleti előadás.

(A beszélgetés a Korunk 1987/2-es számában megjelent hosszabb interjú részlete.)

KERÉNYI FERENC

Szót kér a néző... *

Egykorú magánfeljegyzések a Pesti Magyar Színház megnyitásáról és első hónapjairól

A Pesti Magyar Színház százötven évvel ezelőtti megnyitására sokan és sokféleképpen emlékeztek már. Figyelmüket természetes módon - hiszen színházról van szó - a színpadra összpontosítva. A megnyitó előadás színlapját színesben és fekete-fehérben gyakran reprodukálták; a nyitódarab, *az Árpád ébredése* besorolt Vörösmarty életművébe, kritikai kiadása is megjelent; jól ismerjük a színházat alapító művészgárda tagjait, tehetségüket, erényeiket, a vándorszínészetből magukkal hozott, leküzdendő hibáikat. Ezért most mi a nézőtérre vetünk néhány pillantást; arra a közegre vagyunk kíváncsiak, amelyben az egyazon helyen, azonos szereplőkkel játszott változatlan műsor is estéről estére más-más előadást eredményez. Arisztokrata, nemzetiségi származású ügyvéd, nyugalmazott literátus katonatiszt naplójából idézünk, szembesítve a bejegyzéseket más magánfeljegyzésekkel, levelekkel, hírlapi cikkekkel, versekkel. (Az idézeteket - a könnyebb olvashatóság kedvéért - mai helyesírással adjuk.)

Az előkészületekről

A Pest vármegye vezetésével az akkori Kerepesi út elején épülő színház közügy volt, a szó mindenféle értelmében. Nemcsak az adakozás, a társadalmi pártolás mértéke miatt (az építési költségeknek ez körülbelül hatvan százalékát tette ki), hanem azért is, mert divatos sétává vált az építkezés fölkeresése, az ottani bámészkodás, a szörnyülködés a környék rendezetlensége fölött, sőt - uram bocsá' - a rémhírek terjesztése és megvitatása arról, hogy a gyors és kedvezményes árú munka nem eredményez-e tömegkatasztrófát, mindjárt az első estén. Nem Jókai Mór fantáziája koholta ezeket utólag (elég felütnünk *a Kárpáthy Zoltán* nyitólapjait), hanem a komoly és szavahihető szemtanú, a ráadásul szerzőként érdekelt Vörösmarty Mihály is utalt rájuk beszámolójában: „...most csak azt érintjük, hogy az (tudniillik az épület) *a bal jövendölések ellenére,* rakott soraival rendületlen kiállotta az első nap súlyát". Hozzátehetjük: további hetvenegy éven át is, 1908-ig.

Naplóíróink kivétel nélkül felkeresték az építkezést. Széchenyi István emberi nagyságát bizonyítja, hogy saját nemzeti színházi tervének 1836. évi kudarca után az országgyűlésen, nem vonta meg támogatását az ügytől. Feljegyzései szerint 1837. július 19-én titkárával, Tasner Antallal, augusztus 7-én és 11-én pedig feleségével járt a Kerepesi úton, sőt - amint azt a Jelenkor című hírlap augusztus 3-i száma közli - egyik látogatása alkalmával „az első emeleten a hatodik páholyt az éppen jelen volt igazgatónál (Bajza Józsefnél) egész évre előre megrendelé, hogy azt tisztelt családjával folytonosan díszíthesse".

Másik naplóíró nézőnk, Trsztyánszky Mihály ügyvéd szintén rögzített ilyen látogatásokat:

„14. július. Tegnap (...) délután voltam magyar színházat nézni..."

„28. július (...) délután mentem Magyar Színházba, ott ugyan sok ment elő, de még sem annyi, mint hittem."

A harminckét éves és a naplója szerint igencsak radikális gondolkozású fiskális megjegyzése érthető és indokolt: az építkezés befejezésének határideje folyamatosan csúszott. Az augusztus 22-i nyitást még későbbre halasztani azonban az augusztus végi, János-napinak nevezett és körülbelül egyheti sokadalmat ígérő országos vásár miatt nem volt célszerű.

Harmadik naplóíró tanúnk Kiss Károly, frissen (1837 tavaszán) nyugalmazott kapitány, már neves hadtudományi szerző, s mint ilyen, a Magyar Tudós Társaságnak is levelező tagja. Ő május 23-án érkezett Pest-Budára, és azonnal bekapcsolódott a kettős város irodalmi életébe. A Bécsben kiadott Geschichts- und Erinnerungs-Kalender 1837. évi kötetébe rótt naplója igen érdekes bepillantást enged a színháznyitást megelőző hetek-hónapok eseményeibe:

1837. június 8. „Vármegye-gyűlésben egy részvényt vettem a magyar játékszín feltartására."

július 6..... a magyar színész-társaság igazgatását reám akarták bízni, nem fogadtam el."

Úgy látszik, Kiss Károly egyike volt az *Árpád ébredése* első ismerőinek:

1837. július 16. „Délután (. . .) Vörösmartyhoz, ott Schedel, Bajza - Előjáték olvasása."

A bejegyzés érdekességét az adja, hogy Vörösmarty csak július 26-án vagy 27-én olvasta fel a kész egyfelvonásost a színház működtetésére alakult részvénytársasági igazgatóválasztmány kétnapos ülésén. Ezek után természetesen nem meg-lepő, hogy Kiss Károly is kilátogatott az építkezésre:

1837. augusztus 17. „M.(agyar) színházat megtekintettem."

20. „Délután (...) magyar színházat megnéztük."

A megnyitó előadás emléke

1837. augusztus 22., a Pesti Magyar Színház megnyitása jelképpé nőtt jeles nap volt a kortársak számára: a nemzeti nyelv, a nemzeti kultúra, a közös célokért össze-fogni képes nemzeti akarat ünnepe. Érthetően minden egykorú sajtóorgánum hírt adott róla, hosszú és tartalmas, sok apró részletet is rögzítő beszámolókat közölt az eseményről.

A Pesti Magyar Színház kétségkívül az akkori külvárosban állt, meglehetősen kétes hírű környezetben, amelyet főleg a Zrínyi kávéháznak „köszönhetett". A színház a következő években a maga eszközeivel harcolt ez ellen: 1838-ban Gaál József *A peleskei nótárius* című tündérbohózatában itt lakozott „Baczur Gazsi, pesti korhely"; 1843-ban pedig az újabb sikerdarabban, Szigligeti Ede népszínművében, *a Szökött katonában* a kávéház belseje díszletül is szolgált, és a szerzői utasítás hozzátette még: „A rendezőség kéretik e jelenetet a valódi élet után rendezni." Garay János egyik kishíréből (Rajzolatok, 1837. augusztus 17.) megtudható még, hogy konkurencia is működött a környéken: az író-újságíró sürgette a színházzal szemben játszó bábszínház eltiltását, nehogy az elvonja a nézőket.

A megnyitó előadás jegyigényét nem sikerült kielégíteni, sokan nem jutottak be a zsúfoltság esetén körülbelül kétezernégyszáz nézőt befogadni képes színházba. Pedig akadtak - szintén a sajtóból tudjuk -, akik már az előző este elrejtőztek a földszint széksoraiban, hogy másnapi helyüket biztosítsák. Három naplóírónk nem rekedt kívül a nevezetes előadásról. Széchenyinek - említettük - saját, bérelt páholya volt. A színháztörténet a legutóbbi időkig úgy tartotta szá-

*A Nemzeti Színház százötven éves jubileumát ünnepeljük ez évben: 1837-ben nyílt meg a Pesti Magyar Színház, a Nemzeti Színház jogelődje. A színházi évadhoz alkalmazkodva, a tulajdonképpeni ünnepségsorozat az 1987. szeptember 22-23-án tartandó nemzet-közi színházi tanácskozással kezdődik, mely-nek témája: *A nemzeti színházi eszme és gyakorlat Közép- és Kelet-Európában.*

mon, hogy a gróf nem vett részt a színházavatáson. Az augusztus 22-i bejegyzés magyar fordítása naplójának legújabb, ám szemelvényes kiadásából hiányzik, azonban az eredeti, német és teljes szövegben az esemény megtalálható, és a margójegyzet eldönti a személyes jelenlét ügyét is: „Eine unüberwindliche Langeweile von 6 1/2 bis 11 Uhr", azaz „leküzdhetetlen unalom 1/2 7-től 11-ig". A színlap tíz órára jelezte az előadás végét, azonban - amint a díszelőadásokon gyakorta megesik - az este jóval tovább tartott a tervezettnél.

Széchenyi, aki nagy operakedvelő volt, bejárta Európa leghíresebb színházait, és nem sokra becsülte a vándorszínészetből épp hogy kilábaló magyar prózai színészeket, tehát unatkozott. Véleményét kevesen osztották. A közhangulatot fogalmazta meg Vörösmarty Mihály az általa is szerkesztett Athenaeum című folyóirat számára írott tudósításában: „A közönség olyan volt, milyet várni lehetett (...), s ki e hangulatot nem ismeri, hidegnek mondhatná zajtalanságáért. De e zajtalanságban ámulat, mély érzelem s egy magát becsülő népnek méltósága volt." Másik két naplóírónk véleménye közül Kiss Károlyé a sommásabb:

1837. augusztus 22. „Nemzeti Színház kinyittatott Bajza József úr igazgatása alatt -Árpád ébredése és Belizár, tömve a ház."

Trsztyánszky azonban részletesebb, és szinte szó szerint igazolja Vörösmartyt:

„23. August. (...) Tegnap este voltam az először megnyitott Magyar Színházban, s igen erős hatást tett, oly igen szép ez, oly csinos, oly gyönyörű, s Árpád ébredése nagy hatást tett. (. . .) a magyar tánc szinte jótékony hatással volt erántam, de bosszankodtam, hogy földszintre nem mehettem..."

Minthogy naplóíróink nem tértek ki az általánosságban dicsért színházbelső leírására, a Honművész című divatlap tudósítójával idéztetjük fel azt a látványt, ami a belépő nézőket annak idején fogadta: „De mit említsek előbb, mi e kis világban keblemet elfogá? A díszes nézőhely pompás elrendezését, a nagyszerű s kilenc múzsa képével ékesített, igen csinos szelelőnyílásokkal ellátott, kékeszöld alapú mennyezetet? A hasonló színű páholyok közt felfutó, aranyvesszőkkel cifrázott fehér oszlopokat; a páholyok piros, arany szegélyű könyöklőjét, a zárt helyeknek tömött, zöld üléseit, fehér karfára alkalmazott vörös támaszkodóit, szóval az egész termet díszítő nemzetiszínt; vagy a mindezekkel összehangzó, zöldbe játszó, fehér, nagyszerű előfüggönyt (mely aranyrúdon függő s aranyos rojtokkal díszített kárpitot ábrázol), vagy az egész nézőteremre felosztott, tündérfényt hintő, igen pompás arany gyertyatartókat?"

Az ünneptől a hétköznapokig

Bajza József, a színház első igazgatója utóbb, az országgyűlésre készített *Szózat a pesti Magyar Színház ügyében* című röpiratában (1840) önkritikusan állapítja meg: „Mind a színház megnyitása, mind a gép mozgásba tétele igen sietve s elhamarkodva történt." Az első, ezt igazoló megjegyzést Trsztyánszky naplója nyújtja: „17-ik Augustus (...) ma láttam, mily drága a Magyar Színház, hogy az mind ezüstpénzben vagyon, amit váltóban gondoltam, de ez talán csak az első játék. . ." Ha tudjuk, hogy az „ezüst-pénz", azaz egy pengőforint két és fél váltóforintot tett, akkor látható, hogy az új színház helyárai többszörösen is meghaladták a várt árszínvonalat, és tetemesen felülmúlták a budai Várszínházban megszokottat.

Ezért fordult az igazgatóság fokozott figyelme az arisztokrácia páholybérletei felé, az ebből befolyó nagy összegű és tervezhető díjaktól remélték ugyanis a nyugodt működés gazdasági alapjait. Nem volt mellékes az a társadalmi vonzerő sem, amelyet a főrangúak példaadó jelenlététől vártak. A valóság képe azonban mást mutatott. 1842-ben Petrichevich Horváth Lázár - maga is félarisztokrata és páholybérlő - így írt erről a problémáról: „Volt idő - sajnosan emlékszem vissza -, midőn főbb rendű nőink, ha politikai nézetektől vezérlett férjeik unszolása miatt (propter bonum pacis) fenn-héjázó nevükre íratták is a nemzeti páholyokat, ámde azokba lepcses komornáikat küldözgették..."

Maga Széchenyi István a ritka kivételek közé tartozott: az első három hónap alatt meglehetősen gyakran, tizenhat alkalommal jelent meg páholyában, zömmel operaelőadásokon. Felesége, gróf Seilern Crescentia és az asszony első házasságából való két lánya, Zichy Karolina és Mária grófnők pedig olyan szorgalmas látogatói voltak a színháznak, hogy jelenlétüket Vörösmarty verssel ünnepelte, *A színház* nemtőjével. *1838* januárjában ugyancsak az ő tollából költemény emlékezett meg arról is, hogy a Széchenyi-hölgyek páholya üresen maradt *(Az* ***elmaradók)*** - mint utóbb kiderült, betegség miatt.

A kétféle arisztokrata álláspont ütközését szemléletesen örökítette meg egy társasági beszélgetés fölidézésével Szemere Pál, a Pécelen élő költő: „Feleségem minap szeptemvir Szirmay Ádám hitvesétől, szül. Gyürky Johannától hallá, mi következik:

Szirmayné. Nagyságodnak nagy áldozatába kerül a magyar színházat minden héten hatszor látogatni meg.

Széchenyiné. Oh, nem. Sőt inkább valóságos gyönyörűségemre s mulatságomra van." Azt azonban még Széchenyi Istvánnak is tapasztalnia kellett, hogy a nézőtér hangulatát 1837-ben már nem a páholysor tetszésnyilvánításai szabják meg. Október 15-én némileg meglepve írta naplójába: „Magyar színház. Észrevettem itt, hogy nagyon sziszegnek, midőn türelmetlenségből tapsoltam." A grófnak 1838 nyaráig kellett várnia, amikor is - Bártfay László nap-lójából tudjuk - a földszint közönsége fel-ismerte, és személyét tapssal köszöntötte.

Az első hetekben, kivált az augusztus végi vásár idején még az újdonság varázsa is segített közönséget toborozni a színházba. Idézett tanúink közül Kiss Károly - Széchenyihez hasonlóan az első három hónap adatait véve alapul - tizenkétszer ment el a Pesti Magyar Színházba. Szegedi utazása alatt négy ottani előadást is megtekintett. November 22-ig tíz alkalommal felkereste a Pesti Német Színházat is. A szokás általánosnak tekinthető: Trsztyánszky hasonlóan felváltva járt a két pesti teátrumba. Boldogan, szinte önfeledten látogatta a Pesti Magyar Színházat az idősebb költőnemzedékhez tartozó (ekkor ötvenkét éves), már említett Szemere Pál, aki Kölcsey Ferencnek számolt be például arról, hogy szeptember 29-én, amikor Mihály-napot ment be köszönteni pesti barátaihoz, szintén nem mulasztotta el a színházlátogatást: „...vonzott be a színház is, melynek szenvedelmes gyakorlójává lettem."

Az újdonság varázsának múltát, amikor a tartósabb színházlátogatási szokások kezdenek kialakulni, jelzi a maga lakonikusabb módján Kiss Károly:

1837. augusztus 27. „Este magyar játékszínben: Arpád ébredése - Fiatal háza-sok - a ház teli."

augusztus 29. „Este magyar játékszínben (Szevillai borbély, Szerdahelyi) - ház tömve."

szeptember 1. „Este magyar játékszínben (Korona és vérpad) - férfi elegendő, asszony kevés."

Trsztyánszky szeptember 17-én hosszabban beszélgetett Bajzával. A diskurzus lényegét másnap rögzítette naplójában: „...ő csak azért fogadta el e szín-házi tisztet, hogy más kezébe ne jöjjön az ügy, az intézet, melyre a kormánynak befolyása vagyon, mert a kormány el-enyésztetni akarja a Színházat: s nagyon terjedten adta elő fáradalmait akörül: hogy mennyire praecipiálva volt az ügy: hogy abban annál inkább felizgatá hazafi érzésemet, annál erősebben kívánom, határozottabban és szilárdabban annak fennlétét." Bajza kétféle - 1837-es és korábban idézett 1840-es - véleménye közül a színháztörténet az időben későbbit adatolhatja. Mert igaz ugyan, hogy a liberális színházvezetőt, Bajzát és a színházpolitikai állásfoglalásaként elemezhető nyitódarab szerzőjét, Vörösmarty Mihályt ismételt konzervatív sajtótámadások érték az első hetekben, de összehangolt intézkedésekre, a Pesti Magyar Színháznak nehézségeket támasztandó, nem volt szükség. Ehhez „elegendőnek" bizonyult a színházat igazgató vármegyei igazgatóválasztmány szakképzet-lensége és a működtetés feltételrendszerének számos hiányossága. Naplóíróink erre persze kortársként aligha utalhatná-nak. Vörösmarty azonban említett versé-ben, *A színház* nemtőjében, amely 1837. november 9. előtt íródott, Bajza kifakadásánál kétségkívül árnyaltabban ábrázolja a közönség lassú lemorzsolódását:

Gyűl, fogy a nép a színházban,
Mint az ár-apály;
Változandó sokasága
Gyakran le-leszáll.

Ez nem jő, mert gond marasztja,
Az, mert idegen,
Ez, mert mindent, ami honi,
Megvet hidegen.

A közönség időnkénti meggyarapodásának oka viszont az operaelőadások megkezdése és azok primadonnája, a kolozsvári születésű, magyar anyanyelvű és Európa-szerte sikereket arató Schodelné Klein Rozália lett. Széchenyi ugyan még az ő vendégfelléptével adott Normát is október 30-án „miserabel"-nek minősítette, de Kiss Károly feljegyzése (és a korabeli kritikák) egészen mást mutatnak:

1837. október 30. „Schodelné magyar asszony Erdélyből - Bécsben énekesné, felségesen énekelt - a ház tömve."

december 9. „Normát Schodelné hasonlítlanul jól, Adalgizát Eder Lujza, Orovesót Udvarhelyi jelesen adták."

Kitekintésül

A színháznyitást követő újév napjáról, 1838. január 1-ről két feljegyzésünk van. Ekkor kezdi vezetni említett naplóját Bártfay László, a Károlyi grófok jószágkormányzója, és már az első lapon ott áll a később szinte naponta ismétlődő bejegyzés: „Voltam a játékszínben." Ugyanezen a napon írta Szemere Pál levelét Kölcseynek, utalva Bártfayra is: „Ő és én, jelen minden darabon, akár esőszakadás, akár ólmos út, akár csikorgó hideg - örömest megyünk a csecsemő bölcsőjét ringatni, s náthával és huruttal megrakodva botorkálunk s kullongunk haza." Folytatva Szemere Pál metaforáját: eljött a gyermekbetegségek kora. Kialakult, kis létszámú, bár igen lelkes törzsközönség, a publikumot foglalkoztató, vitákat és nézetkülönbségeket kiváltó előadások az egyik - műsorpolitikai, működtetési, közönségszervezési problémák a másik oldalon. A Pesti Magyar Színház, a leendő „Nemzeti" elkezdte élni másfél százados történetét...

E számunk szerzői:

BERNÁTH LÁSZLÓ újságíró,
az Esti Hírlap kulturális rovatának vezetője

BÉCSY TAMÁS
az ELTE BTK világirodalmi tanszékének egyetemi tanára

CSIZNER ILDIKÓ
szerkesztő

DÉVÉNYI RÓBERT
szerkesztő

ERDEI JÁNOS
esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

KERÉNYI FERENC
a Magyar Színházi Intézet igazgatója

KULIN FERENC
az ELTE BTK Felvilágosodás- és reformkori irodalomtörténeti tanszékének adjunktusa

LENGYEL MENYHÉRT író

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa

SASZET GÉZA
irodalmi titkár

TARJÁN TAMÁS
ELTE BTK XX. századi magyar irodalom tanszéke adjunktusa

VINKÓ JÓZSEF dramaturg

FÖLDES ANNA

A színház mint a népek saját és közös nyelve

Újsághír: A színházi kritikusok nemzetközi találkozójára most első ízben került sor Budapesten - mégpedig éppen ma. A Színikritikusok Nemzetközi Szervezetének (AICT) magyar tagozata, karöltve a Magyar Ujságírók Országos Szövetségével és a Magyar Színház-művészeti Szövetséggel, támogatva a Tavaszi Fesztivál rendezőségétől, erre az összejövetelre 35 kül-földi színikritikust hívott meg, Moszkvától New Yorkig, Bécstől Abu Dabiig. *A színházminta népek saját és közös nyelve* - ez a témája a tanácskozásnak, amely ma délelőtt 10 órakor kezdődött el a pesti Vigadóban. A konferencián szereplő téma alcíme: *Nemzeti színjátszás - nemzetközi közönség, nemzetközi színház - nemzeti közönség.* (Az Es-ti Hírlap március 26-i számának első oldaláról.)

Izgalmasan időszerű téma, megélénkült színházi életünknek az utóbbi években napirendre került, már nem is csak szakmai gondja, vagy lerágott csont, fesztivál-járó szerencsések magánügye? Amikor több mint egy évvel a budapesti találkozó előtt kijelöltük, kialakítottuk a tanácskozás tematikáját, meg voltunk győződve az előbbiről. Hogy aki itthon és külföldön kíváncsi arra: merre tart az egyetemes színházkultúra, akit izgat saját nemzete színházának híre a világban, annak mindenképpen ígéretes lehet a más-más színházi kultúrán felnőtt, eltérő színházeszményeket valló kritikusok e témában szervezett tapasztalatcseréje. Csak a későbbiekben derült ki, hogy a téma, a cím olyannyira időszerű, hogy Varsótól Rómáig ezt, illetve ennek valamely oldalát vitatja a szakma. Varsóban „Színházi és nemzeti identitás" volta színikritikusok tanácskozásának a címe. Rómában a Nemzetek Színháza és a nemzetközi fesztiválok tapasztalatai alapján vitatják meg - lényegében ugyanezt.

Időszerű téma: a megélénkült kulturális kapcsolatok hálózata, a nemzeti és nemzetközi fesztiválok már-már áttekinthetetlen szaporodása ösztönöz bennünket a vitára? Így igaz. De ne legyünk elbizakodottak: azért a színházak vendégjátéka, a nemzeti színjátszás nemzetközi megméretésének igénye nem 1954-ben, a Nemzetek Színháza életre hívásakor kezdődött. Kosztolányi Dezső színikritikai gyűjteményét lapozgatva is szembetűnik: nem kellett hozzá sem meghívó

levél, sem IBUSZ-út, sem ösztöndíj; a kritikus századunk első három évtizedében Budapesten találkozhatott Eleonora Duséval és Moissival, láthatta színpadon Emma Gramaticát és Maria Orskát. A pesti napilapok kritikusai már akkor sem csak Bécsig láttak el. Reinhardt színházát természetesen folyamatos figyelemmel kísérték, de magától értetődő, örömteli kötelességük volt, hogy a moszkvai Művész Színház és a japán Kabuki társulat játékáról, Pirandello együttesének pesti vendégszerepléséről is tudósítsanak.

A vendégjátékokkal kapcsolatban már akkor is, Kosztolányinál is felvetődött a kritikusi mérce hitelességének a kérdése. „A külföldi vendégjátékok mértékét és értékét egy hozzávetéssel lehet megállapítani: el kell képzelnünk, hogy a színészek anyanyelvünkön beszélnek, s mindennapi ismerőseink, a darab pedig, melyet tolmácsolnak, itthon termett. Legyünk tisztában azzal, hogy az idegen nyelv varázsa mindig kedvezően befolyásolja ítéletünket! Hajlandók vagyunk mélyebbnek, titkosabbnak tartani azt, amit egy kevésbé szokott közegen át hallunk. Az is megveszteget bennünket, hogy olyan színészek lépnek elénk, kikkel eddig még nem találkoztunk. Újak ők mindnyájan, már testük megjelenésében is, s nem vagyunk képesek eldönteni, hogy az érdeklődésben, melyet keltenek, mit köszönhetünk az ismeretlenségüknek és mit a művészetüknek." (Angol vendégjáték, Pesti Hírlap, 1930. április 11.)

Igaza lenne Kosztolányinak? Kivételesen kételkedem. De abban biztos vagyok, hogy nem egy hazai rendező éppen *ezt az* elfogultságot érzi, kifogásolja beszámolóinkban. Ám akár okkal, akár ok nélkül teszi, a megvitatandó kérdések, a kritikusi dilemmák sorába ezt is mindenképpen érdemes feljegyezni.

Még el sem kezdődött a tanácskozás, már tudtuk: a téma szélesebb, tágabb annál, semminthogy egyetlen napon kimerítsük. Boldizsár Iván megnyitója után Koltai Tamás tartott vitaindító előadást. Aki ismeri a nemzetközi kerekasztal-konferenciák mechanizmusát, tudja: ahol húsz ország képviselői találkoznak, angol, francia, orosz, belga, török, román, izraeli, cseh kollégák összegezik tapasztalataikat, nem könnyű elkerülni a párhuzamos monológok előadását. Határozatok az ilyenfajta tanácskozásokon nem születnek; az elhangzottak rögzítésére, fordítására, kiadására nálunk gazdagabb országokban sincs anyagi keret, de talán még olvasó sem. Jegyzeteket sem nagyon készítettem, hogy krónikása lehessek a vitának. Egyébként is hiszem, hogy az ott elhangzottak csak a másnapi baráti, szakmai találkozón feltett kérdésekkel, a színházi előadások szünetében frissiben fogalmazott megjegyzésekkel, nyilatkozatokkal, a külföldi sajtóban közlendő beszámolókkal, kritikákkal együtt adhatnak maj$_d$ választ arra, hogy milyen szakmai haszna, színházi tanulsága volt a budapesti tanácskozásnak.

Ennek tudatában csak a magam el nem hangzott felszólalását, az elnöki asztal mögül feleslegesnek ítélt - megíratlan - zárszavát teszem közzé. Természetesen a legkevésbé sem a vitázárásra, inkább csak a felvetettek továbbgondolásának a szándékával.

Mérlegen - avagy a vádlottak padján - a világszínház

A világirodalom fogalma, a világirodalmiság kritériuma nemcsak szakmai körökben, de többé-kevésbé a közvéleményben is tisztázott tény. Lukács György félreérthetetlenül elhatárolja a világirodalmat az „irodalomtörténeti értelemben vett világirodalomtól", attól, ami a tankönyvekben, gyűjteményes vállalkozásokban jelenik meg, „amelyben általában össze szokták foglalni minden irodalomból a valamennyire neves írókat és műveiket", s amit ő a filológusok belügyének tekint. „Világirodalmon valójában csak azt lehet érteni, ha valamely műnek az irodalommal foglalkozók rétegén túlmenő és egyben mindig megújuló - eleven hatása van." Példái - *a Don Quijote, a Robinson, a Faust, a Hamlet* - olyan művek, „amelyeknek létezéséről és arról, hogy mit reprezentálnak, még olyanoknak is tudomásuk van, akik e műveket nem olvasták".

A „világköltemény" fogalmát azonban már Lukács is idézőjelben, inkább pejoratívan használja - igaz, a szerinte túlértékelt *Az ember tragédiája* besorolásával kapcsolatban. A „világfilm" - erősen reklámízű, plakátra kívánkozó elismerés. Fesztiváldíjakat és sok országban igazolt kasszasikert sejtet. „Világzene" pedig még fogalomként sem létezik.

De mi a helyzet a világszínházzal?

Furcsa módon, bizonyos tekintetben előbb intézményesült - gondolok itt például Strehler párizsi Európa színházára - semminthogy a szó, a benne megfogalmazódó tartalom polgárjogot nyert volna. A budapesti tanácskozáson is volt, aki eleve kételkedett a világszínház létezésében. Mások viszont az eleve exportra - fesztiválokra, turnékra - képzelt világjáró produkciókkal kapcsolatban emlegették. Azokat az előadásokat sorolták e gyűjtőfogalom keretébe, amelyek nem művészi képet, társadalmi diagnózist, esztétikai élményt, legfeljebb mindenki számára könnyen érthető színházi jelet, valamiféle piktogramot kínálnak. A világ-színház műsordarabjai (szerintük) egyet-len nemzet hagyományát sem őrzik, karakterét nem tükrözik, problémáira nem keresnek választ, s az olyan tükörben, amelyben mindenki felismerheti magát, senkinek a képe nem hiteles, s a látvány senkit sem döbbenthet rá a maga igaz valójára. A világszínházi premierek legjobb esetben is csak egy ország színházművészetének elért mesterségbeli színvonalát bizonyíthatják. Ebben az összefüggésben tehát a világszínház a mi tanácskozásunkon is a nemzeti tartalmat és formát is nélkülöző, gyökértelen eszperantó színház szinonimájává lett. (Olyannyira, hogy szólnunk is illett a tanácskozásunkkal egy időben szervezett budapesti eszperantó színház védelmében.) Csakhogy meggyőződésem, hogy ez a világszínház fogalmának csak az *egyik* lehetséges értelmezése. Én a magam részéről lényegesebbnek és helytállóbbnak is érzem azt a másik értelmezést, amely szorosabban kötődik a goethei és lukácsi világirodalom fogalmához. Eszerint a világszínházba azok a színházi török-vések, tendenciák, társulatok és előadások tartoznak, amelyek korunk emberének egy adott közösségben feszítő problémáit, tágabban, sőt egyetemesen érvényes szín-padi nyelven és formában fejezik ki.

A világszínháznak nincs műsorrendje, mint a Nemzetek Színházának, nincs sem épülete, sem társulata. Csak a falakon, országhatárokon túlszárnyaló híre, rangja és messze földre kisugárzó eleven, termékenyítő *hatása.* Es nem is csak az egyes előadások magas színvonaláról van szó. Hanem arról, hogy Brook és Strehler, Mnouchkine és Sturua, Szajna és Kantor színháza valóban - közvetítőkön, követőkön, sőt a velük vitázókon keresztül is - azokhoz is eljut, akik nem látták előadásaikat.

Kétségtelenül van abban igazság, amit Bogácsi Erzsébet a tanácskozásról írott Magyar Nemzet-beli cikkében panaszol: hogy a magyar kritikus hátrányba került a vitában is, hiszen a hivatkozási alapként elfogadott nagy hírű (világszínházi) előadásoknak is csak töredékét láthatta. Ám bizonyos színházi tendenciák (tőlük, tő-

lünk függetlenül is) bekerültek az elmúlt évtizedekben a színházi élet vérkeringésébe. Sajnos, még a személyes élmény hiánya sem ment fel bennünket bizonyos elengedhetetlen ismeretanyag birtokbavételének kötelezettsége alól. Eppen ezért számunkra kétszeresen fontos a nemzetközi tapasztalatcsere, az utazás, a szakirodalom és a videofelvételek minél szabadabb áramlása.

Világszínházi teljesítmény a dolog természetéből következően kevés születik. Üstökös tehetségek berobbanását nem lehet szorgalmazni, és még felbukkanásuk sem jelent garanciát a pálya ívelését biztosító optimális körülmények létrejöttére. A körül nem határolható világszínház *nem modellt, hanem mértéket* kínál a világ színházainak.

Nemzeti színház - nagy- és kisbetűvel

Es még egy terminológiai félreértés. Varsóban többen, több nyelven bizonygatták, hogy a *nemzeti* jelzőt (a nemzeti szín-ház, nemzeti színjátszás vonatkozásában is) meg kell szabadítani a rávetődő árnyéktól. Több felszólaló nem győzte hangsúlyozni, hogy ami nemzeti, az korántsem *nacionalista*. Nemzetek feletti színház pedig csak a kritikusok képzeletében létezik.

A nemzeti tartalom, nemzeti jelleg elvárásában látszólag teljes (volt) az összhang. Senki sem vitatja, tagadja, hogy a nemzeti identitás - ami a színházban a nyelvvel kezdődik - meghatározó eleme, lényege az előadásnak. A polémia inkább a nemzeti jelleg kritériumai körül gyűrűzik. Hadd emlékeztessek csak a Zsámbéki Gábor és Székely Gábor vezette Nemzeti Színházzal szemben táplált gyanakvásra, ellenérzésre. A régi, túlhaladott Nemzeti Színház-eszmény korszerűsített változatának és a nemzeti mondanivalót egyetemes érvényű művekkel a kor színvonalán kifejezni akaró színházvezetői szándéknak a folyamatos ütközésére. Előre sejthető, hogy nagy érdeklődést és elkerülhetetlen vitát fog ébreszteni a most induló Jurta Színház tudatosan felvállalt nemzeti profilja is.

Hányféle eleme, tényezője van a színházi előadások nemzeti jellegének? A francia Antoine Vitez Varsóban, saját színházi élményeire és gyakorlatára hivatkozva, legrészletesebben az egyes előadások által megőrzött és közvetített, örökölt *gesztusrendszer* nemzeti jellegéről szólt. Hogy a színészek akaratlanul, ámde felismerhetően átörökítik a színpadra - és a közönségre - nagyapáik mozdulatait, gesztusait. Egy nyugati polgár egyszerűen leül a színpadon, amíg egy orosz többnyire helyet foglal. A Rusztaveli Színház Sztálint is leleplező I*II. Richárdja* tökéletesen shakespeare-i, de a legkevésbé sem angol. Robbanó indulatossága, szenvedélyeinek szélsősége éppen annyira grúz, mint az az udvari világ, amely Richárdot körülveszi. Ljubimov, amikor többé-kevésbé kiküszöbölte saját rendezéséből az orosz jelleget - tudniillik a bécsi *Bűn és bűnhődés* rendezésében -, nem tette egyetemesebbé Dosztojevszkij minden néphez szóló művét, viszont lemondott az előadást hitelesítő, éltető erőforrások egy részéről.

Természetesen még ez sem általánosítható. Ariane Mnouchkine Norodom Szihanuk-dokumentumdrámája, kambodzsai történelmi számvetése (amennyi-re én meg tudom ítélni) nem hordozta a rendező és a közreműködők franciaságát. Ugyanakkor a keleti mentalitás és annak európai szemmel való tükrözése, a kétféle nemzeti tartalom konfrontációja mégis erőteljesebb volt annál, mintsem hogy nemzetek felettinek nevezzük az előadást. Kivételes esetekben még az is előfordulhat, hogy egy ismert dráma felújítása éppen nemzeti tartalmának elhalványítása, egyetemességének felmutatása által válik jelentőssé. Az újvidéki színház Orkény István *Forgatókönyvének* kelet-, közép-európai megközelítésmódjával elvben (tehát a megvalósítás színészi kompromisszumaitól eltekintve) számunkra is új, magasabb szintre emelte a drámát.

De tagadhatatlanul jóval gyakrabban történik meg az említett jelenségek ellenkezője. Amikor azt tapasztaljuk, hogy kiemelkedő előadások nemzeti tartalma egyszer csak elhalványul, elvész egy idegen nyelvi, társadalmi közegben, s ezáltal az előadás kisebb eséllyel vesz részt a világszínházi versenyben. Budapesten a Pesti Színház *Kőműves* Kelemen-előadása úgy kapcsolódott a megtagadott, megújított tradíciókhoz, hogy a rockoperává alakított ballada korszerű nemzeti tartalma sem kívánt kommentárt. Nancyban, a Nemzetek Színházában még a szinkronfordítás sem segített azon, hogy a cselekmény középpontjában levő építőáldozat megmaradt az európai néphagyományban sokfelé megőrzött historikus elemnek. Varsóban a kaposváriak *Marat-Sade-ja* viszont éppen időszerűsége révén válhatott volna felzaklatón fontossá, s vesztette el a közönség többsége számára megnyugtató kellemessé-gát. De mivel a mű kiváltotta katarzis elől a nézőtéren sokan elzárkóztak, s a kritika sem kereste ennek gyökereit, erejét, az egyébként sikeresnek mondható előadás nem érte el teljesen a kívánt hatást.

Örkény Tótékja nálunk meghökkentő, vérfagyasztó igazságokról, a kiszolgáltatottak alávetettségének drámai következményeiről és határairól, az elfajult hatalommal való elkerülhetetlen leszámolásról szólt. Finnországban, Franciaországban a kisemberről és a nála nagyobbról kerekített komédia ellenállhatatlanul mulatságos, groteszk játék lehetett. Amelynek valamiféle hátterét, vonatkozási pontját kínálta csak a magyar népi környezet, a második világháború. Orbánné Amerikában - esendő emberi tulajdonságokkal felruházott, drága bohóc; nálunk minden nevetségessége, nyomorúsága mellett és mögött az élet teljességéhez, önnön identitásához, megélt múltjához, szülőhazájához és a maga emberi szuverenitásához is ragaszkodó hősnő.

Magyarország soha nem volt színházi nagyhatalom. Az, hogy a film területén - ideig-óráig az ígéretes hatvanas évek-ben - annak számítottunk, nagyrészt Jancsó Miklós és a budapesti operatőr-iskola érdeme. Színházművészetünk hasonló mértékű betöréséhez nemcsak egy színházi Jancsó hiányzott. Örkény személyes világsikere nem sokkal volt kisebb, mint Jancsóé! Drámairodalmunk hagyományának partikuláris volta jóval nyomósabb oka színházkultúránk nehezen legyőzhető marginalitásának. Hogy - mint Lukács kifejtette - Ibsen norvég Nórájában az olasz Duse és közönsége egyaránt önmagára ismerhetett, míg a *Bánk bán* problémafelvetése - nemzeti ügy. Ennek a történelmi handicapnek az örökségét azóta is cipeljük. Paraboladrámáink nemzeti mondandója is többnyire túlságosan szorosan kötődik történelmünkhöz és a magyar jelenhez is. Nemcsak nyelvi oka van annak, hogy Illyés költői veretű történelmi drámái általában szinte lefordíthatatlanok. Hogy Kertész Ákos *Özvegyeleje,* Gyárfás Miklós fél tucat komédiája kelendőbb áru a világszínház piacán, mint *a Pisti a vérzivatarban,* ami tudvalevőleg remekmű, vagy mint Ratkó József *Segítsd a királyt!* című, idehaza méltán sikeres drámája. Külföldi szemmel nézve túl sok jelen idejű darabunk konfliktusa gyökerezik például a hazai lakáskérdés megoldatlanságában. Tudjuk, hogy még *a Macskajáték* alaphelyzetén is változtatni kellett az amerikai közönség számára: Egérke társbérlőből szomszéddá lépett elő, hogy darabbeli státusa, Erzsivel való kapcsolata világos legyen a másfajta körülményekhez szokott néző számára.

Külföldi fesztiválokon, vendégjátékok alkalmával a rendezők gyakran joggal kérik, hogy színházaink magyar szerző művével képviseljék nemzeti színeinket. Ez azonban nemegyszer éppen az említett partikularitás miatt ütközik akadályba. Márpedig tudomásul kell vennünk, hogy a nagyvilágban elsősorban a németek autentikus Brechtjére, az oroszok mély gyökerű Csehovjára, hiteles Bulgakovjára, a lengyelek legsajátabb Mrozekjére kíváncsiak. Bármilyen paradox, de megkockáztatnám, hogy talán a legjobb magyar Hamletnél is nagyobb esélye lenne Bereményi *Halmgá*nak a nemzetközi mezőnyben.

Bár ezen a téren a jóslás is kockázatos. Hiszen legutóbb a Budapestre látogató kritikus vendégek színházi programjának összeállításakor meg mertem volna esküdni rá, hogy a *Csirkefej* fogja a legnagyobb esztétikai-érzelmi hatást kiváltani. Kollégáink Spiró művéből és a Katona József Színház előadásából fogják megérezni, milyen időszerű társa-dalmi (szociális, nemzeti és nemzedéki) feszültségek rontják közérzetünket. Ehelyett kiderült, hogy ha szakmailag magasra értékelték is a közreműködő színészek emberábrázoló készségét, a magyar valóság sokkolóan erőteljes képét legtöbben Edward Bond-utánérzésnek, Arden *Gyöngyélet* című drámája egy sajátosan magyar változatának értékelték.

A magyar dráma kivételességét, az emberi kapcsolatok természetét új módon analizáló erejét Füst Milán - nem-csak a római nevek által nemzetek feletti-nek tűnő - Catullusában fedezték fel. A hivatásos színházi nézőknek ez a közelítésmódja, ítélete természetesen nem változtat azon, hogy szélesebb körben nemzeti színjátszásunkat, hagyományainkat, a folklórforrások életképességét - a közelmúltban a legeredményesebben talán *a Csíksomlyói passió* képviselhette a nagyvilágban. De anélkül, hogy a sajtótudósításokból megismert kirobbanó sikert megkérdőjeleznénk, érdemes elgondolkodni azon is, hogy vajon az egyetemes és közös bibliai élményanyag vagy a megjelenítés (informatív) egzotikuma, a folklórihletésű látványos kuriózum hatott-e jobban. Lenyűgöző szépségéért tapsolták meg az előadást, vagy sikerült-e a színészeknek játékukkal (például Hámori Ildikó számunkra felejthetetlen siratójával) megérinteni a mélyrétegeket is?

Biztos vagyok benne, hogy a kurta és protokolláris győzelmi jelentéseknél sokkalta hasznosabb lenne, a magyar színház világszínházi esélyeinek javítása érdekében is, ha egy-egy vendégjáték kapcsán a szaksajtó valóban elemezné is - akár a külföldi sajtóvisszhangra támaszkodva - a határokon túl elért hatást. Ez nemcsak nemzeti önismeretünknek válna javára, de lehetővé tenné azt is, hogy céltudatosabban, a szakmai szempontok körültekintő mérlegelése alapján válasszuk meg színházkultúránk alkalmi nagyköveteit is.

Mint ahogy az sem mindegy, hogy milyen szellemi termékeket, színházi előadásokat hívunk meg Budapestre és az ország nagyvárosaiba. Ezen a téren tagadhatatlan - legalábbis a mennyiségi - fejlődés, mégis nemegyszer joggal gyanakszunk, hogy nem a legjobb társulatokat, legjellemzőbb produkciókat látjuk vendégül. Kosztolányi Reinhardték és a Művész Színház vendégjátékáról tudósított. Mi is boldogan számolnánk be Peter Brook vagy Strehler budapesti előadásairól. Mint ahogy Sturua rendezéseinek visszhangja valósággal felvillanyozta a színházi sajtót. Nyilvánvaló, hogy a meghívásoknál mindig közrejátszik az egyezmények parancsa, a kölcsönösség; elhanyagolhatatlanok az anyagi meggondolások is; de tény, hogy nemegyszer inkább csak a tervteljesítést, a reciprotitást szolgálja egy-egy vendégjáték, nem pedig a közönséget. Láttunk már a hozzáértők által jellegtelennek, már-már dilettánsnak bélyegzett, semmiképpen nem autentikusnak tekinthető japán Noszínházat, ámde nem ismerhettük meg Budapesten *a Halott osztályt,* a lengyel Kantor világhíres rendezését. . .

A tolmács(készülék) védelmében

„Egy kukkot se tudok oroszul." Ezzel a gátlásokat okozó beismeréssel és a számára ismeretlen orosz nyelv zenéjének, hatásának érzékeltetésével kezdi Kosztolányi 1929-ben a Sztanyiszlavszkij Színház budapesti vendégjátékáról írott beszámolóját. Mentegetőzve, szabadkozva hasonlítja össze a maga akusztikai élményét a szavak jelentését is értő oroszokéval, de azon nyomban meg is cáfolja saját aggályait:

„Lámpalázam - a néző lámpaláza - nem sokáig tart. Csakhamar rájövök arra, hogy a mai színházban a beszéd másod-rendű tényező, s a cselekmény, a percek apróceprő története, egy díszlet, egy kellék, egy ruha sokkal fontosabb. Múlt-kor valamelyik magyar darab próbáin panaszkodtam a rendezőnek, hogy a tömegjelenet szövegének harminc százalékát nem hallani. A rendező megnyugtatott, hogy az átlagnéző a színházban alig hall többet a szöveg hetven százalékánál, a többi elsikkad előle akkor is, ha a színészek az anyanyelvén játszanak. Ez fölöttébb leverő lehet a drámaíróra, aki íróasztalánál gondosan csiszol ki minden mondatot, de tagadhatatlan tény. Talán nem mindig volt így. A XVII. századi színházakban, ahol a francia főurak észrevettek egy hibás sormetszetet, semmi esetre sem. Akkor még a szó uralkodott. Ma inkább a mozdulat. Akkor a színház még a fül színháza volt. Ma mindenütt a szem színháza. Mindennapi életünkben is kevesebbet beszélünk, mint a régiek. Életünk üteme a közlekedési eszközök, a távíró, a telefon fejlődésére gyorsult, s ennek folytán lelki életünk is átalakult. Döntő pillanatokban nemigen szavalunk, úgyszólván csak sürgönyjeleket adunk, egy taglejtéssel, egy bólintással, egy vállvonással. Mindezt a folyamatot betetőzi a mozi, a némaszínház, mely ábrázolja életünket, de vissza is hat rá. Idegrendszerünk mássá lett. Ezzel magyarázom, hogy az orosz vendégjáték alatt alig zavart az idegen nyelv, s egykettőre beletörődöm abba, hogy nem kell a szavak értelmére figyelnem, csak lejtésükre, nemzetközi dallamukra, mint egy operaáriára, amelynél a szöveg mellékes. Beérem azzal, hogy szemlélem az előttem levő életet, s élem azt, amit a színészek élnek." (Új Idők, 1929. február 10.)

Andrzej Zurowski lengyel kritikus legjobb esetben is csak a nevét, egy-két lefordított versét vagy filmre vitt regényét ismeri Kosztolányinak. Korreferátumát mégis azzal kezdte, hogy elárulta: amikor barátai meg szokták kérdezni, hogy bír annyi idegen nyelvű színházat végignézni, rendszerint azt feleli: remekül, mert ott legalább az irodalom nem zavar a színház élvezetében.. .

A félig tréfás, személyes megállapítás mögött a Kosztolányi megfogalmazta, de napjainkban már-már általánossá lett kritikusi vélekedés érződött. Hogy mivel a kritikus és az értő néző elsősorban arra figyel a színházban, ami a szavakon túl van, nincs is szüksége a dialógusok fordítására.

A tolmácskészülék szükséges vagy elengedhető rossz, a színpad és a nézőtér közé iktatott mechanikus korlát. . . Színházi embereink szerint a színházban a látvány, a gesztusok nyelve, a dialógusok ritmusa és dallama hordozza a mondanivalót, a rendező és a színész a szituáció által fejezi ki önmagát s a drámát, ergo felesleges a szöveg szolgai vagy irodalmi fordítása. Tudom, hogy újabban Budapestre látogató, rangos együttesek rendezői is határozottan tiltakoztak a szinkrontolmácsolás ellen.

Az érvek tetszetősek, már-már meggyőzőek. Különösen, mert súlyukat a nagyon is gyakori technikai és fordítói kudarcok sokszorozták meg. Mindenki emlékszik olyan színházi előadásokra,

amelyeknek fordítója a színpadon zajló eseményektől elszakadva, izgatottan loholt a színészek nyomában. Nem is egy példát tudunk arra, hogy a hazai fül számára ismerős klasszikus szöveg, Arany, Petőfi, Kosztolányi Shakespeare-fordítása helyett hevenyészett magyarítást hallottunk. Különösen kínos, amikor a jó szándékú fordító a két nyelv - a színpadon használt és a közönség nyelve - közül csak az egyikben van otthon. Kétes értékű öröm, amikor a tolmács elbizakodott jóindulattal *játszani* igyekszik a mikrofon előtt. Nemegyszer a mellettünk ülők hangosítják élvezhetetlenre a fordítást.. .

Mindezek természetesen reális veszélyei a szinkrontolmácsolásnak. Ennek ellenére a fordítás, tapasztalatom szerint - különösen Magyarországon, ahol a közönség idegennyelv-tudása nem éri el a kívánt szintet, és a magyar vendégjátékok során, ahol a nézőktől nem várható el anyanyelvünk ismerete - jóval többet használ az előadás sikerének, hatásának, mint amennyit árt. Eredeti magyar daraboknál külföldön majdhogynem elengedhetetlennek tűnik, de klasszikusoknál is kívánatos. Es mégha a többség nem is osztja ezt a véleményt, akkor is alátámaszthatnám a magamét azzal, hogy ha van a teremben szinkronfordítás, akkor a nézőnek (és a kritikusnak is) megadatik a választás joga. Hogy mindvégig vagy időnként, esetleg csak az egyik fülén használja a készüléket.

Ami pedig a készülékek sokszor hangoztatott elidegenítő hatását illeti: különös cáfolatát tapasztaltuk ennek a közhellyé koptatott megállapításnak legutóbb a Radnóti Színpadon, ahol Jordán Tamás József Attila napló-vallomásainak éppen intimitását kívánta fokozni, a kimondhatatlan kimondásának megbotránkoztató hatását mérsékelni azzal, hogy fülhallgatón keresztül, letompított, halk hangon minden egyes nézőhöz, illetve hallgatóhoz személy szerint szólt. Hogy nem a teremhez, hanem a zsöllye negyedik sor hatos székén ülő nézőhöz beszélt.

A szinkrontolmácsolás fölényes elutasításánál a magam részéről sokkal hasznosabbnak vélném a fordítók nem is nyelvi, hanem színházi felkészültségét. Ölyan értékű, képzettségű színésztolmács, amilyen Benedek Ariadne, ritkán áll a vendégjátékok szervezőinek rendelkezésére. De a darabok előzetes tanulmányozása, az előzetesen megszerzett fordítás és a színpadon használt szövegkönyv összevetése azért nem feltétlen boszorkányság. De ez már egy más mesterség képviselőire tartozik.

BERNÁTH LÁSZLÓ

Kritikus, a szuperember?

Egy nemzetközi tanácskozás tapasztalatai

Valljuk meg, elméletellenes közvéleményünkben inkább mosolygásra, mint elismerésre késztet az ötlet, hogy tudományosnak mondott tanácskozás témája legyen a színházkritikusok képzése. Elek a gyanúperrel, hogy nem véletlenül rendeltettem éppen én e kissé bizarr ötlet mellé, aki nem is érzem magam elsőrendűen színikritikusnak. (Sokkal inkább filmkritikusnak.) Kétségtelen, az újságíró-iskolán, mint a művelődéspolitikai szak osztályfőnök bácsija, évek óta szervezem a hallgatók színikritikusi képzését is, ami magyarul eddig kétszer két óra előadást és háromszor két óra szemináriumot, néhány színielőadás meglátogatását és egy-egy kritika írását jelentette. A szeptemberben kezdődő új tanévben a szemináriumok száma várhatóan megnövekszik ötször két órára.

A lényeg az, hogy a Nemzetközi Színházkritikus Szövetség meghívására Magyarországról én utazhattam Tbiliszibe, ahol az idézett témában háromnapos tanácskozás folyt. Olyan komolysággal, hogy a megnyitót a grúz kulturális miniszter tartotta, s a világ több mint húsz országából mintegy negyven-negyvenöten jöttünk össze, hogy a patinás Rusztaveli Színház különtermében háromszor négy órán át cseréljünk eszmét a a színházkritikusok képzéséről.

S ez az eszmecsere végül is sokkal érdekesebbre sikerült, mint azt némi hazai szkepszissel beoltva magam is vártam. Elsősorban talán azért, mert a grúziai vendéglátók jóvoltából is hiányzott minden protokolláris szöveg, s mert, talán egy idősebb hazai felszólalót kivéve, senki sem akarta azt bizonyítani, hogy valójában mindent tud már arról a valamiről, amit színikritikának neveznek. Merthogy a képzés előtt tisztázni illik: mit kell érteni azon az egyesek szerint közhasznú tevékenységen, amit gyűjtőfogalommal színikritikának szoktak nevezni. Ám hogy ez a fogalom milyen funkciójú, helyzetű s persze színvonalú írásművet jelent, éppen ennek a megbeszélése adta a tanácskozás érdekességét.

Ott kellene kezdeni, hogy van-e, létezik-e egyáltalán formalizált, tehát valamilyen szervezeti keretek között folyó képzés? Kiderült, hogy több helyen is, mint gondolnánk. A felszólalások nyomán megtudhattuk, hogy a Szovjetunióban a színházi intézeteknek nevezett főiskolákon majdnem mindenütt a színészek, rendezők mellett színházelmélet-tel foglalkozó fiatalokat is képeznek, akikből aztán vagy tudósjelöltek, vagy kritikusok lesznek. (Vagy mind a két területen kamatoztatják ismereteiket.) A kínai résztvevő - aki egyébként maga is több mint húsz éve Grotowskival együtt, a Moszkvai Színházi Intézetben végzett - arról számolt be, hogy a pekingi egyetem irodalmi tanszékén folyik színikritikusok képzése is. A lipcsei egyetem professzora egyenesen öt évről adott számot, náluk ugyanis önállóan, tehát külön tanszéken folyik kritikusok okítása. A bolgár résztvevő a szovjet gyakorlathoz hasonló helyzetről számolt be. Egy francia felszólaló szerint náluk egyetlen olyan intézmény van, ahová színházkritikusi ambíciókkal megáldott (vagy megvert) ifjak beiratkozhatnak tanulás céljából. Egy svéd felszólaló - a jelen nem levő - finneket emlegette, ahol tanfolyamszerűen folyik színházkritikusok szervezett oktatása. (A magam felszólalásában - az újságíró-iskolán folyó képzésen túl - már számot adhattam arról a tervről is, ami szerint a Bölcsész Kar Esztétikai Tanszékén kétéves posztgraduális képzés indul majd.)

A recept tehát elég egyszerűnek látszik; valamelyik egyetemen, főiskolán lehetőséget kell biztosítani, hogy az érdeklődő, arra alkalmas fiatalok elsajátítsák azt a minimumot, amellyel elindulhatnak a pályán. Igen ám, de a szervezett képzésről beszámoló felszólalások szinte mindegyike azt is felemlegette, hogy teljesen bizonytalanok, mit is kellene itt tanítani, s hogy a legjobb oktatási forma sem garancia arra, hogy valódi és jelentős kritikusok kerüljenek ki a professzorok keze alól, arról nem is beszélve, hogy a lapok hajlandók-e alkalmazni az így rájuk szabadított „kiképzett kritikusokat". Nem véletlenül aratott szavaival oly nagy sikert egy angol felszólaló, aki a New York Times kritikusát idézte: „Olyan szakma, hogy színikritikus, nincs is. Ha valakinek nem a hobbija a színház, hiába jár akár egész életén át jobbnál jobb előadásokra, nem lesz belőle jó kritikus." Ez az angol felszólaló végül is abban összegezte a véleményét, hogy a kritika dolga „csupán" megalapozni a néző véleményét.

Valóban, ahhoz, hogy valakit képezzenek - akár formális keretek között, akár autodidakta módon folyik ez a képzés -, tisztázni illik: mire kell az oktatásban felkészíteni. Ha a fogalmazás nem lenne túlzottan közgazdasági ihletettségű, akár azt is kérdezhetnénk: mire kell hogy alkalmas legyen a késztermék?

Hallottunk tehát már egy angol álláspontot, miszerint a kritika dolga megalapozni a néző véleményét. Még az első napon, a kérdéskör kissé szélsőséges megfogalmazását is hallhattuk azután egy szovjet felszólalótól, aki arra próbált válaszolni, vajon hogyan jön a színházba a kritikus: mint bíró, mint professzor, mint rendező vagy mint egy kulturált néző? Könnyű persze azt mondani, amint hogy a szovjet kolléga is ezt tette: mindez rossz megközelítés, ám ki tagadhatná, hogy akár a hazai színikritikáinkban is pontosan megtalálható a „bírói" gyakorlat éppúgy, minta professzoros kioktatás, leggyakrabban a „hogyan kellett volna rendezni", meg az „én a néző"-féle alapállás.

A fenti kérdés mégiscsak hamis - mint többen megállapították. Elsősorban azért, mert a kérdés nem veszi figyelembe, hogy hová, milyen lapba, folyóiratba, színházi revübe készül a bírálat. S a vita nyomán hozzátehetem: az sem mindegy, melyik országban, mikor tesszük fel ezt a kérdést. Talán éppen ez volt a vita legérdekesebb tapasztalata, hogy sok azonosság mellett milyen különbségek mutatkoznak az egyes országok társadalom- és színháztörténetileg mára kialakult helyzeteiben.

Valaha a kritikusok - a színház felől érkeztek, aztán egy jeles periódusban az írók írták a legjobb kritikákat a színházról. A második világháború után azonban, kedvezőtlen változások nyomán, először lezüllött a kritika nyelve. Később, a hatvanas évek óta, a stúdiókból, egyetemekről, intézetekből toborzódott ugyan egy új kritikusgárda, ők azonban jobbára csak a színház belső fejlődésével foglalkoznak, rendszerint kis példányszámú lapokban, színházi revükben. Ezzel párhuzamosan az újságokban egyre inkább csak informatív írások jelennek meg a színházról, mert abból indulnak ki, hogy az előadások nagyobb hányadát soha meg sem fogják nézni az olvasók, ezért őket csak informálni kell. Minden lap ezt teszi, a maga politikai profilja szerint.

A fejlődésnek ez a szétfutó tendenciája, mint kiderült, egyáltalán nem csak francia sajátosság; a zsurnálkritika előretöréséről számolt be egy angol felszólaló is. Megegyezett a franciával abban, hogy ez a kritikai gyakorlat teszi oly nehézzé valamilyen egységes képzési szisztéma bevezetését. A legtöbb európai országban a példányszám szerint is legnagyobb tömeglapokban szólnak a színházról, tehát nem jogtalan arról beszélni, miként lehet(ne) az újságírók közül színikritikusokat nevelni. (Némi lelkesült túlzással valaki azt ajánlotta - vajon kinek? -, hogy a legjobb riporterekből kellene színikritikusokat képezni.) Mindenesetre a zsurnálkritika szerencsére nemcsak lenéző hangsúlyokkal került szóba, többen is úgy gondolták: itt a legsürgősebb a teendő, itt kellene a szervezett képzést elkezdeni.

Rendkívül érdekes volt még néhány ország speciális helyzetéről hallani. Törökországból például egy író-kritikus érkezett, aki beszámolt arról a helyzetről, amelyben a török színház ma létezik. Sok-sok milliós parasztság - színház nélkül, és öt-hat millió török vendégmunkás Nyugat-Európában, ahol videokazettákon színházi előadásokat forgalmaznak, hogy a gyerekek ne felejtsék el az anyanyelvüket. Aztán a hazatérő - jó esetben meggazdagodott - vendégmunkások már igényt tartanának színházra, ami nincs. Ebben a helyzetben kell dolgozni a kritikusnak. Maximálisan figyelni kell tehát a történelmileg kialakult szociológiai helyzetre. (Íme, a bíró, professzor, rendező, igazgató, néző szerepköre mellett a kritikusnak szociológussá is kell lennie.) Szíriában viszont - mondta el egy felszólaló - azok a nyelvszakos fiatalok kezdtek foglalkozni a színházzal kritikusként is, akik a világ drámairodalmának fordításaival próbálkoznak. Nyilvánvaló, hogy ők az irodalom oldaláról közelednek az élő előadásokhoz is. (Tehát irodalmárrá is kell lennie a kritikusnak.)

Talán a legnagyobb visszhangot kiváltó felszólaló a zimbabwei küldött volt, aki egész személyiségével is valahogy a néhány napos grúziai összejövetel középpontjába került. Ehhez talán külseje is hozzájárult: majd kétméteres, harminc-ötnegyven év körüli, szőke, bajszos, vékony, kifejezetten angolos kinézésű, leginkább egy ifjú oxfordi tanárra emlékeztető úr, aki legelső megszólalásától kezdve harcos feketebarát elkötelezettségéről tett tanúbizonyságot. Szemrehányással a hangjában majdhogynem európai nyavalygásnak nevezte mindazt, ami addig elhangzott. Hét éve szabadult meg Zimbabwe a fehérek uralmától, de az ország változatlanul háborús zóna. Fronthelyzetben él. Amikor is a színház politikai szabadságharcát vívja, így nem lehet a kritika sem független. Az előadás politikai aktus, márpedig akkor a bírálók sem lehetnek mások, mint politikai aktivisták. Az ellenség közös: a gyarmatosító múlt, ezért a kritika elsőrendű funkciója a demokratikus kontroll. A fiataloknak, a kezdő kritikusoknak vállalni kell a harcot az appartheid ellen, a függetlenségért és a szocializmusért.

A harcias hangulatú felszólalás megtette a hatását, s ettől kezdve mindenki tisztázni igyekezett a maga álláspontjának távolságát vagy éppen közelségét, egyáltalán viszonyát a zimbabwei nézetekhez képest. Igen megértően, de azért vitatkozva, az egyik szovjet felszólaló emlékeztetett arra, hogy mintegy hetven évvel ezelőtt a szovjet színház is hasonló fronthelyzetet élt meg, hasonló gondjai és feladatai voltak a kritikának. Jellemző példaként említette, hogy abban az időben a békésebb Csehov hiányzott a színházak műsorrendjéről. Szerencsére azonban nincs mindig fronthelyzet - Csehovot is játszanak már -, s talán most mást jelent a színház társadalmi elkötelezettsége, mint akkor. Második felszólalásában aztán, némileg békülékenyebb hangnemben, a zimbabwei kolléga is elismerte, hogy az egyes országok történelmük más-más periódusát élik, s ennek nyilvánvaló következményei vannak a színházi közéletben is. Ám arra továbbra is figyelmeztetni szeretne, hogy a fasizmus vagy az atomháború az európai életet is veszélyezteti, a közvetlen társa-dalmi harc tehát Európában sem vesz-tette el időszerűségét.

A kritika társadalmi elkötelezettsége még egy érdekes részvitában kapott hangsúlyt. A belga küldött a szemiotika fontosságáról beszélt, arról, hogy nem az a lényeg csupán: mi hangzik el a színpadi dialógusokban, hanem az, hogyan jelenik meg a színpadon. A jelek dekódolása tehát elsőrendű fontosságú, mert végül is a hatáskeltő eszközök komponenseinek struktúráját kell felfedezni a kritikában. Ezért azután a szemiotikát feltétlenül tanítani kell a jövendő kritikusoknak.

Ez a szöveg nyilván nem maradhatott válasz nélkül. Mindenekelőtt egy szovjet felszólaló kezdeményezte a vitát, aki Nils Bohrra hivatkozott. A kitűnő fizikus állítólag egy nyilatkozatában arról beszélt, hogy a művészetet éppen azért szereti, mert nem kell - és nem is lehet - tudományosan elemezni a műalkotásokat.

Más felszólalók a szemiotikától azért féltették a kritikát, mert így - legjobb esetben - egy komputer tud mindent megfejteni, ugyanakkor a kritika sohasem lehet csak kívülálló, hideg, nem nélkülözhet bizonyosfajta szubjektivitást... Es világnézetet sem - tették hozzá mások.

A vita legvégén aztán ismét szót kért a belga kolléga, s elmagyarázta, hogy a szemiotika csak módszer, nem helyettesítheti a világnézetet, nem zárja ki a szubjektivitást. Csupán eszköze a kritikának, amellyel mintegy megfejti az előadás nem verbális részét. (Ami a modern színházban szerinte egyre fontosabb.) A megfejtett előadás értékelése természetesen nem nélkülözhet társadalmi, pszichológiai, filozófiai ismereteket, tehát nem hiszi, hogy a szemiotikától - bármely világnézeti megközelítésben - féltenie kellene a kritikát.

Ismerni kell tehát a társadalmat, történelmet, a színház és a színpad történelmét, az irodalmat, a szemiotikát, a szociológiát, az aktuálpolitikai helyzetet, s most még nem is esett szó a színész, a zene, a díszlet, a kosztüm és mindenekelőtt a rendezők munkájának ismeretéről. Ennyi mindenre kellene ugyanis megtanítani a jövendő kritikusokat. Ezek szerint a kritikusok szupermenek? - tette fel nem kevés iróniával a kérdést egy szovjet felszólaló. Valóban, ha minden igényt - mint a képzés lehetséges alapjait - összeszedünk, akkor három különböző egyetem hat-nyolc szemesztere sem elegendő, hogy mindenre megtanítsa a jövendő színibírálót. Pedig még írni meg sem tanította. Enélkül pedig akármilyen sok van valaki fejé-ben, mit sem ér az egész tudománya. Már-pedig ami a toll alól betűkben, szavakban, mondatokban kifolyik, az - akármennyire sajnálatos ez - nincs egyenes arányban azzal, ami a kritikus fejében van. (Mindkét irányban lehetnek eltérések.)

Az első dolog tehát, állapították meg többen, hogy írni kell a fiatal kritikusnak. Gyakorolni a szakmát. S közben tanulni is, amennyit csak lehet. Kinek mi adatik. Szervezett oktatás egyetemen, újságíróképzésben vagy csak úgy, autodidakta módon. Mert, ahogy egy angol hozzászóló igen helyesen fogalmazott, a kritikus is karriert akar csinálni. Annyira legalábbis, hogy figyeljenek rá, nézők, színháziak, mindenki, ha csak lehet. A karrier érdekében pedig feltehetően tanulni is érdemes.

Nem hiszem, hogy ez az egyetlen mondat lehetne a summája a háromnapos eszmecserének - remélem, ezt az előzőekben sikerült bebizonyítani - számomra mégis ez volt a legrokonszenvesebb mondat.

N. I.

Esszék a színházról

Egymás után két kötete jelent meg Gerold Lászlónak, a neves újvidéki irodalmárnak, kritikusnak, a jugoszláviai magyar színjátszás krónikásának. Az egyik- *Színház a nézőtérről* - az Újvidéki Színház tízéves működéséről ad számot; a másik - *Színházesszék*- az elmúlt negyedszázad világszínházi tendenciáinak változásairól készült szubjektív megközelítésű áttekintés.

Az Újvidéki Színházat 1973-ban a belgrádi kísérleti színház, az Atelje 212 mintájára alapították. Az Újvidéki Színház is kezdettől fogva avantgarde-kísérleti arculat kialakítására törekedett. Műsorában négy jól elkülöníthető réteg észlelhető: a klasszikus drámáké, a kortárs szerzők műveié, a szórakoztató daraboké és a jugoszláviai magyar szerzők alkotásaié.

A színház több mint tíz éven keresztül méltatlan körülmények között, egy ifjúsági házzal társbérletben működött, nem volt tisztességes próbaterme, díszlet- és jelmeztárolási lehetősége, s minősíthetetlen technikai feltételek nehezítették a napi munkáját. (Csak 1986-ban költözött saját épületébe.) A színháznak kezdet-ben nem volt önálló társulata, majd egy maroknyi mag köré produkciónként szerveződött a mindenkori stáb, főleg az Újvidéki Rádió magyar színészeiből. Állandó rendező nélkül dolgoztak, ami egyfelől, főleg a társulatépítés, a stílus és arculatkialakítás szempontjából hátrányt jelentett, másfelől az együttes szellemi és formai nyitottságát eredményezte, mivel a jugoszláv színjátszás legkülönfélébb irányzatait képviselő rendezők állították színpadra az újvidéki előadásokat. Két rendező hatása azonban így is kimutatható és meghatározó volt: Harag Györgyé és Ljubomir Draskiéé.

Gerold László kronologikus rendben közli a színház első tíz évének minden bemutatójáról írt kritikáját. Ezekből az írásokból nemcsak az egyes előadások elemzése és bírálata olvasható ki, hanem a színházzá válás, a profilkeresés ellentmondásoktól nem mentes folyamata is kirajzolódik.

A szerző hitet tesz bizonyos irányzatok és drámai művek mellett, de nem adja fel kritikusi objektivitását. A több mint negyven bemutató elemzésekor ismételten szembekerül azzal az ellentmondással, amely a színház kísérletező célkitűzése és a választott darabok jellege között feszül. Gerold úgy látja, hogy az objektív körülményeken túl a színház azért sem tudott igazán pregnáns arculatot kialakítani, mert a műsora húszhuszonöt éves késésben volt a világszínházi tendenciákhoz képest éppen így, mint az élet aktuális problémáihoz viszonyítva. Így önmagukban bármilyen értékesek voltak is egyes előadások, ezek is légüres térbe kerültek, csak egy szűk közönségréteg értékelte ezeket igazán, s valódi áttörést a színház nem tudott végrehajtani.

Gerold László kritikái egy határozott esztétikai normarendszer következetes érvényesítéséről tanúskodnak. Stílusára a pontos és félreérthetetlen megfogalmazásra való törekvés jellemző leginkább, ami esetenként azzal jár, hogy a képszerűség, a könnyedség hiányzik írásaiból. Gerold kritikai krónikája dokumentumértékű, amit az igen gazdag függelék (részletes műsor, társulati névsor, vendégszereplések, díjak lajstroma) tesz még értékesebbé.

A Színházesszék négy, tartalmilag és formailag egyaránt különböző részből álló kötet, amelynek összetartó központi kérdése az, miként lehet a különböző világszínházi tendenciákat, illetve az azokat képviselő előadásokat az utókornak érzékelhetővé tenni.

A kritikus a kötet első fejezetében - Összefüggések - fogalmazza meg azt a dilemmát, amellyel mindenki, aki az elmúlt húsz-huszonöt év jelentős színházi előadásairól be akart számolni, szembekerült. Ugyanis viszonylag gyors egymásutánban két megújhodási folyamatot élt át a színház: a drámairodalomét és a színházművészetét. S míg az elsőt a maga hagyományos módszereivel többékevésbé még tudta követni a színikritika és a dráma- és színházelmélet, addig a másodiknál ezek a módszerek jószerivel csődöt mondtak. A pontatlanul rendezőinek nevezett színház különböző irányzatainak közös sajátossága az, hogy az előadásoknak a drámaíróval egyenrangú alkotója lett a rendező, a szöveggel azonos fontosságú kifejezőeszközzé vált a látvány, meghatározóvá a gesztusnyelv,

a produkciók metakommunikációs rétege. Ezek leírására, megérzékítésére a hagyományos irodalomközpontú kritikai megközelítések alkalmatlannak bizonyultak, s előtérbe került a mimografikus rögzítés, illetve újra virágzásnak indult az impresszionisztikus bírálat. Gerold e kétféle metódus ötvözésével kísérletezik, s parányi esszékben igyekszik meg-fogalmazni benyomásait egy-egy előadásról.

A második fejezet ötven ilyen esszét tartalmaz; ezek mind a BITEF-eken látott előadásokról készültek, s legnagyobb erényük az, hogy együttesen a modern színházi törekvéseknek csaknem teljes körképét adják. Néhány kimagaslóan fontos előadás ugyan hiányzik a körképből (Brook *Szentivánéji álomja,* Bergman *Alomjátéka,* Smocek *Mandragórája,* Serban görög trilógiája stb.), mégis tendenciáiban és tényeiben átfogónak és pontosnak tekinthető a mustra. A szerző többnyire csak egy-egy jellegzetes vonást emel ki az előadásokból (egy-egy színészi gesztus, látványmegoldás, zenei vagy akusztikus effektus, egy-egy epizód lefolyásának részletes leírását adja), de ezek pontosan és mélyen felidézik az egész előadást, annak lényegét, stílusát, újdonságértékét. Bevallottan szubjektív megközelítésűek ezek az írások, de ítéletei túlmutatnak a személyességen.

Ugyanezek az erények jellemzik a hammadik rész elemzőbb, ha úgy tetszik, hagyományosabb kritikaformában írt bírálatait is, amelyek elsősorban a jugoszláv, azon belül is a vajdasági előadásokról, illetve néhány magyarországi és romániai magyar színház produkcióiról szólnak. Ezekben az írásokban arra keresi a választ a szerző, hogy a világszínházi tendenciák hogyan jelennek meg a szűkebb és tágabb értelemben vett hazai színházi életben, milyen áttételekkel, hogyan érvényesülnek azok a színházi újítások, amelyeket például a BTI'EF-eken lát-hatott és regisztrálhatott.

Végezetül a negyedik fejezetben a kis esszék és a kritikák módszerének szintézisével Harag György újvidéki Csehov-trilógiájának - *Három nővér, Cseresnyéskert, Ványa bácsi* - igen részletes és terjedelmes elemzésére vállalkozik. (Ennek egyes részei a SZÍNHÁZ 1978. 9. és 1982. 1. számaiban, illetve együttesen a HÍD 1981. november-decemberi számában már olvasható volt.)

Ez a kötet a maga módján szintén dokumentumértékű, igen fontos, mert egyrészt pontos tájékoztatást nyújt a világ színházaiban bekövetkezett változásokról, a jelentős produkciókról, másrészt lényeges hátteret, igazodási pontokat ad a magyar színházi alkotóknak. Kár, hogy a második és harmadik fejezet írásaiból - nyilván az esszéisztikus megközelítésből adódóan - alapvető információk hiányoznak (az előadások időpontja, a szereplők stb.), s a rendező vagy a színház nevét is csak a tartalomjegyzékből lehet megtudni. *(Színház a nézőtérről,* Fórum,1983 *és Színházesszék,* Fórum, 1985)

PÁLYI ANDRÁS

Figyelem vagy fegyelem?

Montágh Imre könyvéről

A logopédus-beszédtanár Montágh Imrét nemrég még a magyar színészpedagógusok fiatalabb generációjához soroltuk; ez a kis sárga fedelű, hétíves füzet mégis posztumusz köteteként került a könyvesboltokba. A szerző, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára tavaly ötvenegy esztendősen egy autóbaleset szövődményei következtében elhunyt; ám így is elmondható, hogy a magyar színésztársadalomnak immár nemzedékeit látta el a szükséges szakmai útravalóval. Utolsó kis könyvecskéje nem színészi-szakmai kézikönyv, hanem népszerű eligazító-tanácsadó, gyakorlatokat tartalmazó kiadvány „mindenkinek, aki gyakran kénytelen nyilvánosan megszólalni".

Montágh fejtegetéseinek kulcsszava a „közszereplés", azaz a nyilvánosság előtti fellépés, azaz élethelyzet, amelyben többékevésbé mindnyájan - „hivatásosak" és „alkalmiak" - tisztában vagyunk azzal, hogy szerepet játszunk. A pszichológia ennél szélesebb körben vonja meg az „életszerepek" fogalmát, kiterjesztve azt a magánéleti szférára, sőt a magányosság birodalmára is: egész életünkben igazodunk bizonyos tanult szerepformákhoz. A színészi-művészi értelemben vett szerepjátszás viszont annak ellenére, hogy „közszereplésnek" is nevezhető, ennél jóval szűkebb körű fogalom, sajátos személyi kreativitást feltételez. A logopédus érdeklődése azonban nem annyira a színészi alkotói folyamatra irányul, akkor sem, ha történetesen a színészképzésnek szenteli magát, sokkal inkább a testi kifejezés eszközeinek tökéletesítésére. Ez az, amit a színészi technika köreként szokás emlegetni, s épp e „technikai" néző-pont egyúttal szakmai találkozási pont is: Montágh gyakorlatainak mind a színész, mind a közéleti szónok hasznát veheti.

Ő maga mentegetőzik, hogy egyeseknek e gyakorlatok talán túl „játékosak" vagy „bizarrak", tehát - mondja - „gyakorlataim nagy részét a színésznevelés területén alakítottam ki". Nem lenne szükség e mentegetőzésre; s ezt mi sem tanúsítja ékesebben, mint épp jelen kötete. A címben feltett vagylagos kérdés ugyanis ilyesféleképp oldható bővített mondattá: ugyan ki az, aki dobogóra vagy színpadra lépve, nem a felé forduló figyelem impulzusait várja a közönség soraiból, ugyan kit elégít ki, ha a hallgatóság puszta fegyelmezettségből viselkedik úgy, mintha figyelne? Márpedig az így értelmezett „figyelem" vagy „fegyelem" alternatíva nem kis mértékben múlik a szereplő beszédtechnikájától. S ez ismét az a pont, ahol a színész és a „civil" szónok közös leckéket vehet. E közös leckéhez pedig feltétlen hozzátartozik a játék bátorsága. A beszédtechnika gyakorlat és önfelszabadítás kérdése, vagyis a gátló tényezőktől való megszabadulás.

Persze a beszédtechnika kifejezést itt kissé félrevezetően használjuk. Többről is, másról is szó van. Montágh hangsúlyozza, hogy „a helyes arcjátékot nem lehet megtanulni", rámutat, hogy a gondolatok megélése, az érzelmek vállalása stb. „önfeledtté teszi a mimikánkat, s ez vezet a kifejezés gazdagodásához". A legköznapibb szónok is akkor válik hatásossá - „őszintévé" -, ha „belemegy" ebbe a kreatív paradoxonba, ami egy valamirevaló színész számára mesterségének egyenesen alfája és ómegája. Ha tehát igaz, hogy „a hang hallható mimika", akkor nyilvánvaló, hogy a beszédpedagógus nem egyszerűen „kis magyar hangtant" vagy „szép magyar beszédet" akar tanítani.

Habár nyilvánvalóan azt is. Sőt, a kiejtésgyakorlatokat hang- és légzőgyakorlatok előzik meg, ezeket pedig még újabb előstúdiumok. „A kifejezés eszköze magam vagyok", mondja Montágh, s ez annyit tesz, hogy a megjelenésem, az arcom, a testtartásom, a tekintetem, a gesztusaim, a hangom, a kiejtésem... E felsorolásban - talán érezhető így dióhéjban is - az összefüggések láncolata a lényeg. Nincs pontos kiejtés a mondandó szabatos tisztázása nélkül. De ugyanígy igaz: nincs világos és értelmes artikuláció „szabatos", azaz adekvát testi megjelenés és jelenlét nélkül. A közszereplés-nek végül is a kommunikáció az értelme; kommunikáció pedig csak akkor lehetséges, ha valódi figyelmet keltünk a hallgatóságban, a nézőtéren. Csak a figyelem nyitja meg a publikumot; a szokásjog vagy bármilyen más alapon önmagát „kordában tartó" közönség fegyelme bezárulás. A színpad vagy a dobogó felől nézve: hatásképtelenség. Esetleg önáltatás. Es ez a legfőbb rossz, ami a nyilvánosság előtt fellépőt érheti. Így hangzik Montágh Imre posztumusz üzenete. Színészeknek, nem színészeknek, mindnyájunknak.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

József Vinkó:
Les confessions d'un auteur dramatique

A côté de Ferenc Molnár, Menyhért (Melchior) Lengyel est l'auteur le plus connu du théâtre hongrois au XXe siècle; ses pièces ont été jouées en trente langues et une bonne dizaine de grands films de Hollywood lui doivent leur scénario. Après avoir passé un demi-siècle d'abord aux USA, puis en Italie, il est mort, nonagénaire, il y a quelques années. Sous le titre *Le Livre de ma vie* on publiera en Hongrie bientôt son journal tenu presque sans interruption au cours de sa longue vie. Notre étude ajoute quelques commentaires à ce journal qui, selon József Vinkó, dépasse les cadres d'une oeuvre de source en ce qui concerne l'histoire des lettres et du théâtre pour devenir, avant tout, un grand document humain.

Menyhért Lengyel:
Le Livre de ma vie

Dans ce chapître de son journal l'auteur raconte une épisode de la vie du Belvárosi Színház (Théâtre de la Cité) de Budapest. En 1929, en un moment de crise, le théâtre est passé entre les mains des acteurs et un triumvirat d'auteurs – Lengyel lui-même, entouré de Jenő Heltai et Pál Bródy – en a assumé la direction. Le compte rendu lucide, impitoyable et passionnant décrit un expériment insolite pour son temps et qui dut s'effondre après un seul an.

Ildikó Csizner:
Le début du siècle qui résiste

Au théâtre de Veszprém on a présenté, l'un après l'autre, deux pièces à succès du début du siècle: *Le Grand Monarque* de Menyhért Lengyel et *Le Gentilhomme-brigand* de Lajos Bíró. L'expérience est peu concluante: dans la mise en scène d'István Paál la pièce de Lengyel semble déplacée dans son milieu actuel, tandis que József Szabó, le metteur en scène de l'oeuvre de Bíró, a négligé de mettre en valeur l'ironie historique qui pourrait se dégager du texte.

István Nánay:
Sans Fortinbras

Quatre théâtres ont monté *Hamlet* au cours de la saison passée. Chaque fois l'approche était différente, ce qui se traduisit entre autres dans l'interprétation différente du Spectre, tandis que, par contre, le personnage de Fortinbras était compris partout d'une manière similaire: il ne parut dans aucun de ces spectacles, au moins en son aspect physique. Notre critique estime que de nos jours l'interprétation du Spectre et de Fortinbras est devenue le point cardinal des lectures de la tragédie et c'est sous cet angle qu'il analyse les représentations en question.

Róbert Dévényi:
En attendant Horatio

Pour réaliser *Hamlet* au Théâtre Rock, Imre Katona a adopté un moyen terme: sa mise en scène est plus qu'un oratorio mais moins qu'un spectacle théâtral. Ce théâtre pop, mi-populaire, mi-avant-garde n'a rencontré, parmi le public du Théâtre Universitaire, ni un succès délirant ni un échec bruyant, malgré le fait que le protagoniste n'est autre que Feró Nagy, ex-vedette de la « contre-culture ».

János Erdei:
Le miroir du pouvoir

Sous l'aspect de l'esthétique, le scénario du *Bourreau et le Fou* des co-auteurs tchèques Jan Werich et Jiři Voskovec est plutôt faible mais au Théâtre Radnóti Miklós le spectacle d'István Verebes lui prête élan et poids actuel.

Tamás Bécsy:
Ce qui devient manifeste et ce qui reste caché

Au Théâtre du Château *The Cocktail Party* de T. S. Eliot est un spectacle de qualité solide; pourtant, la mise en scène de János Mrsán réduit le dynamisme fondamental du texte au complexe des rapports amoureux des personnages. Heureusement les idées importantes formulées sur la scène déclenchent aussi des associations d'une certaine profondeur.

Tamás Tarján:
Mannequins

Au théâtre de Miskolc on ressuscite une pièce rarement vue: *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. Dans sa mise en scène Péter Valló résiste à la tentation du « marivaudage »: sans donner cours libre aux minauderies ou à la chasse aux pointes il dessine la face et l'envers de cette grande aventure éphémère qu'est la vie humaine.

Géza Saszet:
Le théâtre rêvé

Dans cet interview Gábor Tompa, metteur en scène d'un *Hamlet* à Kolozsvár, parle du caractère moderne de Shakespeare chez qui le théâtre devient un modèle de l'univers. *Hamlet* est, pour chaque homme de théâtre, une pierre de touche qui détermine le cours de toute une carrière – voici ce que pense ce metteur en scène hongrois de Roumanie qui s'étend ensuite sur sa méthode de travail, son art poétique et ses idées d'ordre général au sujet du théâtre.

Ferenc Kerényi:
La parole est au spectateur...

A propos du 150e anniversaire du « Théâtre Hongrois de Pest » (dénomination originelle de notre Théâtre National), l'éminent historien de théâtre place son étude rétrospective sous le signe de quelques notes privées de l'époque. Observations d'un aristocrate, d'un avocat issu d'une minorité ethnique et d'un officier en retraite, épris des lettres se joignent à des articles de journaux et à des vers pour évoquer l'ambiance de la salle d'antan.

Anna Földes:
Le théâtre en tant que le langage propre et commun des peuples

C'est la première fois que la capitale hongroise offrit son hospitalité à une réunion internationale des critiques de théâtre. La section hongroise de l'AICT (Association Internationale des Critiques de Théâtre), en concert avec la Fédération Nationale des Journalistes Hongrois et l'Association Internationale des Journalistes, a invité 35 critiques étrangers. Notre collaboratrice rend compte de cette conférence qui eut lieu en mars 1987 et où on souligna surtout l'importance des contacts personnels au domaine de la culture.

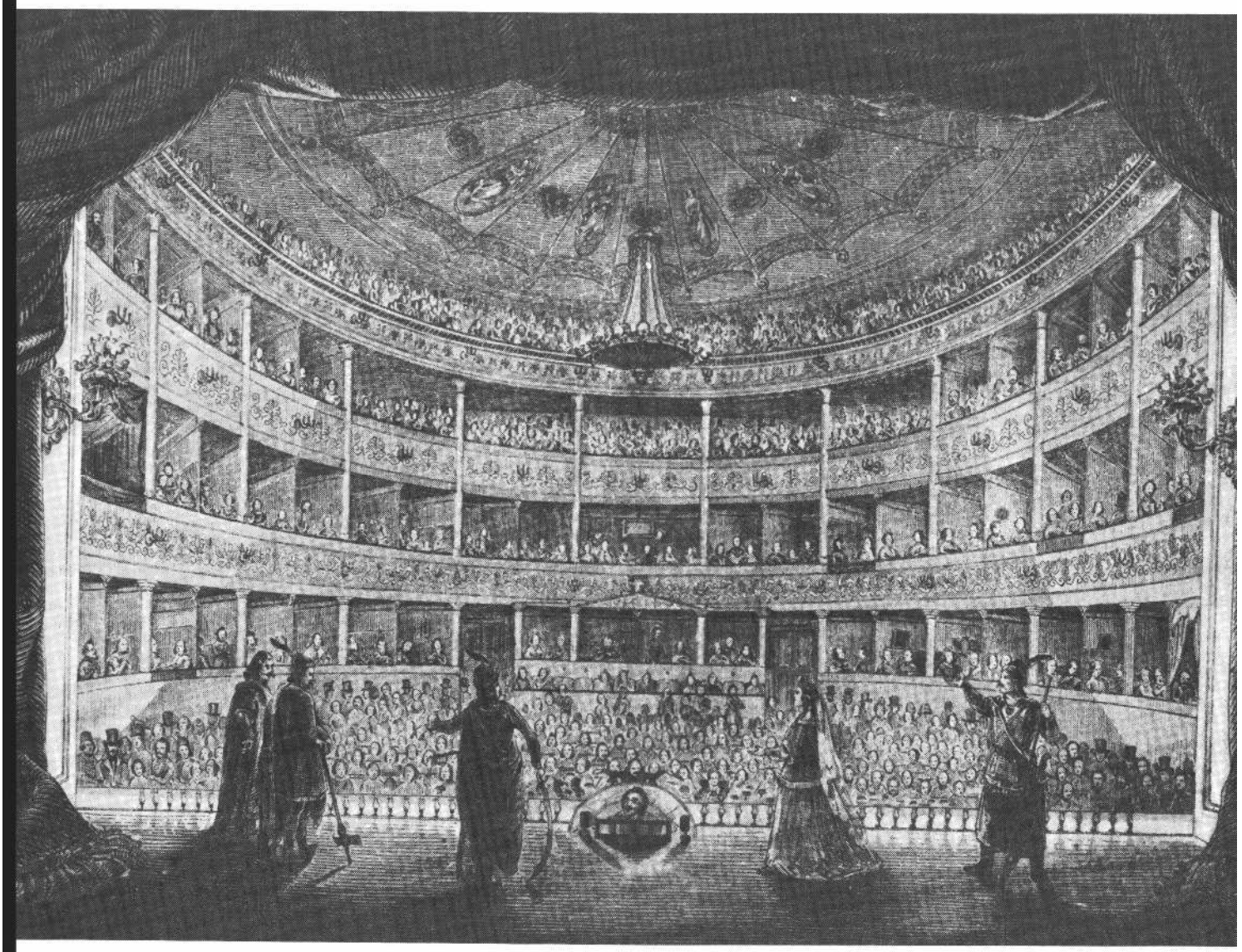
László Bernáth:
Le critique est-il un ‹ superman › ?

C'est à Tbilissi que l'AICT organisa une conférence scientifique au sujet de la formation des critiques de théâtre. Selon László Bernáth qui y fut présent on discuta surtout de l'autorité professionnelle et de la fonction sociopolitique de la critique.

I. N.:
Essais sur le théâtre

László Gerold, le critique important vivant à Novi Sad vient de publier deux recueils l'un après l'autre. *Théâtre vu de la salle* est un guide des dix années d'existence du Théâtre Hongrois de Novi Sad, tandis que les *Essais sur le théâtre* résument les changements du théâtre dans le monde au cours du dernier quart de siècle.

András Pályi:
Attention ou discipline ?

Ce livre posthume d'Imre Montágh, professeur récemment décédé de la diction au Conservatoire, s'adresse, au delà des milieux professionnels, à tous ceux qui s'exposent au champ de la vie publique.

Ára: 30 Ft