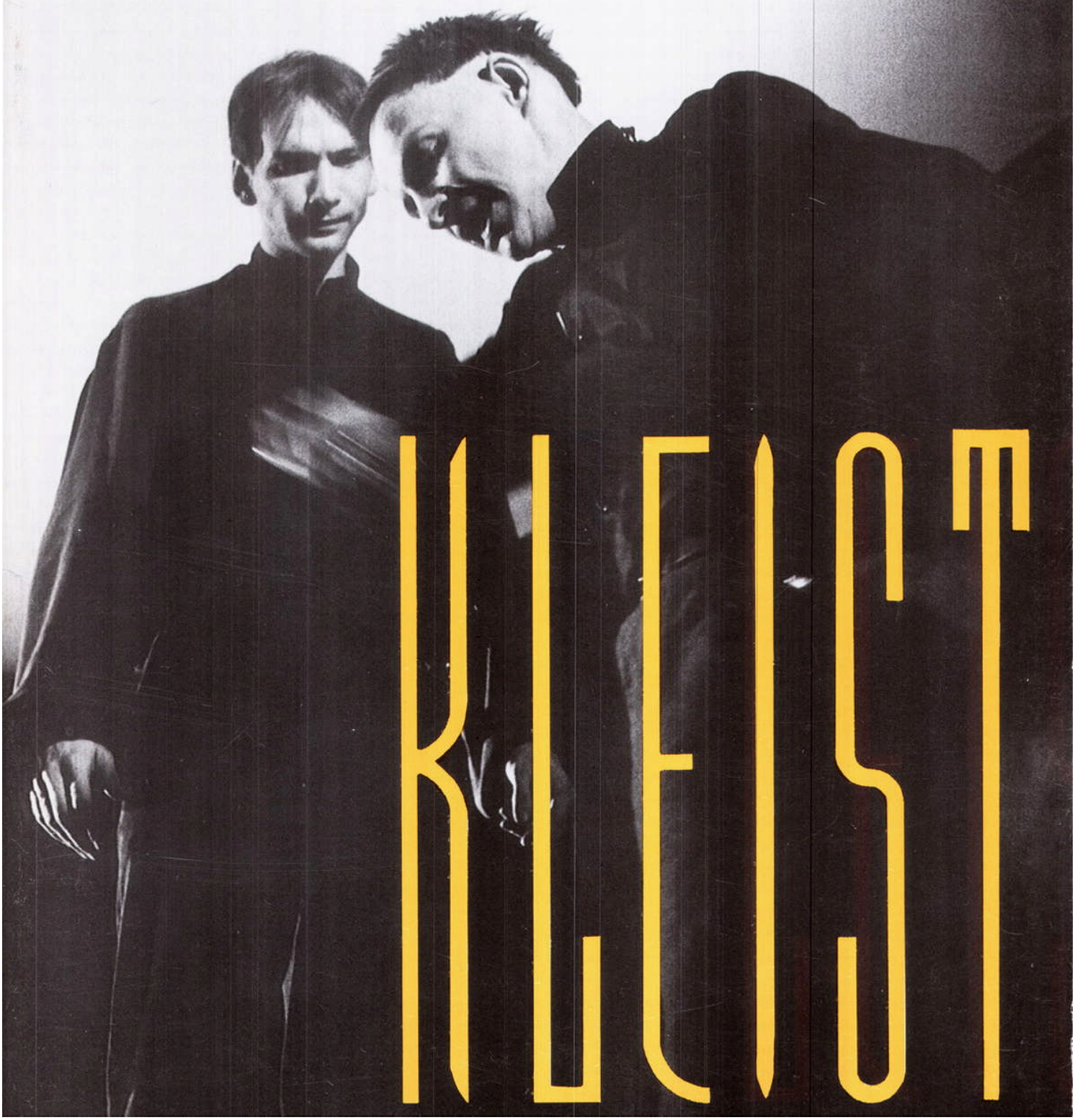
SZÍNHÁZ

XXVII. ÉVF. 4. SZÁM 1994. ÁPRILIS



KLEIST

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Mészáros Tamás: EGY KORSZAKOS ELŐADÁS EMLÉKÉRE 1

Ruszt József: PÁLYÁD EMLÉKEZETE 2
(Gábor *Miklós 75. születésnapjára)*

HEINRICH VON KLEIST
Lányi Dániel: A SUGÁR, AZ ÁRNYÉK ÉS A KORBÁCS 8
Kovács Dezső: A VÍZPRÓBA 11
(Kleist: A heilbronni Katica)
Galgóczi Krisztina: MIT REJT A SELLŐ? 14
(A Burgtheater Heilbronni-előadása)
Ingeborg Harms: PASSIÓK 18
(Gondolatok A Schroffenstein családhoz)
Tarján Tamás:
A VAKSÁG ERDEJÉBEN 22
(Kleist: A Schroffenstein család)

Stuber Andrea: RÓMA, 1994 24
(Shakespeare: *Julius* Caesar)
Koltai Tamás:
DEMAGÓGOK ISKOLÁJA 26
(Peter Stein Julius Caesarja)
Szántó Judit: BERNARDO HÁZA 28
(Alfonso Sastre: *A szájkosár)*
Zappe László:
HONNAN TUDJA AZ ANGOL? 30
(Howard Barker: Jelenetek egy kivégzésből)
Tegyi Enikő: MALMOK ÉS VERKLIK 31
(Weöres *Sándor: A kétfejű fenevad)*
Tasnádi István:
KÉSVE BENYÚJTOTT SZÁMLÁK 33
(Arthur Miller: Alku)

KOLDUSOPERÁK
Sándor L. István: ÉRTÉKZAVARBAN 35
(Bertolt Brecht: Koldusopera)
Szekrényesy Júlia: SZÖVEGHŰEN 38
(Die Dreigroschenoper)
Györffy Miklós: FORDÍTÓK BRECHTJE 39
Petrovics Emil: MAGYAR SONGVILÁG 42

Martin Esslin:
A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ 45
(Hatodik rész)

DRÁMAMELLÉKLET:
Heinrich von Kleist:
A SCHROFFENSTEIN CSALÁD
(Fordította: Forgách András)

A heilbronni Katica a Vígszínházban (11. oldal)

Julius Caesar a Katonában (24. oldal)

Koldusoperák (35. oldal)

XXVII. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1994. ÁPRILIS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor *Mártonné* (szerkesztőségi *titkár)*
Korniss Péter (képszerkesztő) Móricz Gyula (tördelőszerkesztő) *Nánay István* (főszerkesztő-helyettes) *Sebők Magda* (olvasószerkesztő) *Szántó Judit*

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Hírlapkereskedelme Rt. és a regionális részvénytársaságok. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő posta-hivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, vala-mint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (94 22893)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon:
László Zsolt és Szabados Mihály
A Schroffenstein családban
(Koncz Zsuzsa felvétele)

A hátsó borítón:
Gábor Miklós a Don Carlosban (1974), a Dybukban (1992), a Jövedelmező állásban (1950) és A fösvényben (1948)

A borítókat Kemény György tervezte

MÉSZÁROS TAMÁS

EGY KORSZAKOS ELŐADÁS EMLÉKÉRE

A hogyan mondani szokás: zsúfolásig telt ház. Sőt azon túl is. A falak mentén legalább száz-százhúsz néző állja végig az előadást. Ez a ma esti közönség - 1994. február 6-át írjuk - túlnyomórészt azért van itt, hogy részese legyen a szertartásnak. Tanúja a *Három nővér* kétszázharmincnyolcadik, egyben utolsó előadásának. Annak a darabtemetésnek, amely alighanem a magyar prózai színjátszás történetének leghosszabb szériáját zárja le - Ascher Tamás és a Katona József Színház produkciója nyolc éven át szerepelt a játékrenden.

A hangulat az alkalomnak megfelelően felfokozott. Mindenki tudja, hogy színháztörténeti jelentőségű esemény zajlik; bár meggondolandó, hogy inkább az 1985-ös bemutató napját kellene annak tekinteni. Hiszen ma már tudjuk, hogy a világsiker akkor és ott született, noha az előadás csak két évvel később került ki a stuttgarti világszínházi fesztiválra, majd az ottani elismerés nyomán járta be további diadalútját. Igen, egy vitán felül érdemes előadásnak a születésnapjára szokás emlékezni, de éppen *a Három* nővér esetében olyasmi történt, ami mégis azt indokolja, hogy az elmúlt nyolc évet, az előadás hosszú élettartamát ünnepeljük. Maga a jelenség ugyanis meghatározó jelentőségű a hazai szín-házkultúrában - mégpedig ritkamód a lehető legjobb értelemben. Nem azt értem ezen, hogy a *Három* nővérlétrejötte, minősége és pályafutása a magyar játékszín jellemzője lehet. Sajnos, nem. De ha minden szakma, mesterség - ha úgy tetszik: művészet - megérdemli, hogy legjobb munkái alapján értékeljék teljesítőképességét, akkor bízvást méltányos színjátszásunkat is egyik csúcspontja, vagyis az egyszer már beváltott lehetőség mércéjével mérni. Nem valószínű, hogy február 6-án a Katona József Színház publikuma ezzel az eltökélt, mondhatni, rátarti öntudattal nézte az előadást. Ám az kétségkívül többet jelentett ezen az estén, mint csupán a saját megdicsőülését, és ezt a jelenlévők minden bizonnyal érzékelték. Többségük nem először látta Ascher rendezését; persze hogy ide a beavatottak, a rajongók, a fertőzöttek jöttek el - de nem a „habitüék," nem a fontoskodók és a bennfentesek, hanem azok, akik éveken át hívei voltak ennek a minőségnek, ennek a színházi tettnek, és időről időre úgy zarándokoltak el hozzá, mint valami eleven, lélegző tanúbizonysághoz. Bizonyságához annak, hogy létezik színházi alkotás. Mert a *Három nővér* igazi jelentősége ebben rejlik. Miközben a magyar színházi élet, legalábbis átlagát tekintve, szétesett, fellazult vagy elfásult társulatokban - gondoljunk különösen a vidék egyre romló színvonalára- éppen a nyolcvanas évek második felétől mindinkább „leszálló ágba" került, miközben a rendszerváltás közeledtével, majd bekövetkeztével néme lyek egyre hangosabban emlegették, hogy a jövő az alkalmi szabadcsapatoké, hogy éljen a stagione-szisztéma, s hogy meggondolandó, érdemes-e - úgymond - pazarló módon fenntartani a „megkövesedett" állandó társulatokat az ő idejétmúlt repertoárrendszerükkel egyetemben, nos, aközben túljutott kétszázadik előadásán, és bejárta a világot egy olyan Csehov-előadás, amely egyedül a repertoárrendszerben jöhetett létre, csakis abban futhatta ki a formáját, és kizárólag annak jóvoltából vétethette észre a világgal: lám, van magyar színházkultúra.

Ez a *Három nővér* nyitotta meg a nemzetközi fesztiválokat a Katona előtt. És a Catullus, *A revizor, az Übü* királyvégképp bevitte a világszínházi köztudatba. Ne kerteljünk: jó hazai szokás szerint a szakma egyik része nem annak örült, hogy végre megtört a jég, és immár nemcsak az állam-közi egyezmények vigaszágán, hanem saját rangján is utazhat magyar társulat, hanem inkább elirigyelte a megkülönböztetett figyelmet, és próbálta lekicsinyelni, afféle divatcikké nyilvánítani a Katona József Színház eredményeit. Egy másik - néhány fokkal nyilvánvalóan józanabb - tábor pedig legalább a mentségeket kezdte keresni a maga számára. Ebben a felfogásban *a Három nővér* úgy szerepelt, mint kétségtelen unikum, amelyet éppen ezért nem lehet odaállítani a magyar színház elé bezzeggyereknek. És soroltattak az érvek. Hogy ugyebár könnyű a Katonának, hiszen egyedülállóan kiegyen-súlyozott képességű társulattal rendelkezik, és így ideálisan tudta kiosztani a szerepeket. Könnyű továbbá, mert viszonylag kicsi a befogadó-képessége, különben is a Belvárosban van, és magas dotációban részesül. Vagyis kockázat nélkül képviselheti azt a művészszínházi eszményt, amelynek meg is van a magatörzsközönsége.

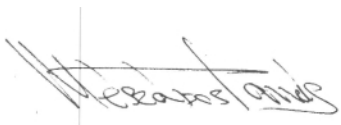
Természetesen ez utóbbi „eszmerendszer" a kártékonyabb. Mert akik *a Három* nővér-jelenséget igyekeztek bagatellizálni, azok legfeljebb magukat minősítették le; de akik a felállított mérce elérhetetlenségére hoztak fel argumentumokat, azok önmagukat is, kollégáikat is megpróbálták félrevezetni. *A Három nővér* előadását ugyanis nem a körülmények hatalma teremtette. Ennek a kvalitásnak pontosan nyomon követhető a szakmai előtörténete, mégpedig azoknak a személyes történetén keresztül, akik megvalósították. A „sztori" abban a kaposvári színházban kezdődött, amelyben Ascher Tamás felnőtt, ahonnan Kun Vilmos érkezett, Básti Juli és Balkay Géza elindult. Aztán átívelt a Zsámbéki-Székely-féle Nemzetibe, ahová Szolnokról hívták Udvaros Dorottyát, s ahonnan Bodnár Erika, Sinkó László, Horváth József, Szacsvay László és a többiek követték a „Gáborokat". Ez az együttes voltaképp több mint egy évtizeden át verbuválódott, míg tagjai eljutottak abba az intézményes keretbe, amelyet Katona József Színháznak hívnak; s ennek az együttesnek a szellemisége, a színészetről és a színházról vallott eszményképe a hetvenes évek kaposvári és szolnoki műhelyeiben alakult ki.

Azok a színházak pedig egy korszakot fémjeleztek; egy meghatározott etikát és gondolkodásmódot. Amikor vezetőik a hetvenes évek végén a Nemzeti Színházba kerültek, négy éven át ugyanazt képviselték és adták tovább, illetve ugyanahhoz kerestek társakat. Úgy hiszem, nem véletlen, hogy a *Három nővér* éppen 1985-ben, három évvel a Katona megalakulása után született. Ennyi idő volt szükséges a társulat különböző „rétegeinek" összeéréséhez; a főiskoláról jöttek -- mint Bán János vagy Szirtes Ági - beépüléséhez.

Nem vitás, hogy Ascher egy válogatottal dolgozhatott, de e csapat tagjait a színház vezetői nem készen kapták, hanem kinevelték. Vagy ha ennek a kifejezésnek netán túlságosan „poroszos" íze van, akkor mondjuk úgy: *felnövelték.* Nem utolsósorban éppen Ascher. aki közismert, bulldog kitartású maximalizmusával mindig is a legerőteljesebb együttesteremtőként működött. Ascher par excellence hosszú távú társulatformáló - neki folyamatosságra, a pedagógiai következetesség érvényre juttatásának lehetőségére van szüksége. Ezt a *Három* nővért sem létrehozni, sem ennyi éven át életben tartani nem tudta volna máshol, mint a Katonában, abban a magyar színházban, amely az adott időszakban egyedül felelt meg a koncepció minőségi és szellemi követelményeinek.

Ascheré a legmegrázóbb *Három* nővér-változat, amelyet láttam. A legszenvedélyesebb és a legkegyetlenebb. És ezért a legigazabb. Ha úgy tetszik, tökéletesen realista, stíluseszközeiben szinte konzervatív előadás. Azt bizonyítja, hogy milyen értelmetlenné válnak ezek a jelzők, amikor a játék személyessége és hitele elsöpör mindenféle definíciót. Amikor az előadás világképe megfellebbezhetetlen.

A rendező már a darabtemetés után - tudomásom szerint először - fogalmazta meg egy interjúban, hogy: ,,...a *mi Három* nővér-előadá*sunk dühe, toporzékoló* kétségbeesése, hangos *fájdalma* s az a becketi szorongás, *amely az utolsó felvonást áthatja, a nyolcvanas* évek *Közép-Kelet-Európájának* tükre." Igen, nem volt kevesebb. Egy *korszakos* előadás, amelyre azért fogunk emlékezni, hogy azt mondhassuk: így is lehet. És ezért érdemes.



RUSZT JÓZSEF

PÁLYÁD EMLÉKEZETE

GÁBOR MIKLÓS 75. SZÜLETÉSNAPJÁRA

Csak semmi ünnepélyesség, meghatódottság" - mondogatom magamban... Könnyű neked hetvenöt évesnek lenni, de nehéz nekem, hogy e köszöntés méltó legyen hozzád és barátságunkhoz, s ahhoz az egyszerűnek látszó tényhez is, hogy a te hetvenöt évedből húszegynéhányhoz valami közöm nekem is volt, mert ez az, ami most kötelez, és egyben fel is jogosít arra, hogy pályádon és barátságunkon elgondolkozzam, és nyilvánosan meg is valljam, mit érzek és mit gondolok most. Szeretettel, tisztelettel teszem ezt, meghajolva egy nagy ívű színészi pálya, és a nem akármilyen hetvenöt magyar esztendő megélése előtt, amely nehezen értelmezhető és értékelhető a kettő, vagyis a pálya és az élet összevetése nél-kül. A szerep, és aki játssza, össze kell, hogy tartozzanak, különben nem jöhet létre a játék. Tehát játék csupán az egész - „az itt a kérdés!?"... Egyszer meg akartam csinálni Gogol *Revizorát.* Tudtam, hogy annak idején játszottad Hlesztakovot. Azt kértem, játszd el a Polgármestert. Azt mondtad, te nem tudsz olyan figurát eljátszani, amelyik kisebb, mint te vagy... Nem akarod eljátszani a szerepet, gondoltam akkor. Ma már értem a választ, s talán megértelek téged is... Ez a nagy cinkosság ami barátságunk titka; anélkül is megértelek, hogy megkértél volna rá. Az érveid győznek meg mindig.

A barátságnak igen nagy irodalma van, de mégsem akkora, minta szerelemnek... A szerelem mély is, magas is, a barátság pedig csak mély, nagyon mély, mélységesen mély, mint az idők kútja, vagy semmilyen, csak afféle kocsmahaverság... Nevek tolulnak fel most bennem, de elhallgatom őket (Thomas Mannt és Bruno Waltert), mert most magunkról kell vallanom (s nem a te imádott Goethédről s az én imádott Schilleremről, nem a te imádott Leonardódról s az én imádott Michelangelómról), magunkról s nem róluk, akikről pedig - különösen barátságunk elején! - oly sokat vitáztunk. Te biztosan meg tudnál magyarázni engem magadnak, már akkor, amikor barátodnak választottál, én a mai napig sem vagyok képes rá, hogy „megmagyarázzalak" téged. Nem hiszem, hogy ez csupán intellektuális különbség közöttünk. Te tudod, hogy „vannak dolgok," amelyek nem igényelnek magyarázatot, s így már el is magyaráztad magadnak, hogy mit miért nem kell megmagyaráznod! Én mindig az összefüggéseket keresem, te pedig csak rámutatsz a dolgokra, a tényekre, s ha valóban érdekelnek téged, játszani kezdesz velük. Te mindig döntesz, én mindig csak választok.

A barátságunkat mindig úgy élem meg, hogy el kell fogadnom a te normáidat azért, hogy te is elfogadd az enyéimet. A barátság a sors megkettőzését jelenti számomra. A barátságok talán azért hevülnek olykor-olykor kiélhetetlen szerelmekké, és megfordítva: a szerelmek azért szelídülnek olykor-olykor barátsággá, hogy bele ne haljunk érzelmeinkbe. Különös, nem?!... A szerelmek hitelét, csakúgy, mint a tragédiákban, a halál adja meg, a barátságokét pedig a közös alkotásban megtermékenyített sors. Don Carlos és Posa márki barátságának „szerelmetes gyümölcse" - Schiller szavai szerint gyermeke - egy új és szabad Európa ideája. Bele is halnak mindketten. Mert az ember a barátságban az ideáiba, az eszméibe lesz szerelmes. Rád ez is jellemző volt, amíg 1953 után nem reinkarnálódtál, és nem döntöttél úgy, hogy „szuverén" leszel, mint ahogyan ezt M.G.P. egy cikke kapcsán a Forrás idei, februári számában te magad megfogalmazod. Talán ezért is oly fontos neked Szophoklész *Oidipusza* (hiszen kérésedre játszottátok annak idején a Madách Színházban, s ezért rendezted újra nemrég nálunk, a Szuveréneknél, azaz a Független Színpadon), mert tudod, múltja elől senki sem tud kitérni, ha jövőt akar elgondolni magának... Ezt te pontosan tudod. Vissza kell térni néha a múlthoz, hogy megtudhassuk: mi a mai „dögvész" oka!? Te tudhatod egyedül, hogy e kétszeri oknyomozásnak mi lett - a szakmai izgalmakon túl - az egész élet szuverenitása szempontjából a hozadéka?!... Azt gondolom néha, én is szuverén vagyok, de csak úgy, mint ama szigeten rekedt Robinson, aki várja a pénteket, hogy megkaphassa a maga Péntekjét... Deduktív magyarázat ez, tudom, de önnön szuverenitásomat inkább redukciónak érzem, mert sokat bajlódom a gondolattal, hogy voltaképpen mitől is vagyok, mitől is lehetek én független?!

Földes Évával és Ladomerszky Margittal A revizorban (Nemzeti Színház)

Annak idején, még mint főiskolás, végigültem Hamlet-próbáidat. Mennyire szerettem volna a közeledbe kerülni!... Képtelenség volt. Először azt hittem - hiszen nem ismertelek -, hogy a szerephez kell neked ez a „megközelíthetetlenség"... Erre mondta aztán a kedves Müller Péter (mint első asszisztens), hogy „te ezzel a pasival nem jutsz semmire! Ez már csak ilyen!"... Több mint tíz évig úgy tűnt, Müller Pétemek igaza volt. Aztán a Hamlet után, 1974-ben mégiscsak találkoztunk, s nem is akárhogyan!

De egyelőre vissza még, vissza csak az időben!... Naplót vezettem *a* Hamlet-próbákról; néhány soros, néha csak néhány szavas feljegyzések voltak ezek. Ilyenek például: ,,...ha ezt a Brecht látná, összetojná magát!"... Ugyanis egyszerre voltál okos és hűvös, szép és fájdalmas, mintha az egész darab a te személyes nagy „egérfogód" lenne... Nem! Rosszul fogalmazom: az egész előadás, nem a darab. Mert mint-ha te játszottad volna a darabot, a többiek meg

csak az előadást... No, ez most nehéz! És talán bántalak is vele téged vagy az előadást, amelyet pedig nagyon szerettem. Nem ez a szándékom. De tény, hogy te másképp játszottál, minta többiek. Ők komplex kapcsolatot tartottak egymással, te pedig csak *figyeltél,* mint ahogyan a zenészek figyelik egymást, amikor át-átveszik egymástól a szólamot. Akkor még nem tudtam megállapítani rólad, hogy létezel vagy *játszol-e* éppen?!... A többiek szinte mind játszottak, a szöveg szinte mindig készen volta szájukon, mielőtt elgondolták vagy kimondták volna azt. Te válaszoltál nekik, de megszólalásaid első taktusainak elejéről mindig elloptál egy-egy „nyolcadot vagy „negyedet," hogy úgy vedd át tőlük a szólamot, hogy ne előre elkészült szöveget dobj vissza, amint ők várták, hanem olyat, ami meglepi őket, amire nem számítottak. Folytonosan zavarba hoztad őket. Ezt a technikát ma már úgy írnám körül, hogy ők *használták a* szövegidőt, te pedig *csinál*tad azt. Ebben rejlett Hamleted titokzatos varázsa, ebben *a játéktechnikai* magányban, ebben a gyönyörű és ócska, vidéki ripacstrükkben, amit később magam is megtanultam debreceni éveim során. E kedves ripacsok játéktechnikájában láttalak meg téged pályám elején Debrecenben, és mélységesen zavarba jöttem, mert a művészetet akkor még valami nagyon-nagyon komoly dolog-nak tartottam, miközben nem vettem tudomást saját kis szélhámosságaimról, melyeket korábban „avantgárd" címen az Egyetemi Színpadon elkövettem.

Járásod és mozgástechnikád külön tanulmányt érdemelne! Mindig enyhe kisterpeszben állsz, vagy pedig hasonlóan enyhe *kontraposztóban.* Ellentétes irányú mozgásritmusodat, kezeid vagy karjaid szinkópás együttmozgásával kombinálod. Azt hiszem, ez a titka különös, néha *lebegő* járásodnak. Olyan ez a járás néha, mintha valamiféle lassított tánc lenne. Sok Fred Astaire-filmet láthat-tál kamaszkorod során apád mozijában.

Magad mondogatod sokszor, hogy semmit sem ér az a színészet, amelyikben nincs pontos technika, mert ismételni csak azt lehet, amire emlékezni tudunk. Szerinted a színész emlékezete saját technikájába van bezárva. Ezt ma már én is tudom. Ha hajdani *Mágnás* Miska-filmednek néhány kockáját lelassítanánk, megláthatnánk benne Hamleted járását. Ha az archív Hamlet-felvétel kockáit felgyorsítanánk, majdnem táncot fedezhetnénk fel benne.

Füst Milán Henrikjéből mozgó kockák nem maradtak fenn, csak mozdulatlan fotók. Nem sok igazán nagy előadást láttam életemben, a te

Domján Edittel a Hermelin Madách színházi előadásában (Ikládi László felvétele)

Henriked ezek egyike volt, katartikus, egész pályámat, gondolkodásomat meghatározó nagy előadás. Csupán egyszer láttam, így sem jogom, sem elégséges emlékezetem nincs rá, hogy elemezni merjem. De biztos vagyok benne, ha a te Henrikedet Brecht láthatta volna, meg sem állt, úgy futott volna egészen Moszkváig, hogy Sztanyiszlavszkijjal mégiscsak egyezségre jusson valahogy.

Tőled tanultam meg (mielőtt még együtt dolgoztunk volna!), hogy szöveg közben a színésznek beszélnie, előtte és utána pedig gondolkodnia kell, s amíg a partner beszél, nem reagálnia, hanem újfent csak gondolkodnia kell!... Számomra a te Henriked, ahogy Lessing fogalmazhatná, *a sorsnyira megnyújtott pillanat* állóképe

Greguss *Zoltánnal* és Simor *Erzsivel a Hamlet*-ban *(Fénér* Tamás felvétele)

két mozdulat között, olyan állókép, amely bennem még mindig meg-megmozdul. Bár láthattam volna többször, hogy itt most beszélhetnék róla!

Ha meg akarom fejteni a te mindenkiétől eltérő, sajátos és magányos különösségedet, ha meg akarom találni gyermek- vagy kamaszkorod meghatározó élményét, amelyből sorsod és sajátos játékstílusod egyaránt levezethetem, talán nem tévedek, ha azt gondolom, hogy többet ülhettél apád mozijában, mint a mamád ölében vagy apád térdén lovagolva. A mozi, az amerikai film, Fred Astaire, Humphrey Bogart és a többiek jelenthették számodra a felnőtt világot a kisvárosi horizont felett, ezek határozhatták meg ideáljaidat, amíg sorsod szerint a negyvenes évek elején rá nem kényszerültél a valóságos felnőttvilággal szembenézni s találkozni az - ideáljaid nélküli - realitásokkal. Kiléptél az amerikai filmből, és beléptél abba a nagy magyar dokumentumfilmbe, amit jószerével magyar történelemnek nevezünk, s amiben (de hisz ez természetes, miért is ne lenne az?!) főszereplő akartál lenni, s az is lettél a magad módján. Megjártad saját sorsod viszontagságait, aztán a háborút és az újrakezdést. Aztán, talán 1953 táján, kiléptél ebből a „forgatásból," szuverén lettél, és forgatni kezd-ted a magad filmjét, a magad sorsát, a sajátodat, és írsz, jól és sokat, mert az igazán szuverén lény nem bízhatja másokra a saját legendáját. És ha valóban igaz volna, hogy annak idején (mint M.G.P. állítja) igazgató akartál lenni, miért ne lettél, lehettél volna az?! A szuverenitás nem deklaráció, hanem hatalom kérdése... „A tudás - hatalom..." - szoktuk mondani, s te birtokában vagy a tudásnak, hatalmad van önmagad fölött. Igazgató lettél hát, mert „igazgatod" magad. Ezt kevesen mondhatjuk el magunkról mi, pályatársaid. Én így értelmezem a te szuverenitásodat.

Ott hagytam el az emlékezés fonalát, hogy a *Hamlet* után tíz évvel találkoztunk... Sem a teljesség, sem a kronologikus beszámoló nem lehet feladatom, csak az, hogy köszöntselek téged „pályád emlékezetével"... A te pályád azén emlékezetemmel!

Kerestük egymást már 1973-ban is, bár nem tudtunk róla. Aztán 1974-ben én egy Fülöp királyt kerestem Kecskemétre, Schiller *Don* Carlosába, te pedig megújulásodat kerested. Így találtunk egymásra... Te lépted a nagyobbat. Akkorát léptél akkor, mint pályatársaid közül senki. A Fülöp királyban kipróbáltál engem, majd úgy döntöttetek társaddal, Vass Évával, hogy leszerződtök vidékre. Nagy és döntő lépés volt ez, értékelésé-re nem is vállalkozhatom, csak emlékeimet idéz-hetem fel. Visszaléptél? Nem! Támadtál kemé-

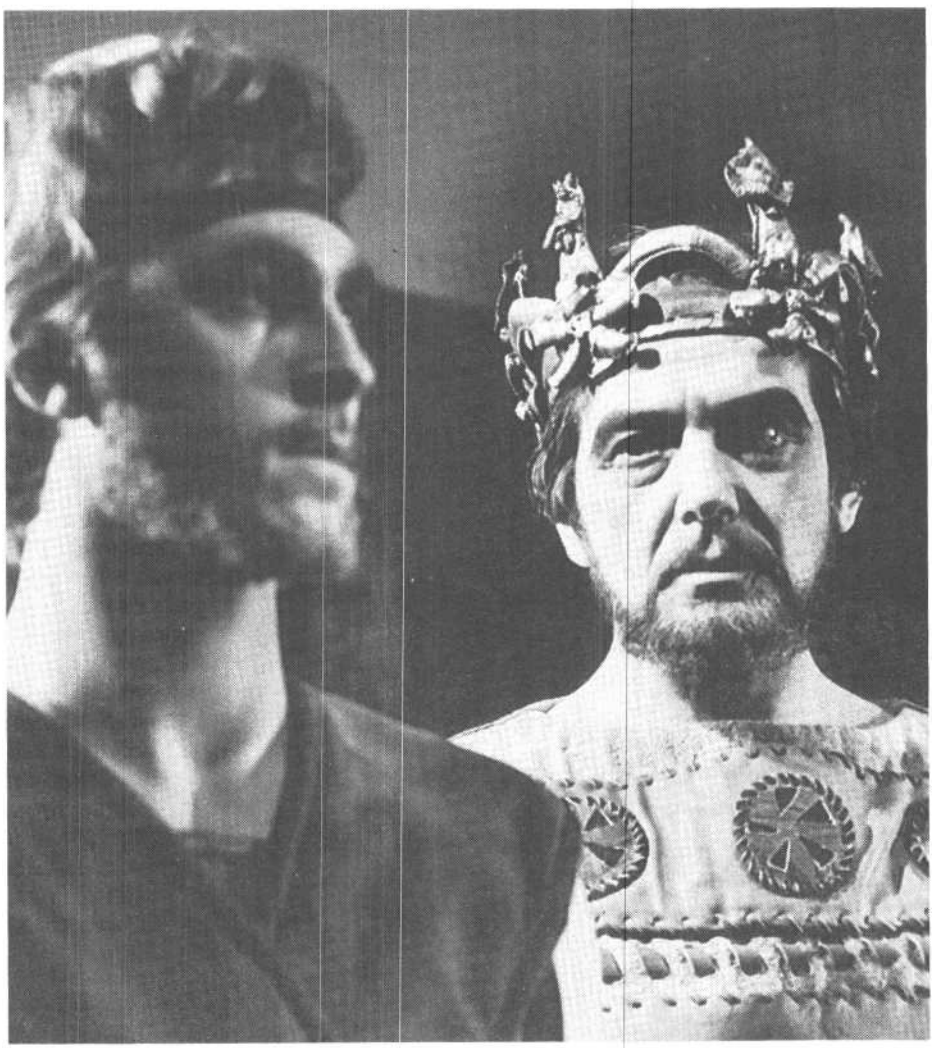
Szatyinként az Éjjeli menedékhelyben (Madách Színház) (Schwanner Endre felvétele)

nyen és férfiasan. De vissza is léptél, no, nem egzisztenciálisan, hanem visszaléptél a múltadba, a kisvárosi élet „régi filmjébe," de már valóságos szereplőkkel az utcákon, a színházban s a társalgóban is.

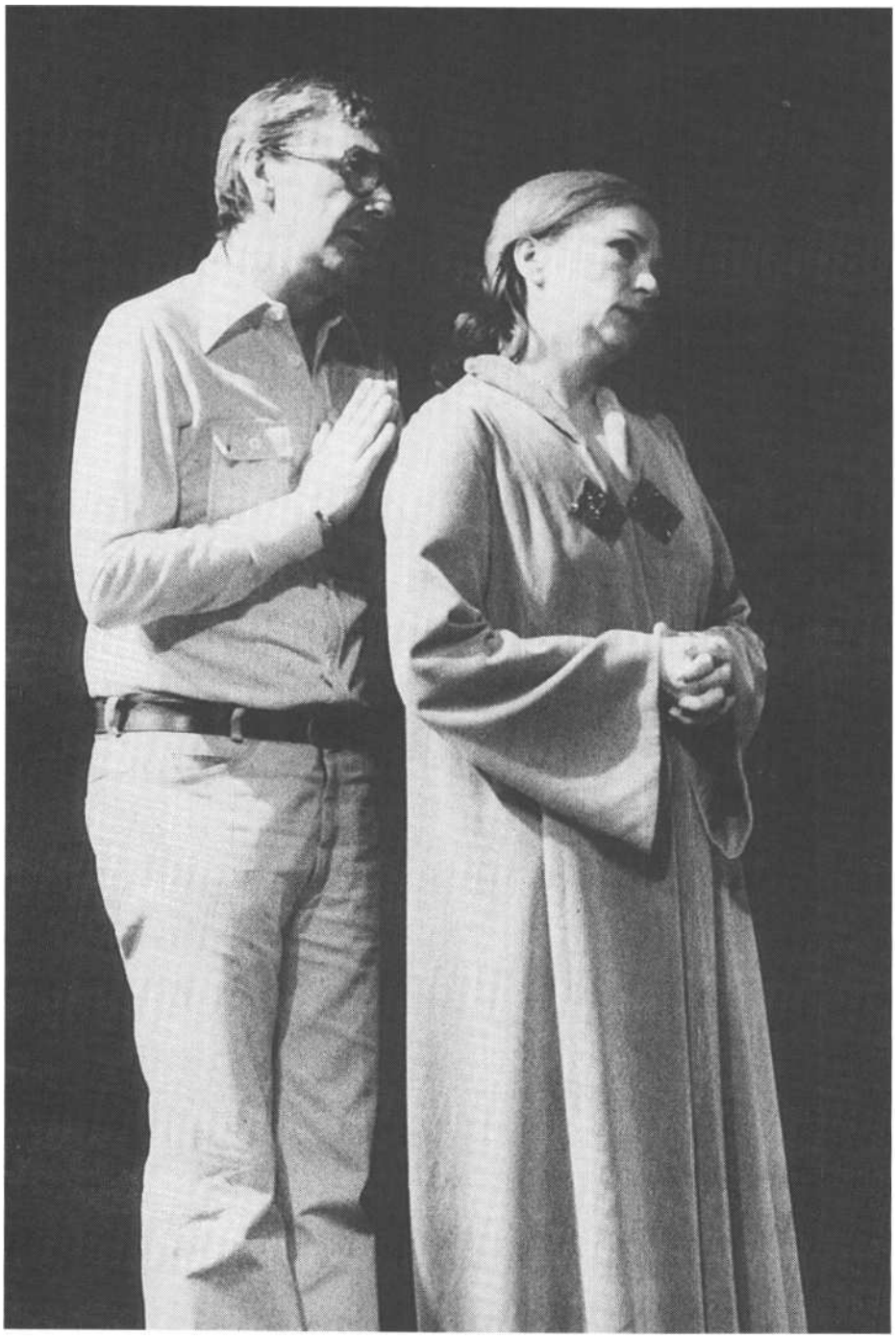
Ez a *vidék* ismerős volt számodra: gyermekkorod zalaegerszegi és székesfehérvári világa. Ez a kisváros mostvisszafogadta messzire futott hűtlen fiát, és ölébe kapta újra. Valóban csak te tudnád elemezni, mennyi volta megújulásban az érzelmi, közösségi elem, s mennyi a feszengésektől, csalódásoktól végre megszabadult érett művész valódi szuverenitása?!

Röviden írni csak a publicisták tudnak, én nem. A köszöntőnek pedig csak gesztusnyi terjedelme lehet. Félek, hogy elkeveredem afelemlegetendő részletekben s az elemzésre váró tényekben. Hadd ne vegyem hát sorra kecskeméti szerepeidet! Hadd beszéljek inkább arról az egy nagy „szerepről," amely nemcsak a te kecskeméti éveidet, hanem mindannyiunkét meghatározta, akik akkor, azokban az években együtt voltunk. Pályád legnagyobb szerepe ugyanis mindig önmagad voltál és vagy. Személyiséged és egész lényed egy nagy szerep - az a bizonyos, korábban említett „főszerep" -, amit nem adtál fel soha, folytonosan újra tudtad kezdeni, s ha a körülmények engedték, mindig sikerre tud-tál vinni.

Hajnalokig ültünk a kecskeméti színészklubban, mi kocsmáztunk, míg te mindig csak tejet ittál, de a bor- vagy konyakgőzben nem egyszerűen csak előadásokat, hanem színházat csináltunk, és megemelkedtünk mindannyian, mint valami bárka, amikor a szárazról hirtelen a vízre csusszan. Összeadódtak és megsokszorozódtak az értékek, tehetségesek lettünk, mert megtanultuk tőled, hogyan kell okosan gondolkodni. Ez volta te legsikeresebb szereped a kecskeméti években. Ha egyet mégis kiemelek szerepeid közül, csak azért teszem, mert azt az egyet nem szeretted igazán, de lehet, hogy csak a darabot, Németh László *VII.* Gergelyét nem szeretted. Talán ez volt azén egyetlen győzelmem fölötted. S említem ezt a szerepet azért is, mert itt lettél beteg, és mi nem tudtuk, hogy visszajössz-e?... Most már be merem vallani neked: imádkoztam - én, a vallását elhagyó gyarló - érted a „kistemplomban," és te vissza is jöttél a főpróbákra. Csak a díszlet alját kellett sebtében kicserélnünk, hogyne kelljen fájós lábaddal a ferde szín-padon állnod... Különös akcentust kaptak az



Oidipusz királyként a Madách Színházban, Huszti Péterrel



Mint rendező Vass Évával (Füst Milán: Negyedik Henrik király, Várszínház) (Ikládi László felvételei)

előadás utolsó pillanatai, amikor kimondtad a mondatot: „Szerettem az igazságot, gyűlöltem a méltatlanságot, ezért halok meg száműzetésben."

Hadd ne beszéljek - folytatva kényszerű ugrásaimat- a Kecskemétet követő évekről, no meg a félmúltról és a jelenről se. A múlta történészeké, a jelen a politikusoké vagy a költőké... Én egyik sem vagyok. Mi a miénk?... A múltat a jövő ábrándjaival összemosó jelen, a pillanat csak, amely hol költői, hol meg csak politikus. A pillanat megnyújtása tehát a miénk, de az sem több soha, mint maga a pillanat, mert amint megcsináltuk, már el is múlik.

A színház - koncepciója, stílusa válogatja - sokféle lehet, ám a színész benne szerintem mindig realista. Mert ha másképp nem, a maszkja, a mozdulata mögött mindig önmaga. A színészet voltaképpen mindig egyfajta „sportteljesítmény," bár a szakmai szlengben nagyon szeretjük „bohócnak" titulálni magunkat. Szerintem a színész olyan „artista," aki nem a térben ugrik trapézról trapézra, hanem önnön sorsában s annak saját idejében; alatta a háló tehát csak saját vállalt sorsa és mesterségbeli tudása lehet. Pályám kezdetén ezt még nem tudtam. Lehet, hogy ezt te eleve mindig is tudtad. Te realista vagy, filozófiai és stiláris értelemben egyaránt; pragmatikus, ahogyan ma mondanánk. Kezeled a formát, mert hol a szerepet tolod önmagad elé, hol pedig magadat a szerep mögé, pontos arányt teremtve a komponált játék és a megélhető játékvalóság között.

Meg kell említenem még 1983-as újratalálkozásunkat, amikor Az ember tragédiájával megnyitottuk a zalaegerszegi színházat, s te Lucifer szerepét játszottad az előadásban. S ezt is csak azért kell megemlítenem, mert birkózásaink közös győzelme lett ez a Lucifer: a „meccs" döntetlen volt. Most nem a *Tragédia* konstrukciós problémáiról beszélek, hanem csak arról, hogy egyértelműen világos volt számunkra: le kell rombolnunk a darabra rakódott rossz tradíciókat, s ezek közül is a legproblematikusabbat, a vidéki Magyarország színjátszásának utolsó nagy „hadállását": a romantikus dikciót, a „szavallást." Nem akarom alábecsülni elemző beszélgetéseink jelentőségét, de a lényeg mégiscsak az volt, hogy „az öt Ádám között" azaz *egy Lucifer* megszülethessen. Kaptál tőlem a színpad jobb szélére egy fogast, egy széket és egy hamutartót, egy ballonkabátot, egy kalapot, no meg egy sálat magadra. Ott álltál Zalaegerszegen 1983-ban, egy Tragédia-előadás közepén Luciferként, mint *Humphrey Bogart,* kamaszkorod ideálja, s nem tehettél mást, mint amit tettél: beszélni, érvelni kezdtél, és megszületett az előadás.

Egy alkalommal - hazafelé menet - még ebédeltünk is abban az enyhén szólva koszos önkiszolgáló étteremben (a tanács épülete mellett, ott a sarkon), amely hajdan apád mozija volt. A te Humphrey Bogartod évtizedek múltán ugyan, de visszatért Zalaegerszegre, oda, ahol benned kamaszkorodban megszületett.

... Hol volt, hol nem volt, élt itt egyszer *valahol Európában* egy Gábor Miklós... Jézus, Mária! Ez már olyan, mint valami nekrológ!... Talán nem sikerült betartanom, hogy e köszöntésben tárgy-

Lucifer Az ember tragédiájában (Zalaegerszeg) (MTI-fotó)

szerű és ne ünnepélyes, ne meghatódott legyek. De e tónusnak talán mégiscsak az lehet a magyarázata, hogy te a sorsodat élted meg, s jó lett volna, ha az valamivel jobb életet zárhatott volna magába. Ez a sors izgatott engem. Nem vagyok publicista, sem krónikás. Nem várható el tőlem, hogy teljes, sem hogy pontos legyek. Aki többet akar tudni rólad, olvassa el könyveidet, nézze meg filmjeidet, amelyekről én ez alkalommal említést se tettem. De amíg élünk, aktuálisak vagyunk! Még mindketten benn vagyunk a '94-es *Ki* kicsodában, akik meghalnak, azok folyamatosan kimaradnak belőle. Pécsi Sanyi például már nincs benne, pedig ő kétszer is játszotta Lenint, míg te Sztálint csak egyszer... A te szócikked ezt finom tapintattal természetesen meg sem említi. Korrigálandó magamat, hadd álljon itt fakszimilében ez a szócikk, akár egy szép fotód helyett is. Ez sem akármilyen kép rólad.

GÁBOR Miklós színész. Zalaegerszeg, 1919. ápr. 7. **T.:** Szinmüv. Ak., 1937–40. **É.:** 1941–45, 1954–75 a Madách Szinház, 1945–54, 1984– a Nemzeti Szinház, 1975–78 a kecskeméti Katona József Szinház, 1978–84 a Népszinház, 1991– a Független Szinpad tagja. 1970– rendez is. 1988 képzőmüv. alkotásaiból kiállitása nyilt. 1993– a Széchenyi Irod. és Müv. Ak. r. tagja. Kossuth-díj (1953), érdemes művész (1962), kiváló művész (1967). **F. r.:** Sarkadi: *Oszlopos Simeon*, Füst: *IV. Henrik*, Szophoklész: *Oidipusz király*, Gintzburger: *A mozdony*, Molnár: *Olympia*, Shaw: *Tanner John házassága*, Mrożek: *Az arckép*, Goethe: *Torquato Tasso*. **F. sz.:** Hlesztakov (Gogol: *A revizor*), Bálint (Hubay–Ránki–Vas: *Egy szerelem három éjszakája*), Csackij (Gribojedov: *Az ész bajjal jár*), George (Albee: *Nem félünk a farkastól*), Trench (Shaw: *Szerelmi házasság*), Jaques (Shakespeare: *Ahogy tetszik*), Jago (Shakespeare: *Othello*), Lucifer (Madách: *Az ember tragédiája*), Ruy Blas (Hugo: *A királyasszony lovagja*), Musset: *Lorenzaccio*, Shakespeare: *Hamlet*, Sebők Zoltán (Sarkadi: *Az elveszett paradicsom*), Tanner John (Shaw: *Tanner John házassága*), Bicska Maxi (Brecht–Weill: *Koldusopera*), Higgins (Lerner–Loewe: *My Fair Lady*), Molière: *Don Juan*, Figaro (Beaumarchais: *Figaro házassága*), Robespierre (Büchner: *Danton halála*), Füst: *IV. Henrik*, Shakespeare: *III. Richárd*, Shylock (Shakespeare: *A velencei kalmár*), Ferdinánd (Schiller: *Ármány és szerelem*), Rumeo (Shakespeare: *Romeo és Júlia*), Fülöp király (Schiller: *Don Carlos*), Strindberg (Enquist: *A tribádok éjszakája*), Prospero (Shakespeare: *A vihar*), Lukács György (Eörsi: *Az interjú*), Crampton (Shaw: *Sosem lehet tudni*), Dr. Bernhardi (Schnitzler: *A Bernhardi-ügy*), Reb Aszriel (An-Ski: *Dybuk*), Pandarus (Shakespeare: *Troilus és Cressida*), Talleyrand (Brisville: *A feketeleves*), filmen: *Európa nem válaszol* (1941), *Valahol Európában* (1947), *Mágnás Miska* (1948), *Budapesti tavasz* (1955), *Kesernő igazság* (1956), *Éjfélkor* (1957), *Alázatosan jelentem!* (1960), *Alba Regia* (1961), *Honfoglalás* I–III. (1963), *Álmodozások kora* (1964), *Antigoné* (1965 tv), *Apa* (1966), *Falak* (1967), *Az idő ablakai* (1969), *Petőfi Mezőberényben* (1969 tv), *Ősbemutató* (1974 tv), *János király* (1975 tv), *Néró és a VII/a* (1977 tv), *Sértés* (1978), *Lear király* (1978 tv), *Circus Maximus* (1980), *Haláltánc* (1981 tv), *Villanyvonat* (1982 tv), *Rettenetes szülők* (1982 tv), *A rágalom iskolája* (1983 tv), *Torquato Tasso* (1984 rendező, iró), *Erdő* (1984 tv), *Éjszakai szóváltás* (1988 tv), *Pá, drágám!* (1992 tv). **F. m.:** *Tollal* (1963), *A színész árnyéka* (1972), *Feljegyzések Alceste-ről* (1975), *Kicsi világ-háború* (1976), *Kos a Mérlegen* (1990).

Tehát élt és él még egy Gábor Miklós itt, valahol *Európában,* mert bárhol is álltál eddig, kedves Miklós, az a talpalatnyi föld, ahol éppen voltál, az mindig Európa volt. Nem vesszük igazán komolyan, hogy nemcsak. a világ változik, hanem mi magunk is benne. Ahol tehát te álltál, az mindig Európa volt, csak akkor *olyan* volt Európa, most pedig *ilyen.* Ha megérjük, még talán azt is megtudhatjuk, milyen lesz?!

Talán itt és most a helye annak, hogy születésnapi ajándékként bocsánatot kérjek tőled, amiért annak idején nem vállaltam a Nemzeti Színházban a Lear királyt veled!... Ezzel kapcsolatos levélváltásunkat eddig még nem publikáltad. Nem mertem vállalni a feladatot, mert nem bíztam abban, hogy a színház társulata hajlandó lesz „statisztálni" neked, a te Lear királyodhoz. Lehet. hogy akkor tévedtem. Most viszont te beszéltél le engem a Nemzeti Színház felvállalásáról, nyíltan, egy napilapnak adott interjúban, tehát közvetve, mert előzőleg sem a vállalást, sem a pályázatot nem beszéltem meg veled. Nincs mentségem, tudtam, hogy erről te csak lebeszélhetsz engem. Lásd! Te alakítod sorsodat, míg az enyém mindig csak alakul valahogy...

Itt a vége. fuss el véle... Isten éltessen, Miklós!... Nem a „tüzet köszönöm" neked most, ennyi év után, nemis a forrást, a vizet, amiből meríthettem, hanem *a szomjúságot* köszönöm meg, amit e húsz-egynéhány év során veled, mellet-ted, nélküled megkínlódtam.

LÁNYI DÁNIEL

A SUGÁR. AZ ÁRNYÉK ÉS A KORBÁCS

A HEILBRONNI KATICÁRÓL

Hogyha hinni lehet a fámának, Goethe dühödten a lobogó tűzbe hajította A *heilbronni Katicát.* Kiállja-e vajon a tűzpróbát? -gondolhatta a rókalelkű mester, de hangosan csak ennyit mondott: átkozott természetellenesség! (Igen, az a Goethe ez, akinek két évvel korábban sikerült úgy színre vinnie Az *eltört* korsót, Kleist e briliáns vígjátékát, hogy a közönség halálra unta magát.) „Van valami félelmet keltő széptelenség a természetben - mondta még a darab kapcsán, egy megbízhatóbb forrás szerint -, amivel, történjék mégoly művészi módon is, a költészet nem foglalkozhat és nem békülhet ki sosem."

A weimari mester ítélete, mint ez oly gyakran megesik a német irodalom történetében, hosszú ideig meghatározta a Katica értelmezését: korszakos Kleist-könyvében például Friedrich Gundolf elismeri, hogy néha föltűnik a poétikai vízió a darabban, ugyanakkor nem tud mit kezdeni a „lovag- és rablótörténetek hitvány dikciójával és a bombasztikus, sőt giccses színpadi romantikával." A már Moszkvában élő Lukács György Katica lelkének „romantikus patologikus és nem normál-emberi" vonásait kifogásolja, a baloldali kritika idegenkedésének betetőzéseként pedig Ernst Fischer egyenesen a mese megerőszakolásával vádolja Kelistet. Még Thomas Mann is, aki pedig nagy tisztelője volt Kleist prózájának, bírálja A *heilbronni Katica* „patológiás témaválasztását, dagályos naivitását és parodisztikus népiességét."

Persze talán nem véletlen, hogy Kleistet, a természetben lakozó széptelenség nagy szemlélőjét csak századunk második felében kezdték igazán megérteni. *A heilbronni* Katica hányatott sorsa jól példázza művei-nek megzavart befogadási folyama-tát. Az *eltört* korsó és *A Schroffenstein* család mellett ez az a darabja, melyet még életé-ben színre vittek, és ez az a darab, mely a XIX. század német színpadain Kleistet jelentette. De míg Goethe - minden jel szerint - megértette, ha dühös félelemmel elutasította is, a darabban kirajzolódni látszó világszemléletet, a kortárs színház épp a darab kleisti mélyrétegével nem tudott mit kezdeni. Így hát nekiláttak és kiigazították a darab „hibáit". (Az 1810-es bécsi ősbemutató után, 1866-ban vitték először eredeti szövegével színre a darabot.) Leginkább Kunigunda túlrajzolt, félelmet ébresztő rútságán változtattak, de átírták a becsületes fegyverkovács, Tibold szerepét is, hisz mégiscsak zavaró volt, hogy őt maga a császár szarvazta fel. A XIX. század színpada igyekezett úgy formálni A *heilbronni* Katicát, hogy az legyen, amit a címében ígér: nagy történelmi lovagdráma.

Igaz, ez is kiolvasható a darabból. Az egyértelműségre való túlzott törekvés azonban nem férkőzhet közel Kleist műveihez. Mégis - és ezt az egykori és mai egyértelműsítők védelmében mondom - *A heilbronni Katica* értelmezésének sajátos nehézségét éppen az adja, hogy míg a *Hermann* csatája (az egyik végleten) vagy a *Penthesilea (a* másikon), vagy épp Az eltört korsó és a *Homburg hercege a* maguk többsíkusága ellenére is önmagukba záródó és önmagukban megálló darabnak számítanak, addig *a Katica* olyan, mintha egyszerre két darabot írtak volna egymásra.

***Heinrich* von Kleist**

Megdöbbentő, hogy Kleist, aki másutt kérlelhetetlen szigorral, már-már megszállottan görgeti tovább az eseményeket, akinek dialógusai pergők és feszesek, és aki nagyon tudatosan, egyetlen vég-okra figyelve működteti a véletlent, ebben a darabban engedményeket tesz a közönség ízlésének, és kisebb-nagyobb, felesleges nek tűnő kitérőket enged meg, dramaturgiai ellentmondásokba bonyolódik, és a darab műfajául a már az ő korára is kiüresedett lovagdrámát választja. Mégis azt hiszem, hogy nem a közönségsiker és az elismerés vágya késztette Kleistet arra, hogy a Götz *von Berlichingen* óta a német színpadokon népszerű lovagdráma műfaját és a triviálromantika eszköztárát használja, hanem sokkal inkább az az egyedülálló lehetőség, melyet ez a közeg kínálta hamisítatlanul kleisti világ más környezetben és más hangsúlyokkal való megrajzolására.

Írásomban ezért a Kleisttel szem-ben Goethe óta mindig újra felhozott ellentétpár (szép/esztétikailag értékes - patologikus) megkerülésére teszek kísérletet, és a darabot annak talán „legbetegesebb" motívumát megértve próbálom magyarázni. Olvasatomban *A heilbronni* Katicának csak egyetlen főszereplője van. E fő-szereplő Vihar Friderik, a férfi. Az ő félelmeiből és fantáziálásaiból válik megérthetővé a darab idegenkedést kiváltó, „patológiás" szemlélete.

Hiszen Katica, Kleist kulcsfontosságú, A *marionettszínházról című* eszszéjének fogalmait használva, csak bábu, nem szabadon mozog, mozdulatai, azaz tettei a „masiniszta" mozdulatának „közönséges ingák módján, automatikusan engedelmeskednek." Szenved bár, reményét veszti és kétségbeesik, szerepe azonban úgy van megírva, hogy igazi döntés elé sohasem kerül. Egy külső erő a „bábu testének belsejében lévő súly-pontot" vezérelve csupán egyetlen lendületet adott, és szegény Katicának épp marionett mivoltánál fogva semmi hatalma nincs, hogy korrigálja vagy fölülbírálja az így létrejövő automatikus mozgást. Bármennyire is imponáló lelkének egyszerű tisztasága, személyisége csupán egyrétegű.

Látjuk, hogy szenved, együtt is érezhetünk vele, mégis úgy hiszem, hogy megalázottságában azonosulni nemigen lehet vele. Hiszen sohasem gyötrik kétségek, egy holdkóros biztonságával mindig tudja, hogy mit kell tennie. Éppoly kevéssé ember ő, mint a félig-külső-félig-belső, pirosló-orca-lükető-nedvek Kunigunda-masina, és együttérezni is talán csak a bírósági kihallgatáson tudok vele, amikor kétsége, a döntés fagyos magánya egy pillanatra emberivé teszi. Visszapillantva azonban kiderül, hogy itt sem volt mit eldöntenie, hisz az álomban kinyilatkoztatott igazságról csak álmában lehet beszámolnia, az öntudat éberségénél maga sem tudja, hogy milyen erő hajtja ilyen tévedhetetlenül elő-

re. Talán nem véletlen az sem, hogy az eredeti darab nagyon is feszes blankverse-dikciója éppen abban a pillanatban bicsaklik meg, amikor Katica a szerepében jelentéssel nem bíró, így értelmezhetetlen „Bewusstsein" (öntudat) szót ki-mondja: „Und läge ich so, wie ich vor dir jetzt liege / Vor meinem eigenen Bewusstsein da..." ("És ha most nem / előtted térdepelnék, de tulajdon / lelkiismeretem ülne ma törvényt..." Petra-Szabó Gizella fordítása)

Infantilis férfifantázia szülötte ez a Katica, mely a nőben nem embert lát, hanem csak néhány, minden körülmények között azonos intenzitással meglévő tulajdonság megtestesítőjét észleli. Énünk egy részében biztosan mindnyájan ilyen anyára, feleségre és szeretőre vágyunk, de ki bírná ki velük az életet? Úgyhogy már-már megértem a Sugár grófjában kialakult feltételes reflexet: történjék bármi, amint meghallja Katica azonosító mondatát („Nagyuram!"), máris a korbácsért nyúl.

Azazhogy épp ez az, amit nem értek. Érteném én, már hogyne érteném, ha leteperné, legyűrné, magáévá tenné (és folytathatnám még a lelkendezést) e hamvas teremtést; azt is megérteném, ha az apjához visszaküldve jóságosan megsimogatná a gyermek buksiját, de ezt a tehetetlen ingadozást, vágy és félelem e furcsa elegyét és legfőképpen az elszabadult agresszió tombolását mégsem értem.

És ezen a ponton válnak szét radikálisan a da-rab értelmezési lehetőségei. Hisz mondhatnám azt is, hogy Sugár grófja sem más, mint egy, talán bonyolultabb mechanizmussal működő marionettfigura. Mégis azt hiszem, hogy épp kétkedése, a tudás teljes hiánya és ez a féktelen indulat teszi igazán emberivé. Katicába a cél, a meg-oldás kitörölhetetlenül bele van írva. Ő látta ál-mában a gróf arcát, míg Sugár grófja csak az anyajegyet látta, és egy számára értelmezhetetlen ígéretet kapott. A „masiniszta" meglengette a kezét, de a mozdulat valahol a drótban elakadt, és a magára hagyott bábunak egyszer csak magának kell eljárnia a táncot. Azt a táncot, melyről tudja, hogy pontos koreográfiája van. A lépéseket azonban nem ismeri.

A fokozhatatlan magány kinagyított pillanata ez, amikor lehetőség nyílik arra, hogy az Én kitörjön saját magányának monologikusságából, és létrejöjjön a Másikkal való találkozás; az első csók, az első érintés előtti dermedt pillanat ez. Amikor már elértem nyelvem határait, és a találkozás, az egyesülés égi nyelve még nem jöhetett létre. E pillanat rettenetében él az ember, Vihar Friderik.

A hiányzó bizonyosság problémájával küszködő gróf helyébe könnyen beleéljük magunkat, és talán nem véletlen az sem, hogy a darabbal foglalkozó legtöbb elemzés az *Erkenntnisproblematik,* azaz a megismerhetőség problematikája köré szerveződik. A gróf zabolázhatatlan agressziójára, a korbácsra azonban az ilyes értelmezés sem adhat választ. Alább ezért arra a kérdésre keresem (újfent) a választ, melyet a darabban maga Sugár grófja fogalmaz meg:

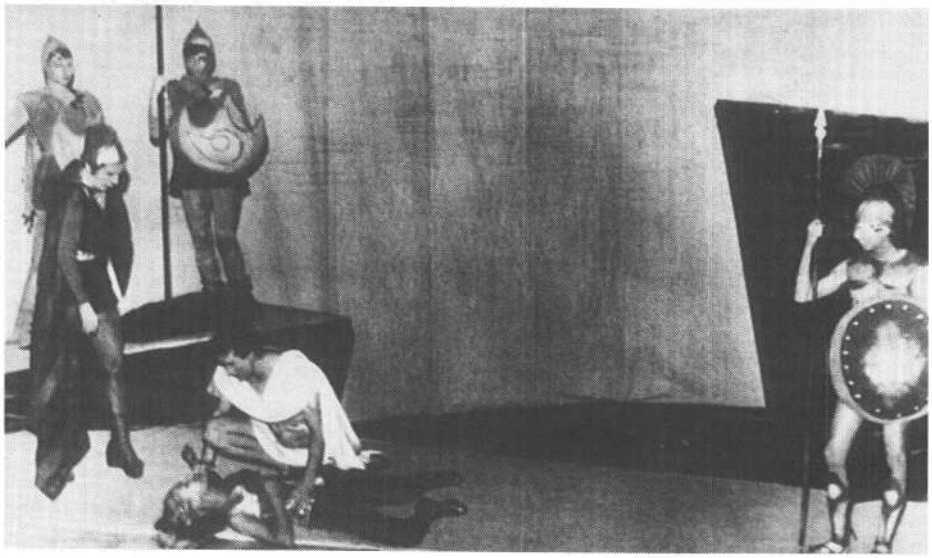
Gerard Philipe és Jeanne Moreau a Homburg hercegében (Avignoni Fesztivál, 1952)

„Mit keres ez a korbács itt?"

Miért nyúl végső eszközként a korbácshoz a gróf, amikor a szerencsétlen leány túl közel kerül hozzá? És mit tesz vele? Több elejtett részletből sejthető, hogy agressziója önkívületében nemcsak fenyegetőzött, de használta is a szerszámot. [Gottschalk rémült kérdésének, „O' Gnädiger Herr. Was macht Ihr? Was beginnt Ihr!" pontatlan magyar fordításából épp a beginnen (kezdeni) ige maradt ki: „Nagyságos úr! Állj meg! Mi jut eszedbe?". Pontosan valahogy így hangzana: „Nagyságos úr! Mit teszel? Mibe kezdesz bele?" Mintha Gottschalk tudná, hogy a tettet tett követi, és hogy a korbács valaminek - egy magafeledt korbácsorgiának? egy De Sade-i gyönyörűségű korbácstáncoltatásnak? - csak a kezdete lenne. De a bodzabokor-jelenetben a grófja maga is fölemlegeti a korbácsot, mintha az a közöttük létrejövő kapcsolat egyik akadályozója volna: „Belehalnék, ha meg nem bocsátott nékem a korbács miatt..."] Miért kell hát e korbáCs?

A korbács végigkísérni látszik Sugár grófja és Katica kapcsolatát. És hiába hajítja ki a gróf szégyenében és önmaga elleni dühében az ablakon, vajon nem nyúlna-e legközelebb is (persze ha volna *legközelebb a* darabban) korbácshoz, ostorhoz, rőfhöz Vagy fütyköshöz? De, biztosan.

Honnan hát e féktelen indulat?



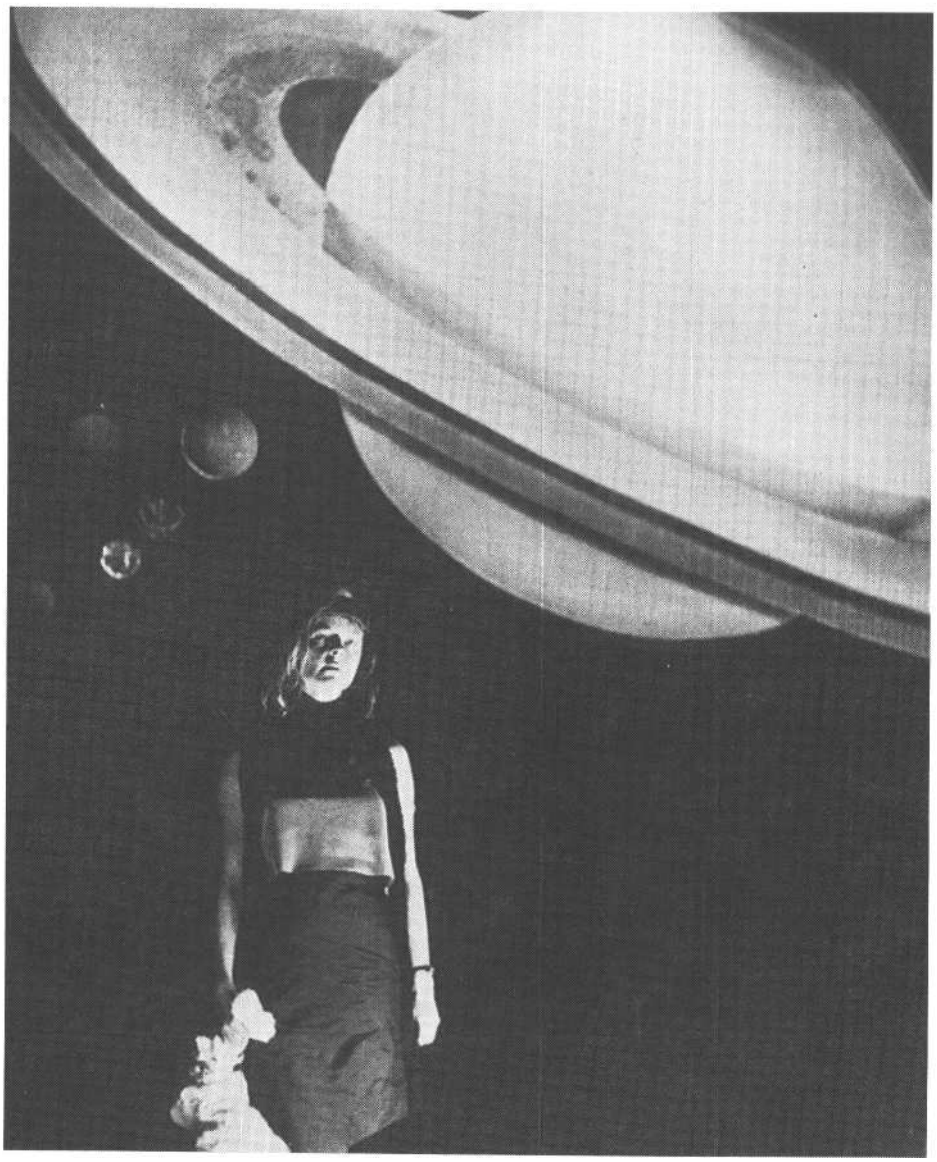
A Penthesilea a Théâtre Hébertot-ban (1954)

Azt hiszem, eredete a darabban emblematikusan többször is megjelenített szexualitásban, azaz Én és Te legelementárisabb viszonyában keresendő.

E szempontot megvizsgálva feltűnik, hogy a darabban szereplő nők vagy jelentéktelen mellékszereplők, mint Rozál és Eleonóra, vagy nemüket vesztett vénasszonyok, mint Brigitta vagy a Thurneck-nyanyák. (Izgalmas lehetne, de a gróf anyjának szerepe nincs megírva a darabban.) A szexualitás kérdése csupán két női szereplő, Katica és Kunigunda esetében értelmezhető.

Látszólag ellentétpárt alkotnak: Katica a szép, jóságos és igaz, Kunigunda a rút, gonosz és hamis. Mégis azt hiszem, hogy sokkal inkább a Kleistnél oly gyakori Doppelgänger/alter ego motívum megjelenítői. (Kleist rövid életű drezdai lapjában, a Phöbusban, ahol a darab első része először megjelent, Kunigunda első mondata még megegyezett a Katica azonosítását biztosító, vezérmotívumszerűen ismételt mondattal: "Mein hoher Herr!" (Nagyuram). Katica és Kunigunda minden különbözőségük ellenére is egyetlen kérdést, férfi és nő egyesülését jelenítik meg. Így nézve válik érthetővé, hogy miért válaszol a személyük által közvetített kihívásra minden férfi azonos módon: féktelen agresszióval.

Még mielőtt Katica színre lépne, Sugár grófja pontosan leírja viszonyuk lényegét: „Ha hátra pillantok, két dolgot látok: az árnyékomat meg őt." Azaz Katica úgy tartozik Sugár grófjához, mint villámfényhez az árnyék. (A német név, Wetter von Strahl, villámot jelent, ugyanakkor a Strahl fénysugarat.) Míg azonban Katicában zavartalan a másikhoz való közeledés, a találkozásban való egyesülés vágya, és cselekedeteivel bizonyítja, hogy ő és a gróf egy és ugyanazon dolog elválaszthatatlanul összetartozó két oldala, a grófban csak súlyos félelmekkel terhelten, kizökkenten él ez a vágy. Katica közeledése rettegést kelt benne, és ez azaz indulat, mely azután a korbács használatához vezet. Bukolikus paródiából erotikus himnuszba átcsapó nagymonológjában ott kísért az egyesülés utáni vágy, az önmagának föltett kérdés - "Miért nem tehetem meg?" - azonban megválaszolatlan marad. A rettegés megértéséhez nincsen nyelve, a lélek ősrétegéből megjelenő ősök tiltása pedig értelmezhetetlen számára, így azt a rendi különbségekkel magyarázza. E különbségek azonban ismét csak nem adnak magyarázatot az agresszió meghökkentő kitöréseire.



Az Amphitryon a berlini Schlosspark Theaterben (1981)

Az eltört korsó a hamburgi Thalia Theaterben (1971)

Miért nem képes hát megtenni, amit pedig oly nagyon akar? Mert férfi és nő között létrejövő egy-ség a magamban lévő nő elfogadását is jelenti. Strahl (és talán Kleist is) ettől retteghetett a legjobban. Innen, a felszín átszakítása, a test határainak átlépése, a behatolás, a test kendőzetlen valósága, azaz a két ember egyesülése körüli artikulálatlan, ősi indulatokból ered hát az a szorongás, mely azután a korbács (e gyanúsan fallikus eszköz) helyettesítő használatához vezet.

Katica a maga légies, angyali lényével azonban csak az egyesülés ideájátjeleníti meg. A test Kunigunda. Ő az egyesülés testi oldalával összekapcsolódó szorongásokat hordozza. A női test üzenete A *heilbronni Katica* kozmoszában pedig ez: a nő nem az, aminek a felszín mutatja, a szép külső mögött diabolikus erők lesekednek. A behatolás általi egyesülés pedig halál.

Innen erednek háta szélsőségesen agresszív válaszok: Miksa várgróf gúzsba köti a nőt, és mintegy helyettesítőleg szájába rongyokat töm. A rajnai Stein grófja pedig lovagi becsületét feledve alattomos orvtámadást hajt végre, Thurneck várát porig égeti, csak hogy helyettesítő egyesülését végrehajthassa: "Hej, micsoda fölséges boldogság lesz nékem lecsapni reá, csalárd mellébe *döfni bosszúm gyilkos fullánkját,* vérét ereszteni, húsát szétszaggatni, hogy csupán csontváza maradjon..."

A marionettszínházról néhány mondata talán jobban megvilágítja A *heilbronni Katica* kísérletjellegét: „Az Éden kapujában pedig ott áll a kerub, nehogyvisszamehessünk; körbe kell hát kerülnünk a világot, hátha találunk egy hátsó kiskaput." A darabban megidézett mítoszhoz, mely-ben férfi és nő között nem a harc, hanem az egység uralkodik, visszatérni nem lehet. Az előrehaladásra pedig a Kleist világában ritkán, csak pillanatokra létrejövő egyesülés tesz kísérletet. És hogy ez lehetséges legyen, a lovagromantika és a mese teljes eszköztárát fel kell vonultatnia.

1962-ben a *TheaterderZeitcímű* folyóiratban nyílt vität tartottak A *heilbronni Katica, pro* és *kontra* címmel. Itt jelent meg Hans Mayernek a darab addigi recepcióját gyökeresen átértékelő dolgozata, melyben a darabbal szemben mindig is hangoztatott kifogásokra ezt hozza fel: „Tényleg el kell hát mondanunk, hogy Kleist nem polgári szomorújátékot, hanem mesét írt? Hogy Heilbronn meseországban található?"

Valóban, a mese eszköztára, a kettős álom, a kerub többszöri megjelenése, a császár döntése és Katica császárlánnyá nyilvánítása, de legfőképpen a "hamis és igazi menyasszony" népmesei motívuma mind-mind szükséges ahhoz, hogy az egyesülés létrejöhessen. Mert a mese a gonosz legyőzhetőségét és a lélek kiegyezését

hirdeti. Amiképpen az egész, hatalmas energiával működtetett apparátus is azt mondja az egyetlen cselekvő, mert nemcsak lendületből táncoló figurának itt: ne félj! Az egyesülés a világegyetem rendje szerint való. Jó lesz így.

A Kätchen von Heilbronn Heinrich von Kleist egyetlen reményteljes műve.

Mese.

KOVÁCS DEZSŐ

A VÍZPRÓBA

HEINRICH VON LEIST: A HEILBRONNI KATICA

Eszenyinek, rég tudom, víziója van a szinházról. Nem az egyes darabokról vagy előadásokról (azokról is), hanem általában a nagybetűs színházról. Képekben gondolkodik, látványban, terekben, fényekben, mozgásokban, a tér elemeinek kontrasztjaiban és összhangzatában, s a levegős térben mozgó emberi testekben. A monumentális térben mint játékszervező elemben. Eddigi három rendezése alapján úgy tűnik, megtalálta magának az Ideális alkotótársakat, akik felső fokon képesek megvalósítani rendezői vízióját. Hogy mely stádiumban születik meg a látvány pazar monumentalitása Kentaur tervezésében, vagy mikor döntik el Bartha Andreával, a jelmeztervezővel, hogy mondjuk, a heilbronni Katicának lecsúszó-összegyűrődő ócska harisnyában kell megjelennie, amiből a megfelelő pillanatban elővillan mezítelen lába, avagy mikor születik meg az ötlet, hogy a „páváskodó" Thurneck Kunigunda grófnőnek valóságosan is pávatollakkal ékeskedő szoknyában, a fején varázslóföveggé formázott vörös hajkoronával kell megjelennie, maradjon az ő titkuk. Mint ahogy az is, hogy a hatalmas háttér derengő égboltozatán mikor parázslik föl s mikor hamvad el egy fölvillanó fénygolyó (nap, hold, villámlás stb.).

Eszenyi színháza totális színház, amibe ugyanúgy beletartozik a nagyvonalú teatralitás és festőiség, minta játékosok mozgásának precíz koreográfiája, és ha kell, stilizációja. Különleges képessége van hozzá, hogy a színház alkotóelemeit egységében lássa és a gépezetet egészében működtesse. A rendezői gondolat, a dráma értelmezése,. a koncepció színészi megvalósítása mindezek függvényében valósulhat meg Eszenyi színházában.

A heilbronni Katicából, e különleges, romantikus „nagy történelemi lovagdrámából" a rendező legelőbb is kiolvashatta egy éteri tisztaságú, fertőzetlen szenvedély emberi drámáját s annak vízióját. Olyan meséét, amely nyers és pragmatikus mindennapjainkból, a századvég szexiparrá degradált érzéki „kultúrájából" rég száműzetett, ám archetipikus képzetként és vágyként ösztönösen ott munkál egyéni és kollektív tudattalanunkban

Kaszás *Attila (Sugár grófja)* és *Kerekes Éva (Katica)*

- akárcsak a gyermeki képzeletben, az álmokban, a misztikus összecsengésekben, az emberfelettinek hitt erőkben. A heilbronni Katica gyermekien rajongó érzéki szeretete és vágyakozása (a „szerelem" mint olyan fogalma itt tévútra vinne bennünket) „nagyura" iránt ősi és mitologikus képét adja ember ember iránti vonzalmának. A darab e stílromantikus kultúrtörténeti burka mögött Eszenyi felfedezte a teremtő és pusztító szenvedély időtlenül korszerű és egyetemes játékát, a „nagy történelmi lovagdráma" historikus alakzata mögött pedig a pazar teatralitás lehetőségét, ironikus erejét.

Elomló festőiség, vizuális elegancia és nagyvonalú monumentalitás, valamint ironikus játékok együttese: ez az előadás. Sziporkázó képi ötletzuhatag, amely ugyanakkor precízen kidolgozott színpadi jelentést hordoz. A monumentális háttér boltozatán romantikus festmények vetülnek ki és elevenednek meg; él, lüktet, lélegzik a tér, és szüntelen kihívást tartogat a játékosoknak. A rendező Eszenyi merészen és invenciózusan aknázza ki a tér monumentalitásának esztétikumát, és nemcsak a mélységet, magasságot, hanem a tér fényviszonyait, afénypászmákban csillogó üres felületek artisztikumát is. Kezére játszik ebben a speciális színpad, a mai viszonyok között, mondhatni, fillérekért felhúzott vígszínházi sátor - az egyik legimpozánsabb és legjobban bejátszható tér, amelyet valaha is láttam. A kitárt várablakból előderengő háttér vagy a hatalmas üres térben magányosan álldogáló, fénylő, csillogó levelű bokor, az alatta kucorgó Katicával, önmagában is álomszerűen szép, éterien lebegő.

Ilyen pazar vizualitású térkezelést ugyancsak ritkán látni magyar színpadon; magam utoljára talán Giorgio Strehlernél láttam ilyet A szecsuáni *jólélek* vendégjátékán: az üres, monumentális tér levegője, fényei, színei nem statikus képeket vetítettek elénk, hanem - mint itt is - szüntelenül alakultak, „fejlődtek," vakítóan felragyogtak vagy fáradtan beszürkültek, ahogy a játék megkívánta. Ilyen lenyűgözően megszerkesztett, a térelemek arányait és kontrasztját dinamikus összhangba hozó, fölfénylő színpadi teret utoljára Csiszár Imrénél láttam miskolci Peer *Gyntjéb*en (a tervező Szlávik István volt); ilyen elomlóan festői, naturálisan földközeli és mégis emelkedetten mesei színpadképet pedig Szikora János egri *Csongor* és Tündéjében (Jovánovics György tervezte). (Az utóbbi előadásban a törékeny Eszenyi hatalmas, tépett szárnyakat cipelt Tündeként a vállain.)

Szóval a látvány lenyűgöző, bájos és elementáris; eredetiségét az sem csökkenti, hogy Eszenyi jókora úszómedencét helyezett a színpad

előterébe. s abban sorra-rendre megfürdeti pazarul öltöztetett szereplőit. A fürdőházjelenet szerves része a darabnak, csakhát egy kicsit sok a lubickolás, a pancsikálás az előadásban. Bár Eszenyi még itt is ironikus játékkal oldja a jelenetsort: a medencében kikötött Pech Jakab, ha már megfürösztik, kicsit be is szappanozza magát.

A stílusában egyébként egységes, tempójában - a hintákon függeszkedő vészbíróság vontatott nyitójelenete után - dinamizálódó elő-adás némiképp következetlenül játszik a stílparódiával, a korstílus ironikus megidézésének groteszk lehetőségével. Az ormótlanul súlyos, jéghokis lábszárvédő-szerűségekbe páncélozott harcosok párviadala direkt és roppant mulatságos stilparódia, míg a felgyújtott, lángoló lovagvár ostroma szívszorító emberi dráma: a lány berohan az égő falak közé, hogy kimentsen egy hirtelen fontossá vált képet tokostul, az építmény összeomlik, éles villanás, minden elsötétül, és a heilbronni Katica megperzselődött ruhában, kormos arccal és egy nem evilági szent áhítatával botorkál kifelé, háta mögött a szárnyas Kerubbal.

Amilyen élvezettel és szakszerűséggel merült el Eszenyi, mondjuk, Kunigunda marionettfigurájának koreografikus mozgatásában, a dühöngő viharok, zuhogó záporok érzéki megjelenítésében, a várostrom és a fürdőzési jelenetek precíz szcenírozásában, oly engedékeny, s ezúttal talán ugyanannyival kevesebb eréllyel bánt színészeivel. A bemutató izgatott légkörében a pazar képi ötletzuhatag sugárzó erejétől elragadva, bevallom, a premierláz számlájára írtam az előadás színészi-színészvezetési egyenetlenségeit, de aztán, hogy pár héttel később egy „hétköznapi" előadást is láthattam. szembetűnőbbé váltak a színészvezetés és a szituációk kidolgozásának megoldatlanságai. Az élmény heve kissé „kihűlt," s a profi masinéria működése közben láthatóvá vált, mint kísért életveszélyesen egyes színészi alakformálásokban a jórészt levetkezett „régi" vigszínházi hagyomány, a stílnaturalizmus és a rutinból hozott megoldások színészi modorossága, elsősorban Lukács Sándor nárcisztikusan öntetszelgő császárában, de Hunyadkürti István harsánnyá rajzolt Pech Jakabjában s kissé még Reviczky Tibold fegyverkovácsának erőtlenségében is.

Ez persze már részben a kritikus dilemmája: akkor hiteles-e, ha tudósít egy izgalmas színházi este domináns impresszióiról, avagy ha higgadtan mérlegel, és igyekszik pontosan leírni egy-egy előadás minőségileg esetenként különnemű alkotóelemeit.

Eszenyi előadását két, úgyszólván hibátlan színészi alakformálás lendíti magával: a heilbronni Katicát megformázó Kerekes Éváé és a szapora beszédű grófi házvezetőnőt groteszkül univerzális clownná kofásító, valamint Sugár grófjának nemes tartású anyját józan visszafogottsággal adó Tábori Nóráé. Az előadás ívét persze a gróf és Katica bújócskázó, elhazudott, majd „élesbe" váltó játéka és birkózása hivatott felrajzolni: érzéki testek küzdenek meg, öntudatlan álmok fonódnak össze s áramlanak át egy-más áramköreibe. Kaszás Attila Sugár grófja szenvedélyes, hányavetien vadóc férfi: könnyű kézzel oszt ütleget, s könnyű szívvel ítélkezik. Csak lassan száll magába, mert hiszen nem érti (meg nem is akarja érteni), miféle holdkóros szenvedély lökdösi szüntelenül útjába a heilbronni fegyverkovács vakarcs leánykáját. A könynyebb utat akarja választani, el akarja hazudni a benne is lakozó szenvedélyt, amely persze szintúgy „isteni sugallatú," mint a kis Katicáé. Kaszásnak valójában azt kellene megérzékítenie, hogy küzd a lány kiirthatatlan szerelme ellen, s csak lassacskán ébred rá, hogy vele akár boldog is lehetne, azonban épp e felismerés lelki rezdüléseit, alakváltozásait nem győzi erővel, színészi érzékenységgel. Hiteles, ahogy Katicát ott tartja a várostrom idején, ám vívódása eléggé elnagyolt például a két nő közti választás jeleneté-ben. Erőteljességével és játékosan groteszk színeivel tűnik ki a szereplőgárdából Cserna Antal akkurátus és szívet melengető Gottschalkja, valamint Szabó Gabi rideg szépségű, kőkeményen céltudatos Kunigundája.

Kaszás Attila és Cserna Antal (Gottschalk)

Aligha találhatott volna a rendező eszményibb címszereplőt Kerekes Évánál. Heilbronni Katicája törékeny, gyermeki, koboldszerű lény, angya-

lian szelíd leányzó és hihetetlenül kemény, önfegyelmező nő. Rebbenő madárka, sárban topogó cipőben. Ahogy álmában a lábát vakargatja, amilyen látszólagos naivitással és természetességgel utasítja el a vésztörvényszék bíráinak ön-kényét, amilyen elszánt céltudatossággal készül kolostorba vonulni, ahogy önmagát is feladva „nagyura" szolgálója lesz, az már-már nemis föl-di szenvedélyt tükröz, hanem isteni sugallatú el-hivatottságot, egy angyal szelídségét és egy rá-menős nő elszántságát. Természeti tünemény ő, aki megsejtet valamit a vágy, a cél és érdek nélküli vonzalom teremtő és pusztító erejéből. Ama sötét mélységekből is, ahol pokol és mennyország, gyönyör és szenvedély érintkezik, egymásba olvad, s ahol kerubok irányítják a halandók lépteit.

A középkorban vízpróbának vetették alá a boszorkányokat. Ha nem bírták ki, úgy az, ha meg kibírták és előbújtak a vízből, úgy az vált Istentől vagy a sátántól való megérintettségük tárgyi bizonyítékává. Eszenyit, a rendezőt a premier tapsviharában ölbe kapta s a közönség elragadtatása közepette vízbe vetette Sugár grófja. A többit az olvasó fantáziájára bízom.

Heinrich von Kleist: A heilbronni Katica, avagy a tűzpróba (Vígszínház)
Fordította: Petra-Szabó Gizella. Vígszínházi *változat:* Almási-Tóth András és Bőhm György. *Díszlet:* Kentaur. *Jelmez:* Bartha Andrea. Zeneszerző: Vedres Csaba. *Tánc:* Stubnya Béla. Mozgás: Gyöngyösi Tamás. *Árnyjáték:* Peternák Miklós-Szegedi Maszák Zoltán-Bakos Gábor. *Szcenika:* Krisztiáni István. *Világítás:* Móray Ernő. *Pirotechnika:* Gombás-Kánai.

Kunigunda: Szabó Gabi
(Koncz Zsuzsa felvételei)

A rendező munkatársa: Kutschera Éva és Viszt Attila. *Rendező:* Eszenyi Enikő.
Szereplők: Lukács Sándor, Kaszás Attila, Tábori Nóra, Szalai Kriszta, Cserna Antal, Szabó Gabi, Hullan Zsuzsa, Reviczky Gábor, Kerekes Éva m. v., Korognai Károly, Király Attila, Hunyadkürti István, Szatmári Liza, Szabó Imre, Viszt Attila, Halász G. Péter, Molnár Csaba, Kocsis Mihály, Kulcsár László, Szél Olivér, Nyitray Béla, Farkas Zita.

GALGÓCZI KRISZTINA

MIT REJT A SELLŐ?

A BURGTHEATER HEILBRONNI KATICA-ELŐADÁSA

A Burgtheater kissé anakronisztikus helynek tűnik ezen az estén. A régi, patinás épület olyan benyomást kelt, mintha el-maradna az előadás. A nézők szinte el-vesznek a hatalmas térben, ahogy majd
később elvesznek az előadás rejtett labirintusaiban is.

A miliőhöz képest megdöbbentően erős kép pel indít Hans Neuenfels A *heilbronni* Katica rendezése. Fekete, kazettás tabló a vésztörvényszék, minden kazettában egy álarcos alakkal; a képi megjelenítésben a középkori ikonográfia és az antik mitológia elemei ötvöződnek napjaink heavy metal kelléktárával. Az ilyen típusú színpadkép és jelmez valamikor az alternatív színházakat jellemezte, mára azonban már kommerci-

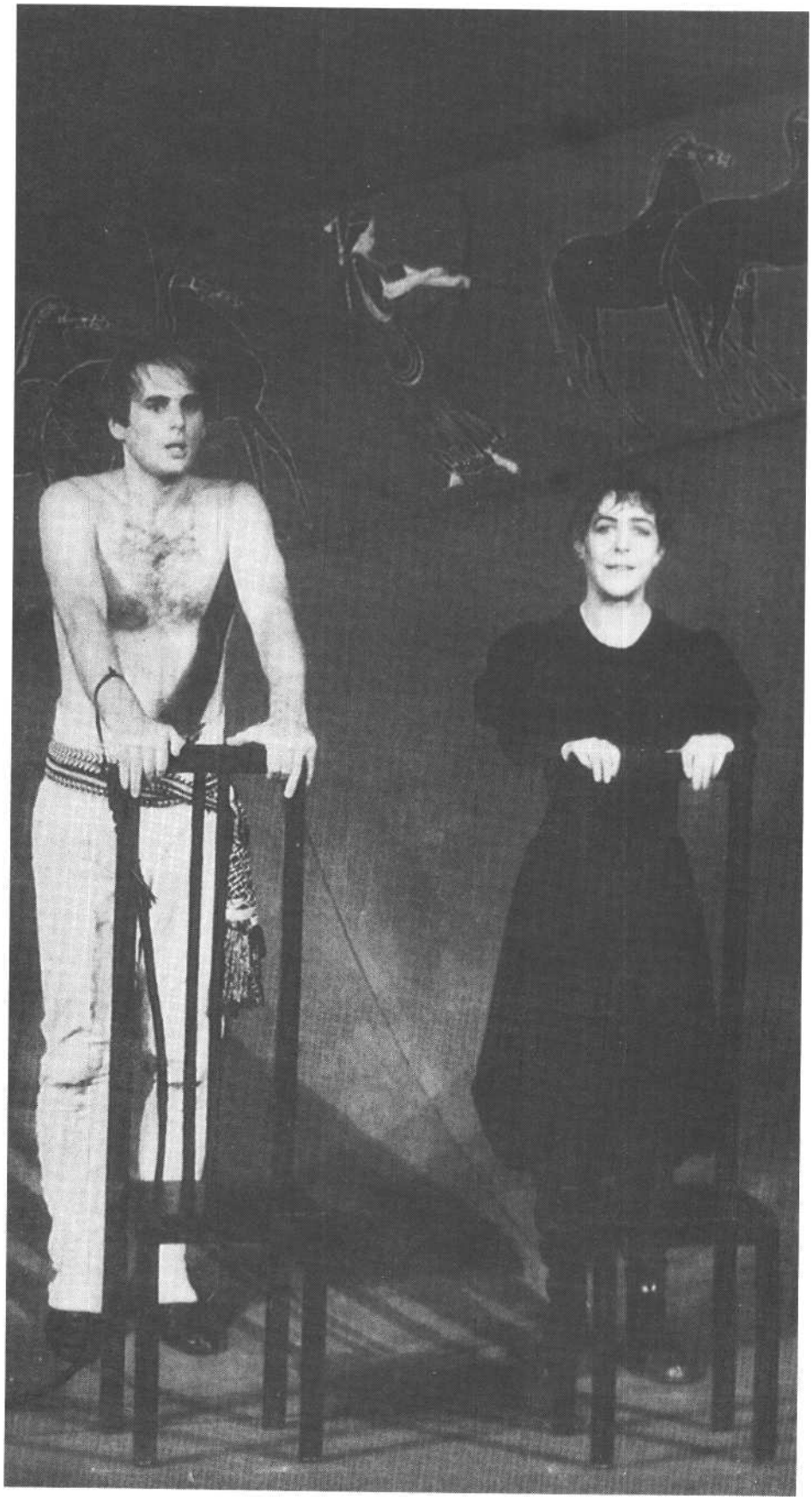
alizálódott. A fekete szín, a fém és a meztelen izmok dominálnak, csak a gróf hófehér ruhás alakja üt el. Keménység és lágyság ellentéte uralja a színpadot, kijelölve ezzel azt a két alapvető pólust, amelyek között majd Sugár grófja vergődik.

A bíró bevezető szövegét hárman kórusszerűen adják elő, intenzív dobpergéstől kísérve. Az egész képi és hangzásvilág transzcendens erőt áraszt, aminek egyenes képi folytatása a következő jelenet; itta tabló középütt szétválik, és valóban mélységek nyílnak meg előttünk. Ez a tendencia folytatódik, amikor a gróf ősei egy kép mélyéből bújnak elő, plasztikussá téve a Friderik lelkében zajló folyamatot. Az előadás legnagyobb erénye a díszlettervező, Reinhard von der Thannen invenciózus munkája; kifogyhatatlan ötletgazdagságával sokszor valóban elmélyíti és kitágítja a darab értelmezési lehetőségeit. Másfelől éppen a díszlet és a jelmez sokarcúsága táplálja a végig jelenlévő kérdést: mennyiben vehető komolyan mindez, s mennyiben tekintendő öncélú ötletdömpingnek?

A német rendező nem csupaszította le a művet egyetlen értelmezési lehetőségre, hanem arra törekedett, hogy minél több lehetséges értelmezési síkot és idevonatkozó irodalmi allúziót építsen be az előadásba, s ebben a díszlettervező kitűnő társának bizonyult. Ez a módszer azonban elkerülhetetlenül oda vezet, hogy az egyes jelenetek között ellentmondás alakul ki. Sokszor egy-egy jelenet önálló életet él, külön felépítése, szimbolikája és játékstílusa van; amikor néhány jelenet összekapcsolódik és egymásra épül, akkor igazán nagy ívű gondolatok rajzolódnak ki.

Mindamellett a három főszereplő (Sugár grófja, Katica és Kunigunda) első megjelenése a koncepció bizonyos irányultságáról árulkodik. Elsősorban arról, hogy milyennek *nem* szeretné mutatni őket a rendező. A grófról már tudjuk, hogy nemfekete. Friderik, akit Marcus Bluhm játszik, szőke, álarc nélküli, kicsitdandysre maszkírozott; ártatlanság és nyegleség között ingadozik. Az első jelenetben, úgy tűnik, szeretne megfelelni a törvényszék tagjai által képviselt kemény értékrendnek; ez a törekvés Katica megjelenésével vall végső kudarcot. Ekkor válik láthatóvá a gróf kiválasztottságáról árulkodó aranymellény is. Anne Bennent Katicája pedig nem fehér, nem arany, hanem fekete, minta föld mélye, ahonnan előbukkan. Kicsit eszelős, kicsit megszállott benyomást kelt, amit értelmezhetünk az őrület vagy valamilyen másfajta tudatállapot jeleként. Határozottan érződik, hogy valamilyen különös hatalom birtokában van. S bár a látszat szerint ő az, aki eszét vesztve követi a grófot, mégis egyre inkább úgy érezzük, Vihar Friderik az, aki menekülése ellenére egyre inkább Katica hatása alá kerül. A gróf menekül, hiszen Katica olyasmit szólít meg a lelkében, ami az elevenébe vág, de nincs elég ereje szembenézni vele. Katica megformálásában még egy fontos szempont érvényesül: hiányzik belőle a kislányos báj minden külsősége; buggyos, térd alá érő fekete nadrágja kicsit fiús benyomást kelt; ennek talán a későbbiekben lesz magyarázata. Kunigunda, Kitty Speiser alakításában, ezzel szemben kifejezetten asszonyos. Kicsit molett, nem túl fiatal és

Ramberg rajza A heilbronni Katicáról (1830)



Marcus Bluhm (Sugár grófja) és Anne Bennent (Katica) a bécsi Burgtheater előadásában (1992)

elég gonosz ábrázatú. Mozgásában van vala-mi, ami az operák világát idézi, s ezáltal egész alakja más régióba kerül. Földig érő, kívül fekete, belül vörös ruhát visel. E három szereplő egymáshoz való viszonya hosszas előkészítés után az első felvonás végi jelenetsorban bomlik ki igazán.

Thurneck várának fala - mely a színpadot rézsút szeli ketté - fekete alakos görög váza képé-re emlékeztet; a tér jobb sarkában pedig fej nélküli sellőszobrot helyez a tervező, háttal a közönségnek. Itt válik először dominánssá a görög mitológiát felelevenítő képi világ, amely egyelőre csak megelőlegezi a második felvonás leleplező jelenetét. Katica és a gróf kettőse (illetve hármasa, hiszen Gottschalk is jelen van) egyelőre egészen más síkon zajlik, és a darab első jelenetének gondolataihoz kapcsolódik vissza; arra ad ugyanis választ, hogy valójában mi is az, amit Katica a gróf lelkében megszólít. Ezt úgy oldja meg a rendező, hogy a jelenetet erotikus, szadomazochista korbácsolássá futtatja ki, amelyben a gróf szinte öntudatlanul vesz részt, Katica viszont úgy viselkedik, mint aki pontosan erre számított. (Eddig a jelenet rendkívül erős lenne, ha igazán hiteles színészi játékkal párosulna, ha az egészet nem rontaná el az ötlet túljátszása.) Ez a jelenet az alapja az egyik, markánsan végighúzódó értelmezési síknak, mely szerint a darab egyik központi problémája az emberben lévő agresszivitás elfogadása. Ezzel azonban még nincs vége a felvonásnak; az előadás leglátványosabb és legjobban összpontosított jelenete következik, melyben a vár leég és összedől. Ekkor már ereje teljében jelenhet meg a lángok közt görög istennőként száguldozó Katica; és telje-sen hiteles a gróf őrjöngő összeomlása, amikor azt hiszi, hogy végleg elvesztette azt, akit már majdnem megtalált. Kunigunda már elvesztette minden hatalmát és befolyását, s ezzel lehetővé válik, hogy a felvonás megbékélést sugárzó képpel végződjék, amely már az előadás befejezését előlegezi meg: Katica, mint egy kis állat, Kunigunda lábaihoz borul, s egy ideig így maradnak együtt, mozdulatlanul. Elementáris erejű, nagyon gazdag kép, amely a két figura összetartozását fogalmazza meg. A két nő ugyanannak a dolognak a két oldalát képviseli, s a boldogság eléréséhez e két pólus egyesülése szükséges. A pusztulás, mely e kép mögött, a háttérben zajlik, felfogható konstruktív rombolásként is. Az öszszeomlott vár mint a férfilélek szimbóluma azt is sugallhatja, hogy Katica győzelméhez a gróf lelkében kell ledőlnie valamilyen gátnak, amely eddig megakadályozta kettejük egymásra találá-

sát. Ezzel a képpel végződik tehát a kicsit hosszúra nyúlt első felvonás.

Az alkotók a szünet után sem fogynak ki az ötletekből. A megoldások közül, mint eddig is, csak néhányat emelek ki. Új problémakört vezet be - és ettől válik fontossá - Katica kifaggatási jelenete a bodzabokrok alatt. A bodzabokor, mely itt inkább fára emlékeztet, a bűnbeesés történetét idézi fel a fára tekeredő kígyó képével, és azzal, hogy a nőt mint csábítót jeleníti meg. Beszélgetésük alatt hol egyikük, hol másikuk vonul szinte rituálisan a fához, és mélyen beszippantja annak illatát. Ha felidézzük a bodzabokor szimbolikus jelentését, mely a népi erotikában termékenységi szimbólumként szerepel, ugyanakkor egy másik megjelenési formájában a halál előhírnöke, akkor igazán frappáns megoldás ide kapcsolni a szerelem és halál összetartozását úgy, ahogy az a Bibliában megjelenik. A rendező ezzel emeli be az előadásba a gyermeki ártatlanság elvesztését kísérő szorongásokat, azaz a felnőtté válás traumáját. Talán éppen ebben rejlik annak magyarázata, ami afürdőházban történik. Ez a jelenetsor, a Thurneck várában játszódó jelenetekhez hasonlóan, az előadás egyik kiemelkedően jól sikerült része. Sikerül megteremteni a néző-ben a feszültséget, elementáris vágyat érzünk, hogy megtudjuk, mit is látott a szinte transzban menekülő Katica. És ekkor - kétségbeesésé-nek csúcspontján - Katica hófehér ruháján vér-folt jelenik meg. A vér mint ősi áldozati és meg-tisztulási szimbólum a paradicsomi jelenet után konkrét jelentést is nyerhet, s bízvást feltételezhetjük, hogy a nővé válás pillanatának lettünk tanúi.

Ezek után már valóban csak az marad hátra, hogy megtudjuk, mi is Kunigunda titka. A leleplezési jelenetben is elsősorban a képi megoldás izgalmas. Kunigunda szobája tele van fehér gyertyákkal, mintha valami rituáléra készülne. Ő maga háttal nekünk, tükrével szemben arról beszél, hogyan tükrözi az öltözködés személyiségünk legmélyebb rétegeit. Hátul, a falon talán éppen annak a görög vázának egy harci jelenete látható, mely az előbb tört össze. S a szobában van még *valami,* fehér papírba csomagolva. Kunigunda éppen kendőt tesz a fejére, amikor benyit a gróf. Friderik odalép hozzá, bebújik a kendő alá, majd borzadva fordul el a látványtól. Kunigunda megsemmisülten kirohan, a gróf pedig önkívületi állapotban, iszonyú vehemenciával tépi le a papírt arról a valamiről, ami nem más, mint a sellőszobor, csak ezúttal szemből. Kunigunda és a sellő közé ilyen értelemben egyenlőségjel kerül. A gróf fejében ekkor idéződnek fel a haláltusáját vívó Miksa utolsó szavai. Freiburg grófja egyrészt egy Platón-idézetet ismételget („Az ember két lábon járó, szárny nélküli állat"), másrészt azt a befejezetlen mondatot, amellyel el akarja árulni, mi is valójában Kunigunda. A rendező mindezt úgy oldja meg, hogy a vázakép helyére vetíti és többször visszajátssza Miksa szavait, úgy, ahogy az ember fejében kavarognak bizonyos gondolatfoszlányok, ám a mondatot befejezi helyette, és egy hermafrodita meztelen testét vetíti a vászonra. A rendező ezzel a vetítéssel tetőzi be azokat az elidegenítő effektusokat, melyek átszövik az egész előadást, persze úgy, hogy azért a produkció mindvégig a hagyományos színház keretei között marad.

Kunigunda hermafroditaként való értelmezése a darabban is, az előadásban is több forrásból táplálkozhat. Egyik közülük az az agresszivitás, melyet Kunigunda a darab folyamán képviselt, s melynek dominanciája férfias attributum. A másik a felnőttség hajnalán álló ifjú szorongása és képzelgése, melyben igazi talány lehet: mi rejlik a hosszú szoknyák és szoros fűzők alatt. Ennyiben igazán találó a sellőanalógia, hiszen a sellő altestéről sem tudni, mit takar. A legmeghökkentőbb csalódás egy ifjú számára, ha egy nőről kiderül, hogy férfi. S éppen elég, ha csak lelkileg férfias; művészi ábrázolásakor megengedhető az ilyen szélsőséges megoldás, főleg akkor, ha ezzel az alkotó egyéb értelmezési mezőket is mozgósít.

Szorosabb értelemben vett forrásnak talán mégis a Platón-idézet tekinthető. A Lakomából ismertté vált androgün legenda ide kapcsolása ugyanis gyökeresen megváltoztathatja Kunigunda szerepét, s az egész darabot más síkra terelheti. Az androgün ugyanis éppen nem a pólusa valaminek - mint ahogy ez idáig Kunigunda valamilyen szélsőséget képviselt -, hanem maga reprezentál egy egységet. Ennek a valamikori egységnek (mely egy csupán a lehetséges három közül) a szétválásából jött létre a férfi és a nő, akiknek sorsává vált, hogy egy életen át keressék elvesztett párjukat. Kunigunda alakja eszerint az emberiség egy korábbi korszakára utal vissza, és mentes minden pejoratív tartalomtól.

Kunigunda kétneműsége több, egymásnak ellentmondó síkon is értelmezhető. Ebben az előadásban talán az utóbbi értelmezés állhat közel a rendező szívéhez; tehát az, hogy Kunigundát fokozatosan átemelje egy másik régióba, s Kleist nyomán elindulva médiumként használja őt belső, pszichológiai folyamatok kivetítésére. Ezzel megmagyarázhatóvá válik asszonyos külseje, az első felvonás befejező képe, s az egész előadás záró jelenete: mind azt sugallják, hogy valamiféle ősegységet, ősanyatulajdonságot képvisel. Ezáltal nyílik lehetőség arra is, hogy a testvérszerelem irodalmi allúziója beépüljön az előadás utolsó jelenetébe.

A két utolsó szín: a császári, majd az esküvői ismét nagyon hatásos színpadi eszközöket vonultat fel. Ezúttal a nagyon finom és érzékeny koreográfiát emelném ki. Az utolsó jelenetben az esküvőnek semmiféle külsősége nem látható. Itt is, mint korábban többször, az esemény rituális jellege kap hangsúlyt. Sem Kunigunda, sem Katica nincs menyasszonyi ruhában: az utóbbi Sugár grófjáéval azonos. uniformisszerű öltözékben jelenik meg. Katica menyasszonyi ruháját az öreg grófné hozza a karján mint halott gyermeket. Kunigunda a színpad szélén áll szerényen és várakozón; a szöveg, amelyben elátkozza az ifjú párt, nem hangzik el. Az egész jelenet inkább temetés, mint esküvő benyomását kelti. Az eljegyzés kihirdetése után megjelenik a Kerub, immár halálangyal képében, s a jegyespár mögé áll. Kunigunda méltóságteljesen odamegy hozzájuk, mindkettőt megcsókolja, majd kimegy a színről. A gróf pedig a döbbenetes csendben lassan előhúz a zsebéből egy revolvert, miközben a színpadon fokozatosan kialszik a fény. Nagyon hatásos, nagyon jól megcsinált jelenet, amibe megint egy kicsit több szorult, mint ami azonnal felfogható. Az utalások egy része csak finomság, csemegézni vágyók részére (mint például a Musil-analógia). más része viszont kulcsfontosságú, mint az utalás Kleist halálának körülményeire. Kleist rituális kettős öngyilkosságában, azon túl, hogy a halál minta férfi és a nő közötti lehetséges egyesülések legnemesebbike jelenik meg, van még egy ide kapcsolható mozzanat, mégpedig az agresszivitás bizonyos mértékű elfogadása. Az író életének utolsó cselekedete mégiscsak az volt, hogy lelőtt egy nőt, akit szeretett (és nem fordítva). Kunigunda és Friderik között ebben az előadásban fokozatos szerepváltás megy végbe, amelynek során Kunigundából fokozatosan eltűnik az agresszió, a gróf személyiségében pedig megjelenik vagy elfogadhatóvá válik. Kunigunda csókja tehát értelmezhető egyfajta erőátadásként is. Ha Kunigunda androgün voltára koncentrálunk, akkor ebben a mozzanatban az áldás gesztusa fedezhető fel. S eközben nem feledkezhetünk meg a halálról sem, mint az egész jelenet alapvető közegéről, amely nélkül mindez nem történhetne meg.

Talán ennyiből is kitűnik: az előadás némileg megsínylette, hogy a rendező egyik értelmezési sík mellett sem kötelezte el magát, hiszen a kelleténél több asszociáció és utalás között néha elvész a lényeg. Lehet, hogy nagyon okos, intellektuális előadást látni Bécsben, viszont nem annyira jó színházat, a pirotechnikusok és a látványtervezők minden igyekezete ellenére sem. Túl hideg és túl spekulatív ahhoz ez a produkció. A nézők egy része még a befejezés előtt kivonul, mert felháborítja, hogy provokálják, ugyanakkor az egészből nem sokat ért. Tulajdonképpen felvethető, valóban az e a jó színház feladata, netán kritériuma, hogy ilyen mélységekben boncoljon szét egy darabot, vagy inkább az, hogy akár egyszerűsítések árán, egyetlen aspektust tegyen plasztikussá vagy épp átélhetővé.

INGEBORG HARMS

PASSIÓK

GONDOLATOK A SCHROFFENSTEIN CSALÁDHOZ

Kleist első drámája nem fukarkodik halállal és ördöggel. Anyagát tekintve *A Schroffenstein család* a romantikus lovagdráma műfajához tartozik - ám mégsem az effektusok éltetik. Kleist szomorújátéka igazából olyankor borzongat meg, amikor eltér a rikító-fantasztikus cselekmény jól bevált modelljétől. A darab kegyetlensége nem a nyers cselekvésekben, hanem a róluk hírt adó szavakban gyökerezik. Kleist már *A Schroffenstein család*ban is a színpadon kívülre helyezi a gyilkosságot, és elfulladó rettenetét nyelvi kifejezésbe, a kívül-álló megfigyelő gyorsírásos beszámolójába transzponálja. Költői alkotása távolságot tart a véres vásári mutatványtól, és óvatos dezilluzionálást kíván.

Kleist egyik levelében „ócska ponyvának" nevezi alighogy befejezett színművét, de ez csak az igazság egyik fele. Ő ugyanis a lovagi mesét a rá jellemző katasztrófadramaturgiával egyetemben arra használja, hogy egyszersmind megfoszsza hitelétől; a tragikus szükségszerűséghez méri a tragédia roskatag, elavult szerkezetét és a nyaktörő komikumot. E korai mesterműben szándékoltak a törések; az író eljátszik a színházi formák és katartikus ingerek komótosságával, és kineveti ezt a divatjamúlt fontoskodást.

Kleist kora esztétikájának leleplezésével magát a kort állítja pellengérre, erkölcsiségével és poroszos komolykodásával egyetemben. Az ifjonti géniusz magabiztosságával hegyeket akart elmozdítani; nem hitt sem a végzetben, sem az eleve elrendeltségben, sem az egyes ember eredendő tehetetlenségében. Kleisttől mi sem állt távolabb, mint a beletörődő engedelmesség tragikus fátyolba burkolt világa - mi sem állt távolabb tőle, minta Schroffenstein család; elijesztés céljából rántja fel őket zsinórjaikon, és hagyja, hogy tehetetlenül kapálózzanak saját csapdájukban. Amint a svájci baráti kör egyik tagja írja: „... költő és hallgatósága egyöntetűen hahotázott, amikor egy szép napon Kleist felolvasta nekünk szomorújátékát... A szűnni nem akaró, viharos kacagás miatt el sem lehetett jutnia végső gyilkossági jelenethez..." (...)

Az örökösödési szerződés

Kleist egyazon család, a Schroffensteinek két házát állítja szembe egymással mint ősi ellenségeket. A harcias és gyűlölködő indulatok a két fél környezetében előfordult tisztázatlan halálesetekre vezethetők vissza. Rossitz is, Warwand is egy gyermek halálában tartja bűnösnek a másik-

Bacsa Ildikó (Ágnes) és László Zsolt (Ottokár) a Budapesti Kamaraszínház Kleist-előadásában

Derzsi János (Sylvester), Bacsa Ildikó és Csonka Ibolya (Gertrúd) A Schroffenstein családban

kat. A bosszút Rossitzban határozzák el, az első áldozat Warwandban leli halálát. Rupert, Rossitz ura hírnököt küld Warwandba, hogy fivérének, Sylvesternek felmondja a békét; ám mielőtt még a hírnök hazatérhetne, a szembenálló fél feldühödött háza népe agyonveri. Sylvestert, Warwand urát annyira bántja ez a lincselés, hogy a mindkét féllel azonos rokoni kapcsolatban álló Jeromost küldi Rossitzba békét szerezni; őt azonban Rupert parancsára verik agyon. Ettől fogva mindkét félben egyforma könyörtelenséggel lángol fel a bosszúvágy. Rupert és Sylvester fegyveresen vonul a hegyekbe, hogy megütközzenek. Mindketten egymás után odaérnek ahhoz a barlanghoz, amely gyermekeik, Ágnes és Ottokár titkos találkozóhelyéül szolgál. Ottokár, aki attól tart, hogy apja rátámad kedvesére, ruhát cserél a lánnyal. Rupert haragra gerjed a fiatalok kapcsolata miatt, és a látszattól megtévesztve Sylvester gyűlölt leánya helyett saját fiát dőfi le. Ezután lép a színre Warwand grófja, aki ugyancsak azt hiszi, hogy leánya holtteste fekszik előtte: nekiront háta férfiruhás Ágnesnek, és megöli saját gyermekét. Íme, a drámai mészárlások krónikája. Amikor a megtévesztett apák végre felismerik gyűlöletük áldozatait, felbukkan a vén Ursula, egy sírásó babonás özvegye, és egy gyermekkéz egyik ujját dobja a színpad közepére - ez az ujj hiányzott Rupert fiának, Péternek kezéről, amikor megtalálták holttestét a hegyek között. „A gyermeket, akiről ezt levágtam, / Nem ölték meg, mert vízbe fúlt" - mondja Sylvester sürgető felszólítására az öregasszony. Ursula vallomása megcáfolja Rupertet, aki szerint Pétert Sylvester gyilkolta meg merő kapzsiságból, Warwand grófját tehát alaptalanul vádolták; a családi viszály „tévedésen" alapult. Vagyis a Schroffensteinek minden indok nélkül irtották ki önnön utódaikat. Ezután az író mindkét családot átengedi az enyészetnek.

A családi viszály borzalmas kimeneteleivel természetesen érvényét veszti az az örökösödési szerződés is, amellyel a grófok a család kihalását akarták megakadályozni. A dráma kezdetén magyarázza el a rossitzi sekrestyés:

Rég volt,
Hogy a két grófi ház, Warwand és Rossitz,
Örökösödési szerződést kötöttek,
Mely szerint, ha az egyik ág kihalna,
Mindene a másikra szállna át.

Az okirat közvetlen célja, hogy nyomatékosan rögzítse a család összetartozását; Rossitz és Warwand kölcsönösen kötelezettséget vállalt egymással szemben. A Schroffenstein grófok írásban rögzítik közeli rokonságuk természetes folyományait, hogy ekképpen biztosítsák a családot az idő forgandósága ellen, s összetartozásukat ekként megpecsételve mintegy törvényen kívül helyezik a közvetlen érzelmeket és indulatokat. Ahogy Peter Szondi írja egyhelyütt: „Azt, amire a szívnek újra meg újra el kellett volna szánnia magát, a szerződés örök időkre rögzítette." A szerződés időtlen szelleme felülemelkedik az önkéntelenség pillanatain, érvénye független megfogalmazóinak végességétől. Ám hiába

László Zsolt és Bacsa Ildikó
(Koncz Zsuzsa felvételei)

akartak rendnek és törvénynek az életen túl is érvényt szerezni: éppen ez a szándék bizonyul hübrisznek. (...)

Mendemondák

Warwand és Rossitz birtokai szomszédosak, a két vár nincs túl messze egymástól; topográfiailag kifejezve, jól járható hegyvidék választja el őket. És mégis: a Schroffensteineknek csak homályos értesüléseik vannak egymásról; a rokonok sorsát egyedül a nép személytelen hangja közvetíti, s a két ellenséges család e súgás-búgáson keresztül cseréli ki akaratlanul híreit: ,,...még / Sose láttam, de a fáma szerint / Gyönyörű" - mondja Sylvester lányáról Rupert fia. És a Jeromossal való megkésett tisztázó beszélgetés során Warwand grófnéja, Eustache habozva érdeklődik: „Hisz azt mondják - vagy nincs semmi alapja? - / Hogy Ágnesnek te udvarolsz magad."

Az „azt mondják" megfogalmazás kifejezi, hogy a gazdagok szemében a nép differenciálatlan cselekményhordozóként jelenik meg. Martin Heidegger, aki önmagát az általános alany, a „man" első teoretikusának tartotta, így ír: ,,A »man« mindenütt jelen van, de olyan formában, hogy mihelyt az egyéni lét elhatározásra tör, már el is osont. Ám mivel minden ítéletet és döntést mintegy megelőlegez, ezzel leveszi a felelősséget az egyes emberről; a »man« megengedheti magának, hogy »az ember«, azaz a másik »man« szüntelenül rá hivatkozzék. Bátran magára vállalhat minden felelősséget, hiszen nincs senki olyan, akinek bármiért felelnie kellene."

Ez a „man" közvetíti az egyik grófi párt bizalmatlanságát a másikhoz, s mindjárt sértés formájában. A hatalmasokat, titokzatos, föld alatti módon, csak a népük köti össze egymással. Ez különbözteti meg A *Schroffenstein* családot a cselekményében rokon Romeo és Júliától, amelyben az ellenséges nemesi családok képviselői személyesen is találkoznak; Kleist ezzel szemben számításba veszi a diffúz-anonim nép-tömeget is, amelyen voltaképpen minden hatalom nyugszik. Hiába szorulnak ki az alattvalók a grófok tudatából és döntéseiből, mégis érvénye-sítik befolyásukat. „A csőcselék elé veted, mint parazsat, / Szarvasbogár elé, lobbantsa fel / A szomszéd zsindelyét..." - így feddi Sylvester feleségét, Gertrúdot, aki megosztotta vele gyanúját: „Veled, és titokban, közöltem, hogy talán, / Hogy lehet, sőt valószínű..."

Ám a beszéd lényegénél fogva nyilvánosságot is jelent: a gondolat, amelyet megfogalmaz, hamar elterjed, és megvalósulás felé tör.

A mendemonda ugyanis éppoly varázslatos gyorsasággal hat, akár a mai média üzenetei. Ha Warwandban kardot rántanak, az még le sem sújt, Rossitzban már jelentik is a gyilkosságot. A mendemondáról írja a továbbiakban Heidegger, hogy az „a maga állítólagosságában feltartóztat minden új kérdésfeltevést és elemzést, és azokat sajátos módon elfojtja és retardálja." Ha aztán a hamis jelentés valamennyi fejbe behatolt, felölti az állítólagos igazság formáját, és híresztelésből gyilkos valósággá válik.

Rupert várába egy „vándor" érkezik, és hírül adja, hogy Warwandban meglincselték Aldöbernt, továbbá közli az álhírt Johann-nak, Rupert törvénytelen fiának meggyilkolásáról. Az idegent „Hans Frans Flanznak" hívják; a találomra összehordott névtákolmányról a mendemonda visszhangszerű torzításaira asszociálhatunk. Aztán megjelenik egy második, majd egy harmadik vándor is, kit: „Ez nem ismert, mégis szinte szó szerint azt / Mondta - mintha ettől tanulta volna." Rupert hűbéresének, a szolgálatkész Santingnak e szófordulata a tovább terjedő híresztelések sztereotípiáira utal: a szájról szájra adott hír már nem értelmet közvetít, csak betanult, üres szóhüvelyeket ad tovább.

Kleist, akinek a darab alapötlete a forradalmi Párizsban jutott eszébe, a Schroffensteineket körülvevő népben jogtól és történelemtől megfosztott osztályt ábrázol, egyének helyett ösztönei mozgatta tömeget. Arctalanságukból jól kirajzolódik az öntudat nélküli lények kábíthatósága, amellyel minden diktátor kedve szerint űzheti gonosz varázslatait. Kleist nem hagy kétséget úr és szolga e már-már pszichoszomatikus viszonyának kölcsönösségéről. A csőcselék a hatalomnak a történelemből kirekesztett, mindenkori fundamentuma. A hiszékeny nép a mendemondában, a kósza szóbeszédben éli meg azt a sorsot, amelyet tőle megtagadnak. Mohón veszi át urai állásfoglalásait, szinte ajkukról olvassa le gondolataikat.

Az arctalan tömegen belül az úr bizalmatlan gondolatai tetté válnak és erőszakban öltenek testet. Az első gyilkosságokat, amelyeknek Warwandban a hírnök, Rossitzban Jeromos esik áldozatul, a nép követi el. Rupert azonban, bár parancsa teljesült, fájlalja a végrehajtást. Néhány pillanatra tudatosodik benne a végzetes összefüggés:

A hatalom nagy átok, ha a szó,
Mi puszta szándék még, valóra válik,
Mert mindig akad, aki végrehajtja, S a
tetthez láncol így, végzetesen. Nagyúr
a rossznak tizedét se tenné, Ha
önkezével kéne tennie.

A tehetetlenek hatalma a hatalom tehetetlenségével egyenértékű. A társadalmilag egymástól mély szakadékkal elválasztott rétegek mindennek ellenére úgy közelednek egymáshoz, mint egyazon szervezet élő testrészei. A nép diffúz hatalma a maga céltalanul kóborló útjain hozzájárul uralkodóházai szomorú végzetéhez. (...)

A szerencsétlenség

A két családból választott szereplők tükörképszerű, fordított szimmetriában állnak szemben egymással. Rossitzban a gróf agresszíven, Eustache grófné inkább csitítóan lép fel. Warwandban fordította helyzet: ott Gertrúd csökönyös bizalmatlansága kerekedik felül Sylvester békítő hatásán. Gyermekeik, Ágnes és Ottokár között a szerelem mágneses hatása érvényesül. De eb-

be az egyszerű mintába szövési hiba csúszik; a diagramba ismeretlen tényező kerül. Johann, Rupert törvénytelen fia, Ottokár féltestvére az egyetlen alak, akinek nincs tükörképe. Neki nincs megfelelője az ellenséges oldalon; senki sincs, aki elfoglalhatná a helyét, akivel kapcsolatot létesíthetne. A szerelem és gyűlölet játékában ő a kívülálló.

A szereplőlista szerint ő „Rupert természetes fia." Eredetét a drámában mindvégig homály fedi. A gróf egy félrelépésének, vagyis a társadalmi rend áthágásának köszönheti életét. Egy esetlegesen, tervszerűtlenül kiélt vágy, egy spontán szenvedély vezetett a fattyú megszületéséhez. Johann a természet gyermeke, mégpedig nemcsak ebben az értelemben; bár főrangú személyek között él, ő maga nem gróf. Rupert inkább csak kénytelen-kelletlen fogadta magához saját fékezhetetlen természetének gyümölcsét, ám a vár világában a becsületétől és nevétől megfosztott fiúnak semmiféle tartalmas jövőt nem szán-nak. Sorsát eleve meghatározza, hogy az örökösödési szerződésben a grófok, a családi érdektől vezérelve, megtagadták a természeti törvényeket. Grófi atyja ugyan „fiaként szereti", Rupert mégis éles különbséget tesz Johann és Ottokár között. A törvényes fiút a császári udvarban nevelteti, a természetes fiúnak odahaza kell elsajátítania a lovagi szolgálatot, elrejtve a reprezentatív nyilvánosság elől. Míg Ottokár „apródként" fejlesztheti ki magában a grófi öntudatot, Johann, mivel nincs más választása, lányok után jár. Céltalan léte teszi, hogy „minden szoknyába fülig szerelmes." Tuskó marad, aki nem tud bán-ni a lóval, és a vadászaton egy gödörbe esik. Amikor Rupert bosszúfogadalomra szólít fel, Johannra nem tart igényt. Ő afféle udvari bolond-ként kóborol az események között.

Egyszer azonban Johann-nal mégiscsak történik valami rendkívüli. Amikor a hegyek között lovagolva egy folyóba zuhan, egy szép lány segíti fel, és fátylával kötözi be sebeit. Ágnes az, aki ily gyengéd gondoskodással övezi a fiút, azt pedig az együttérzés olyan mélyen érinti, hogy beleszeret jótevőjébe. Ez az új érzés köti össze Ot-tokárral, és annak a szép ismeretlen iránti rajongásával. Közösen adnak nevet a szép idegen hegylakónak, és a fiatal gróf nagylelkűen fel-ajánlja a fattyúnak, hogy a Warwand elleni csatában az ő oldalán harcol majd.

Az Ágnes iránti szerelem közel hozza egymáshoz a két fivért; de csak Ottokár áradozik magabiztosan: „Hogy ismerem-e? Bolond, / Csak rád süt a nap, azt hiszed?"- feleli sokkal félénkebb öccsének. Johann nem tudja szavakba foglalni a mélységes és maradandó hatást, amelyet az Ágnessel való találkozás tett rá. Be is vallja új bizalmasának: „Amit most mondok, semmit sem jelent."

Ezután együtt mennek el a hegyi barlangba, ahol aztán a nagy barátságnak gyors vége szakad. Johann rájön, hogy a rajongva tisztelt „angyal" ugyanaz az Ágnes, akibe Ottokár is szerelmes, s a fattyúnak rejtekhelyéről végig kell néz-nie, hogy kettejük közül a grófkisasszony az ő grófi féltestvérét választja. Amikor Johann kilép a rejtekhelyről, a lány „mint szellem" menekül el. Johann keserűn nyugtázza boldogtalanságát Ottokár előtt:

...neked
Tehetséged van őt felidézni,
Míg az én tehetségem csak addig
Terjed, hogy elriasszam.

Ottokár lefegyverző ékesszólással bűvöli vissza szerelmesét mint „bizalmas szellemet." Őhozzá Ágnest nem csupán lelki rokonszenv, de nemis pusztán a fizikai vonzódás köti; a két grófi sarj kölcsönös megértése szellemi rokonságon is alapul. Sylvester leánya nem műveletlen; a pátertől vesz leckéket. Ezért fordul a szíve Ottokárhoz, akinek „beszéde zúgó hegyi patak," nem pedig Johannhoz, a szavakkal nehezen boldoguló vademberhez.

A kikosarazott fiatalember a csalódástól őrjöngve tőrt ránt Ottokárra: ,,...Az életem / S a tiéd, két pók egy dobozban. / Vond ki kardodat!" Amikor pedig vetélytársa jóindulatúan elhárítja a kihívást, Johann vigasztalhatatlanul jelenti ki: ,,Nem a tiédre, saját / Halálomra szomjazom."

A „természetes fiú" szerelmi kudarca nyilvánvalóvá teszi: Kleist nem a derék vademberről alkotott romantikus elképzelésekben kereste a grófi házakkal szembehelyezkedő másik világot, noha az ő korában komolyan mérlegelték ezt az alternatívát. A hegyi barlang nem holmi őstörténeti helyszínt jelképez, ahol Ottokár és Ágnes visszatalálna valamilyen ősi egyszerűséghez. Az ő találkozásukban egy harmadik lehetőség sejlik fel, amely éppoly idegen az apák civilizációjától, minta puszta, formátlan természettől. A boldogság csak e két kör összebéküléséből születhet; ezt vetíti előre Ottokár és Ágnes kapcsolata. Ők ketten újra közelednek a feledésbe merült természethez, annak „szélfúvásához a messzeségben," s ezzel feloldják a megmerevedett civilizációt, mintegy szétzilálva „fürtjei merev rendjét." (...)

A lélek

Amint az egy ifjú szerző ifjú hőséhez illik, Ottokár újra meg újra kockára veti életét. Amikor Ágnes azt állítja, hogy a forrásvíz mérgezett, Ottokár gyors elszánással kiveszi a kezéből, hogy együtt haljon meg kedvesével. Amikor rájönnek a tévedésre, és visszakapják az életet, amelytől egymás kedvéért meg akartak válni, a megkönnyebbülés megoldja nyelvüket. Most fedezik csak fel, hogy „Sok mindent kell egymásnak elmesélnünk, /Egymásra bíznunk." A most következő, döntő fontosságú beszélgetés során a két grófi sarj, mintegy szülei képviseletében, megosztja egymással a családi előítéleteket. „Tudod, az öcsémet - / A te apád ölette meg" - kezdi Ottokár a helyzet tisztázását. Ám már ez az első megállapítás is próbára teszi a jószándékot, lévén, hogy Ágnes. apja iránti bizalmától vezérelve, kétségbe vonja Sylvester bűnösségét. A lány ösztönös érveit Ottokár a saját érzéseihez való makacs ragaszkodással viszonozza: Ágnes nem kívánhatja meg tőle, hogy „Kevésbé bízzam a saját apámban, / Mint te a tiédben." Most, amikor az ifjú gróf már nem apja egyértelmű igazára hivatkozik, hanem fiúi érzelmeire alapozza állásfoglalását, Ágnes más irányba tereli a vitát, és olyan józan és tárgyszerű bizonyítékokat szegez Ottokárnak, amelyek Rupert bűnösségére vallanak:

De hogy, úgymond,
Hasonlóért hasonlóval fizessen,
S ránk orgyilkost küldjön, ez nem vall
Nemeslelkűségre.

Ezután mondja el kedvesének, hogyan üldözte őt tőrrel Johann, Rupert törvénytelen fia. Ottokár erre először csak minden alap nélkül azon erősködik, hogy ez csak valami tévedés lehet: ,,...lásd, ezt tudom, / Tudom."

Most már mindkettejük szüleit egyaránt sújtja a vád, és a gyermeki szeretet mégis védelmébe veszi őket. Mind Ottokár, mind Ágnes lelkében látszólag kibékíthetetlenül válik szét a tudás és az érzés. A reménytelen helyzetből való kiút lehetőségét először negatív oldalról fogalmazzák meg:..... Mert nem kívánhatod, / Hogy a te szemeddel lássak" - figyelmezteti a lányt Ottokár. A lelki fordulatot ismételt hallgatás és a bizonyítékok esetleges megdöntésének tétova mérlegelése vezeti be. Ágnes egyszer csak megjegyzi: elvégre elképzelhető, hogy apja torzította csak Rupert elleni terhelő vallomássá Johann lázas dadogását, hiszen a fiú, miután hasztalan keresteWarwandban a halált, fogságba esett és megtébolyodott. Ezzel megtört a jég: a fiatalok pártos elfogultsága felolvadt. Az eszmecserét a továbbiakban már a másik érzéseibe vetett bizalom vezérli: itt jut el a beszélgetés és vele maga a dráma a peripeteiához. A szülők engesztelhetetlen bizalmatlansága a gyermekekben a két ház lehetséges kiengesztelődésébe vetett feltétlen bizalommá változik: „Ágnes! Ágnes!/ Már szinte félek, hogy mégis talán / Igaztalanok voltunk az apáddal" - mondja Ottokár, Ágnes pedig így viszonozza szavait: „ Én boldogan visszavonom, / Ha a tiedről hittünk hamisat."

Túl e kölcsönös engedményeken az érzelem és a belátás közötti különbség immár megfejthe-

tő rejtvénnyé válik. Ottokár már lelkesen tervezgeti, hogyan hozhatnák össze az apákat:

> Külön-külön mindkettő csak egyet
> Gondol - ha találkoznának, adódna A
> nekünk most hiányzó harmadik.

A békülés óhaját tevékeny értelem karolja fel, amely felülkerekedik a dogmatikus ráció torzításain, és visszatér az ítélkezések és következtetések eredeti indítékához, „a tett helyszínéhez."

A két grófi sarj mindent meg- s feloldó beszélgetéséből egyértelműen kitűnik, hogy Kleist, bármilyen fontos volt is számára az érzelem, nem állítja azt apodiktikusan szembe az értelemmel, hanem élesen megkülönbözteti az apák engesztelhetetlen logoszát a gyermekek szerelmé-ben kibontakozó békítő értelemtől. Ez utóbbit nevezi Kleist „léleknek".

Ezt a közvetítő, békítő lelkiséget helyezi jelentőségteljes kontextusba A *Schroffenstein család,* mégpedig nemegyszer bibliai jelekre hivatkozva. Amikor Ottokár a második felvonás elején a barlanghoz közeledik, Ágnes a maga játékos köszöntő monológjában a féltékeny hallgatózó rejtőzködésének tulajdonítja kedvese tétovaságát. „Pedig -jelenti ki - ...a vetélytársa az csupán / A saját lebegő szellemalakja. / Ő énekel nekem a lant szavára, / Miért cserébe e koszorút fonom / Neki." Ezt a koszorút azonban Ágnes tövisből fonta; ezért is vérzik a keze.

A szerelmespár első megjelenésekor az Újtestamentum jeleit idézi a szöveg: a töviskoronát, a vércseppeket és a stigmákat. Krisztus keresztha-lálának e jelképei előrevetítik a szerelmesek erőszakos halálát, egyszersmind a keresztény ősközösséggel hozzák kapcsolatba a két gyermeket. Az utalást továbbra is nyomon követhetjük a szövegben. Így például Ottokár Máriának kereszteli el a még ismeretlen barátnőt, és amikor Ottokárt Rupert ledöfi, Ágnes „üdvözítőnek" nevezi szerelmesét. Ehhez az őskeresztényekkel analóg csoport-hoz tartozik Johann is, aki egyszerre viseli Keresztelő Szent Jánosnak és Krisztus legkedvesebb tanítványának nevét. (...)

Amikor Kleist A *Schroffenstein család* főszereplőit bibliai utalásokkal kommentálja, éppenséggel nem mutatkozik konvencionális kereszténynek. Éppen az intézményesített kereszténység lélektelensége ölt testet a grófi szülőkben, elsősorban Rupertben, aki a feszület előtt esküszik bosszút. Ő rendezi úgy, hogy az első jelenet úrvacsoraünnepe kiforduljon értelméből: ahelyett, hogy a szeretetben erősítené meg a résztvevőket, a Sylvester ház, a testvéri rokon elleni gyűlölet rituáléjává torzul. Rossitzban kiüresedtek a keresztény vallás formái; eredeti értelmük kiszáll belőlük, ehelyett az ótestamentum újonnan feltámadó megtorló indulata tölti be őket, hogy a jelenlevők végül épp az áldozati ostyára esküdjenek bosszút.

A gyermekek azonban, akikben Kleist a krisztusi üzenet beteljesedését látja, az egyházi dogma értelmében pogánynak számítanak. Johann házasságon kívül született, Ágnes nincs még „beavatva," Ottokárt pedig az esküvő előtt nemzették. És Johann-nak mélyebb értelemben mégis igaza van, midőn a rossitzi istentiszteleten úgy érzi:

> E várban én - pogány templomba tévedt
> Keresztény vagyok, vademberek
> Ijesztő gyűrűjében. Bárhová
> Nézek, mindenütt véres, torz pofák...

A lélek, amelynek a gyermekek szerelmük révén részesei lesznek, a Biblia szavai szerint az Igazság Lelke; ekképp hirdeti meg a búcsúzó Krisztus: „De mikor eljő amaz, az Igazságnak Lelke, elvezérel majd titeket minden igazságra. Mert nem ő magáról szól, hanem azokat szólja, amiket hall, és a bekövetkezendőket megjelenti néktek." (János, 16.13.) A gyermekek lélekben megértik egymást, s ezért találják meg a szüleik által elvesztett igazságot. A lélek igazsága a kommúniónak, az unio mystica pünkösdi szellemiségének az igazsága; mert Kleist számára az igazság nem választható el a másik ember élményétől és az idegen közegbe való behatolástól. Számára az igazság csak a maga eredeti értelmében, megismerésként válik jelentőssé, a szeretet lelki velejárójaként, amelyben kialszik az önös én, és létrejön az egyesülés mozzanata.

Kleist számára az élet a maga emfatikus értelmében az én mindenkori megsemmisüléséhez kötődik. Azén halála az életből, azaz a megismerésből fakad.

Fordította: Szántó Judit

TARJÁN TAMÁS

A VAKSÁG ERDEJÉBEN

KLEIST: A SCHROFFENSTEIN CSALÁD

Csupán a kisgyermekek szemüregében ül tisztán látó szem a tovább gyarapodott vadromantikus drámakínálat csöndes fájdalmú és bizarr iróniájú előadásán, a Budapesti Kamaraszínház Károly körúti termének börtön- és ravatalszerű, viasz- és hulla-színűre világított, mégis szépségesen rideg kulisszái közt. Egy - vélhetően *halott-* kisgyerek földöntúlian jámbor nézése már a kezdés pillanataiban sokat elmond arról, ami őmiatta, állítólagos megöletése miatt történni fog. Két szolga fiúcska, tán játszótársai is a kis halottnak, bölcsen fogantyús csengőt vásárolnak, mert vértolulásos gazdájuk füttyentéseire minduntalan (fölöslegesen) fölserken a kutya is. Rupert von Schroffenstein, Rossitz ura persze később is a sípjából csalogatja elő a kurta, rekedt füttyszavakat. Rekedtek és harsányak, összetorlódóak és szertefoszlóak a saját mondatai is: hol elsüvítenek a tények fölött, hol a valóság alatt csúsznakmásznak. A Helyey László által idézőjelesen, de nem karikaturisztikusan formált, rémisztő (egyik) családfőnek nincs egyetlen normális emberi hangja sem. A bosszúszomj e kóresete már elfelejtett artikulálni. Kész csoda, hogy egy bátor leányka makacs unszolására, önutálati rohamában visszaadja a gyermek apjának, a meg sem jelenő eszközembernek az életét. Megkegyelmez a gyilkosnak, aki őhelyette, parancsára - s a szomorújátékot átható rögeszme viharzásában - gyilkolt. Helyey, pontosan értve a tragédiai végzet borzalmát s egyben a félreértésekből és a naivitásból fakadó elemi nevetségességét, úgy *szimatol* a szemével, hogy ez a háborodott és üldözött tekintet, ez az agresszív szemvicsor az alak valamikori épségét is megcsillantja.

A Forgách András fordította és rendezte Heinrich von Kleist-darab, *A Schroffenstein család avagy A bosszú* többi szereplője is főként a szemjátékra és a mindennapitól elütő artikulációra épít a kamaraszínház zártságában. Az elátkozott család másik ágának a warwandi kormányzó a feje; az egy tőről sarjadt két nemzetségnek jó oka lenne anyagi érdekből kölcsönösen kiirtani egymást. Ki áll Rossitz, ki Warwand oldalán, majdnem mindegy, hiszen a kardinális bűntett, a gyermekgyilkosság nem történt meg, viszont régi és öröklődő a bűn, s a meg nem történt miatt nagyon sok minden történik meg. Rupert és Sylvester a Montague-k és Capuletek acsarkodásával esik végül egymásnak - de a drámai matériával még csak kísérletezgető írónak arra is gondja van, hogy a két férfi amolyan Kolhaas Mihályként az ellenlábas személyében az egész elhibázott teremtésnek rontson neki. A két rossz közül a rosszabb, a rossitzi ezért is esküszik Krisztus testére: az ostyára és a szentáldozásra.

Ebben a sötét galériában a dinamizmusát finoman regulázó Derzsi János befelé néző Sylvestere a birkatürelmű, és ezzel bajt bajra halmozó jólélek; Szabados Mihály (Johann, Rupert törvénytelen fia) a keresztet szorongató és fölnyírt hajú, az őrületben forgó szemű, egzaltált, a reménytelen szerelem démona; Hável László (Aldöbern, Rupert hűbérese) a szűk szemrésű gyűlölködő; Dózsa Zoltán (Santing, Rupert hűbérese) a pengepillantású karhatalom, Kocsó Gábor m. v. (Theistiner, Sylvester hűbérese) a véreb. Az urak feleségei mostohanővérek, s ez részben ugyancsak a fölcserélhetőségükre utal. Történetesen Eustache él Rupert oldalán: Egri Kati a szerény taktikai érzékkel rendelkező, elkerekült szemű „szent" nő -- a szelídebb Sylvester pedig történetesen Gertrúdot vezette oltárhoz, akit Csonka Ibolya csupa álmélkodásból és sertepertélésből hív életre. Ujvári Zoltán hol szemforgató, hol lesekvő Jeromosa többé-kevésbé a maga javára közvetít a két ház között, mígnem eléri a két oldalról is megokolt, bár váratlan halál. Tyll Attila (Sylvester apja) mint haldokló, már erőt vett a halálon, s mint vak, nem téved el „a vakság erdejében." Ahol a bosszú az úr, csak a gyerek lát és a világtalan.

Forgách, a drámaíróból és műfordítóból előrukkolt - és Ruszt József műhelyében iskolázódott, a színház komplexitására fogékony - rendező Helyey bömböléséhez Derzsi bársonyos mutálását, Szabados sikító ordítását, Tyll kopogó szórögeit, Ujvári diplomatikus hanghordozását, Egri gyónásait, Csonka kislányos affektációit, a hűbéresek szavainak fegyverropogását is hozzákomponálta, az extrém hangzásvilággal is kiemelve a képtelen, de máig velőtrázó történet szövegének különleges intonációját. Hozzásimította az eklektikus, már-már harmonikus háttérzenét - és központivá avatta Kari Györgyi elborult elméjű józanját. Ő Barnabe, egy sírásó özvegyének lánya; amúgy Ophelia, vízbefúlás előtti, fölvirágozott állapotában. Kebele levágott, perdöntő gyermekkisujjat rejt. Ilyen szerepet nemigen lehet másképp elfogadtatni, mint Kari szuggesztív nyöszöreivel és elvont, de egyszerre szakrális és szexuális tartalmú gimnasztikájával.

Általában is e robusztusan rossz dráma figuráinak erős szín és éles körvonal kell, nem jellemaprózás, nem részletezés. Sántha Vera jelmeztervező nem is bajlódott szabásmintákkal. Derzsire skarlátszínt, Csonkára arany-pirosat dobott, Egrire virágmintás feketét, Helyeyre alvadtvérsötététeket, és zöldet, barnát, szürkét, újra feketét a többiekre. Bacsa Ildikó Gertrúdjára fehéret és sárgát, László Zsolt Ottokárjára fehéret és feketét.

A Shakespeare-rel (is) versenyre kelő tragédia Júliájáról és Romeójáról eddig nem volt szó. Ők a szerelmes gyermekek, akik még látnak - egymást, csak egymást; és ők a soha fel nem növők,

Jelenet A Schroffenstein családból (Koncz Zsuzsa felvétele)

a két ág Schroffensteinjei, akik mindketten a saját atyjuk kezétől lelik halálukat, s nem látnak, mert *a schroffensteinséget* gyanútlanságukban már nem látják. Pusztulásukkor a menekvés szándékával elcserélt ruha okozza vesztüket. A langaléta ifjút lánynak nézi és vízbe fojtja Rupert. A fél méterrel alacsonyabb kislányt Ottokárnak hiszi Sylvester, ezért a saját lányát szúrja agyon. Beteljesül a névmágia: két Schroffenstein (két „Rideghkövy," két „Nyerskő") gyilkol, magát is sújtva.

A rendező semmiféle imitációt, fény- vagy egyéb manipulációt nem alkalmaz a két gyilkosságnál. Látjuk, hogy a „leány" - a kedvesen komolykodó László Zsolt, túl a császári szolgálaton, s innen Wittenbergán -: fiú, borzas hajjal, serkenő szakállal, és látjuk, hogy a „fiú" -- a rebbenő, kitárulkozó, s már a parázspatájú ménekkel álmodó Bacsa Ildikó -: leány, az ifjúi szépség birtokában. Mi látjuk őket, akiknek A bosszú emléket állít, s akiknek a halála a két családot„ a magvuk szakadt nemzetségeket talán megszabadítja a bosszú átkától. A bosszúállók elől azonban nincs mit eltakarni, nem kell az álca. Az önkívület, az elvakultság szűzlánynak láttatna egy jegesmedvét is a véreres szemben, és egy szőlőfürtöt is ifjú bajnoknak néz az, aki ifjú bajnokot akar megölni.

Forgách a kulcsjelenetben ezzel a takaratlansággal ugyan a darab bizonyos gyöngéit is (vállaltan) kitakarja, viszont meghagyja, sőt fölfokozza azt a komolyságot, szánalmas méltóságot, amiért Kleistnek ezt a java alkotásaival nem versengő szomorújátékát a fordító-rendező rokonszenves kedvtelésén túl is érdemes bemutatni.

Jól jelenetezett, hatásosan szcenírozott, ügyesen bonyolított előadás *A Schroffenstein család.* Itt-ott megkapó, itt-ott mellbevágó, és a förtelem iróniájában, a vérontás okainak és formáinak kisszerűségében még megrázó is. De egészében csupán *halogén dráma.* Antal Csaba ezekkel a ma divatos kis fényforrásokkal szegte be és úsztatta ajelenbe a dombszerű, medencét is rejtő, üregként is megnyíló díszletet. A rejtett halogénlámpák az ezredvég gyertyafényei. Picinyke a kvarccső - picinyke a dráma. Viszont van ereje a szűrt izzásnak - vonzza a tekintetet a tehetség wolframszála. Az ember belemered e fénypontocskákba, és a vadromantikus áradatban szomorú-játékosan latolgatja: baj, ha levágják egy halott kisujját, még nagyobb baj, ha ifjú szerelmeseket gyilkolnak, de legnagyobb baj - bizony, ez a mű egyik fő információja, és jelent is éppen eleget -, ha az ananászbefőttet összecserélik a barackbefőttel, és vagy az egyik mérgezett, vagy mindkettő, vagy ami a legborzasztóbb: ha egyik se.

Heinrich von Kleist: A Schroffenstein család *avagy A* bosszú *(Budapesti Kamaraszinház a Károly körúton) Fordította* és *rendezte:* Forgách András. *Diszlet:* Antal Csaba m. v. *Jelmez:* Sántha Vera. *Dramaturg:* Böhm György. Asszisztens: Svébis György.
Szereplők: Helyey László, Egri Kati, László Zsolt m. v., Szabados Mihály, Derzsi János, Csonka Ibolya, Bacsa Ildikó m. v., Ujvári Zoltán, Tyll Attila, Hável László, Dózsa Zoltán, Kocsó Gábor m. v., Kari Györgyi.

STUBER ANDREA

RÓMA, 1994

SHAKESPEARE: JULIUS CAESAR

Banális álmélkodás, de mégis: az ember nem szűnik bámulni azt az aranybányát, amelyet Shakespeare hagyott ránk. Kincsestárat örököltünk az innen-onnan lenyúlt témákból, a nagyvonalú lazasággal, hevenyészetten, ámde tökéletes biztonsággal szerkesztett, zseniális remekművekből. Gondolt-e Shakespeare az örökérvényűséggel vagy sem, mindenesetre bele táplálta darabjaiba. Mintha kódolta volna bennük a leendő történelmet, az emberiség jövőjét - ajelenig tartót legalább. Drámáinak egyike-másika olykor megsápad, elgyengül, hogy azután újabb korokban ismét erőre kapjon. Az idők változnak, s közben a Shakespeare-művek időszerűsége - mint afféle jóféle szellemi energia - nem vész el, csak átalakul.

Vegyük például *a Julius* Caesart. Az elmúlt négy-öt évtizedben tán kétszer, ha bemutatták Magyarországon. S mostani fordulatos korunkban kiderül, hogy e tragédia minden fordulathoz talál kapcsolódási pontot. Amikor 1988-ban Valló Péter rendezésében színre került a Radnóti Színházban, volt kritikus, aki úgy látta: *a Julius Caesar* az egyszemélyi hatalom demokratikus ellenzékéről szól; egy koncepciótlan, tétova és nem is egységes ellenzék veszít itt csatát, s választja az öngyilkosságot Philippinél. Azóta eltelt hat zűrös év, mialatt sokat tapasztaltunk, s most egyazon évadban két színház is műsorra tűzte a Shakespeare-tragédiát. Aki ezt látatlanban furcsállja, az vegye le a polcról a kötetet, és nyissa ki. De óvatosan, mert valósággal megégeti az ujját a drámából sütő napi politikai aktualitás. Első, önfeledt, gáttalan és szabad olvasatunk az lesz, hogy *a Julius* Caesar ma a rendszerváltás eljátszott esélyéről szól. Felelős férfiak úgy döntenek, hogy ami eddig volt, azzal le kell számolni. Soraikban akadnak sértettek, meggyőződésesek, karrieristák, idealisták, s olyan, közmegbecsülésnek örvendő személyek, kiknek részvétele eligazodásul és hitelesítő tényezőként szolgálhat a tömegek számára. Sikerül megdönteniük az addigi hatalmat, eufória, itt a szabadság! A győztesek előtt lehetőség nyílik egy új, szebb világ megteremtésére. És akkor elkezdenek ma-rakodni, kapkodni, s rekordidő alatt hibát hibára halmoznak. Működésük nyomán a helyzet vala-mivel többet romlik, mint amennyit javult.

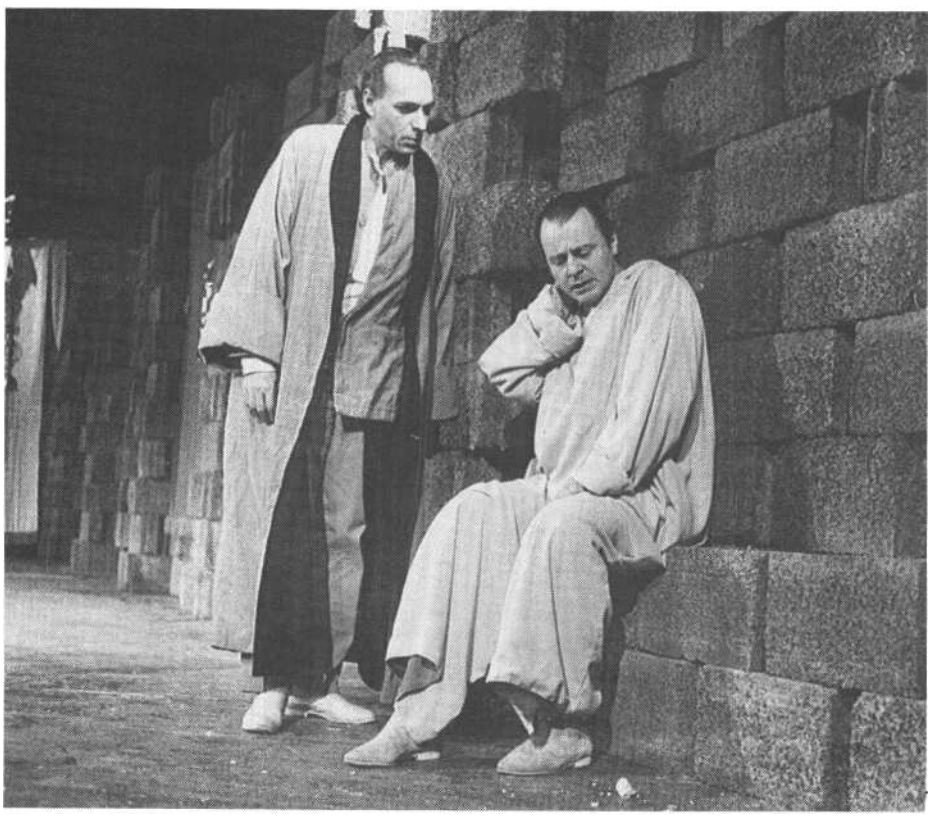
Koncentráltabb, második olvasatunkban alaposan szemügyre vesszük a sokszorosan vitatott és sokszorosan elismert főszereplőt, Marcus Brutust. S mivel már nemigen tudjuk naivan és fenntartások nélkül bálványozni a népboldogító vezéreket, a szokottnál kritikusabban nézzük őt. Felfigyelünk rá, hogy az utolsó pillanatban csatlakozik az összeesküvőkhöz, viszont azonnal át-veszi az irányítást. Nyomban dirigálni kezd, minden felmerülő kérdésben letorkollja az értelmi szerző Cassiust, rákényszeríti akaratát a többiekre. Azon az alapon, hogy ő a legerényesebb, legtisztább, legalkalmasabb, s ilyenformán küldetést és hivatást kell betöltenie a közjó érdekében. Csak sajnos, a döntési helyzetekben rendre rosszul dönt. Ne tessék senkit behelyettesíteni sehová! Általános politikai, hatalmi és emberi játszmákat taglal az antik témájú darab, igaz, máig ható érvényességgel.

A harmadik olvasat már a nézet; a debreceni Csokonai Színház és a budapesti Katona József Színház *Julius* Caesar-előadásának tanulsága. Az előbbi, Lengyel György rendezése, nem tesz hozzá semmit a darab keltette gondolatokhoz, sőt, maradéktalanul el is veszi azokat. Lengyel amolyan zengzetes klasszikusként játszatja a művet, nagyszabású díszletben, súlyos zenével, baljós villámlással és mennydörgéssel, gomolyfüsttel, összeverődő pajzsokkal és kardokkal, inaknak feszülésével, hangszálak erőltetésével. A teátrális és statikus előadás mögött mélyen hallgat a dráma. Shakespeare síri csöndbe burkolózik, s ha néha kikukucskál láthatatlan köpönyege mögül, szemügyre veheti a szunyókáló nézőket.

Ellentétben a debreceni *Julius* Caesarral, a Katona József Színház produkciója tartalmas. Természetesen Zsámbéki Gábor tartózkodóbb és fortélyosabb rendező annál, semhogy a drámát élesen aktualizálja, s akkurátusan megfeleltesse napjaink eseményeinek. Helyenként finom eszközökkel mégis azt a benyomást kelti, hogy errefelé járunk mostanában. Antal Csaba szürke kövekből épült fala - mely ráomolni képes a széttépett Cinnára! - nemcsak általános és baljós teret ad a műnek, de még olyan képzetet is kelthet, mintha a Népstadion oldalában játszódnék. Nem tűnik ismeretlennek az sem, ahogyan a második színben, a látványos és tömeges köztéri események árnyékában Brutus, Cassius és Casca kamarillapolitizál. S amikor a Caesarhoz kérvénnyel forduló Artemidorust a derék rómaiak lerohanják és ellökdösik a megzavarodott imperátortól, az ember úgy képzeli: riporterek is lehetnek a közelben, s este a hírműsorban majd leadják a kellemetlen incidensről készült felvételt. (Itt jegyzem meg: de jó lenne tudni, hogy Caesar vajon miért száműzte Publius Cimbert. Zsarnoki önkényből vagy igazságosan büntette az egyik összeesküvő testvérét? S mi történt volna, ha Caesar adandó alkalommal megbocsát? A merényletre készülők ez esetben elégedetten szétszélednek, avagy tanácstalanul vakarják a fejüket, hogy most aztán mi a csudát találjanak ki ürügyül a támadáshoz?)

A naprakész asszociációk sorolása után ismét nyomatékosítanom kell, hogy Zsámbéki nem játszik rá az aktualitásokra. Hűvösen értelmes rendezésében sokkal inkább a hősök és a

Benedek Miklós (Cassius) és Máté Gábor (Brutus) a Katona József Színház előadásában



helyzetek igazságait keresi, mégpedig valami rátarti racionalizmussal. Talál is elegánsan hiteles megoldásokat. Ilyennek vélem például a negyedik felvonás harmadik színét, melyben Cassius Brutus sátrába látogat. A két harcos veszekedése, majd kibékülése közben Máté Gábor Brutusa alaposan a pohár fenekére néz, s enyhén illuminált állapotban kardoskodik amellett, hogy Philippinél csatába bocsátkozzanak. Messala és Titinius ellentmondana, de Benedek Miklós Cassiusa némán leinti őket. Még a józan Brutussal sincs értelme vitázni, nemhogy a részeggel! S Cassius már tudja: úgyis kudarcot vallottak. Amikor Brutus egyedül marad, csetlik-botlik, s felrúgja a poharat. A bor szinte ugyanott és ugyanúgy ömlik ki, mint Caesar vére egy felvonással ezelőtt. Máté Gábor révülten most is beletenyerel a tócsába - micsoda lélektani ínyencség ez! -, s a háttérben máris felbukkan Caesar szelleme. Nem kevésbé rafinált elgondolás teszi teljessé Bodnár Erika Portia-alakítását. Brutussal való kettősében az aggodalom, a szemrehányás mozgatja. Mikor férje nem avatja be a bizalmába, Portia hirtelen felindulásában a kandeláber forró parazsába nyomja a tenyerét. Az asszony e váratlan mozdulata megelőlegezi későbbi öngyilkosságát, sőt, talán sugallja is neki a halálnem megválasztását. A szolgával folytatott indiszponált dialógusa ugyancsak előjátéknak tekinthető megőrüléséhez.

Jordán Tamás bájos, duzzogásra hajlamos, kicsit infantilis, de a nagyságra emlékeztető Caesar. Benedek Miklós katonásan fegyelmezett, taktikus, karriervágytól tagadhatatlanul fűtött Cassius. Máté Gábor puhán gyermeki, sima arcú Brutus, el nem simuló függőleges ráncokkal a két szemöldöke között. Mácsai Pál Antoniusa eleinte mezítlábas, szolgálatkész nyikhaj, aki azonban hamar felnő a felismert alkalomhoz. Talpraesett lesz, majd ravasz, fölényes és kissé cinikus. Brutus felett mondott búcsúbeszédében félreérthetetlenül jelzi, hogy megvan a véleménye a Brutus által megcélzott közjóról. S ott van még Debreczeny Csaba Octaviusa, aki csak annyiból tűnik biztatónak, hogy őt még nem volt módunk kiismerni. Valamennyien levegősen és okosan játszanak, ha a bemutatón még nem mutatkozott is minden szavuk mögött megérlelődöttnek a gondolat.

Nem volt még szó a népről, amely- aligha véletlenül - nem is tömeg itt, mindössze néhány manipulálható, veszélyes indulatra ragadtatható ember. Az első rész végén szétverik a költő Cinnát és Rómát. Kő kövön nem marad a színen, csak egyetlen harsányan és vadul röhögő csőcsele. A káoszba zuhanó második rész folyamán valamennyien visszatérnek, hogy ezúttal katonaként vegyék ki részüket az öldöklésből. A tapsnál látjuk őket először világosan; elénk állnak véresen, kormosan, mocskosan. Randalírozásuk közepette eltűnődhettünk azon, hogy hol járhat, mit csinálhat ilyenkor a nép nagyobbik része. Persze tudjuk: behúzódik. Otthon van, figyel, él, dolgozik.

De nem is ez a fő kérdés, hanem az, hogy legközelebb vajon miről szól majd Shakespeare *Julius* Caesar című színdarabja.

Bodnár Erika (Portia)

Shakespeare: *Julius* Caesar *(debreceni* Csokonai *Szinház)*
Az előadás szövege Vörösmarty Mihály és Áprily Lajos fordításának felhasználásával készült.
Díszlet, jelmez: Ilia de Riska. *Dramaturg:* Duró Győző. Zene: Barabás Árpád. *Szinpadi* mozgás: Mecseki László. Játékmester: Porcsin László. A rendező *munkatársai:* Bognár János, Dombrády Csaba, Gyulai Mihályné, Kelemen Kata, Matkó Sándor, Töreki Attila. *Rendező:* Lengyel György.

Benedek Miklós és Máté Gábor
(Koncz Zsuzsa felvételei)

Szereplők: Miske László, Szalma Tamás, Bregyán Péter, Tóth Tamás, Kőrösi András, Sárközy Zoltán, Gerbár Tibor, Molnár Erika, Oláh Zsuzsa, Dánielfi Zsolt, Bakota Árpád, Basa István, Németh László István, Tóth Zoltán, Szinovál Gyula, Diószeghy Iván, Porcsin László.

Shakespeare: Julius Caesar (Katona József Színház)
Fordította: Illés László. *Díszlet:* Antal Csaba. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Zene:* Sáry László. *Fény:* Bányai Tamás. Segédrendező: Malgot Eszter. *Rendező:* Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Jordán Tamás m. v., Máté Gábor, Benedek Miklós, Mácsai Pál m. v., Debreczeny Csaba, Ujlaki Dénes, Schramek Géza f. h., Naszlady Éva f. h., Bodnár Erika, Dengyel Iván, Végvári Tamás, Gazdag Tibor, Lengyel Ferenc, Kun Vilmos, Szacsvay László, Vajdai Vilmos, Somody Kálmán m. v., Garay József, Stohl András, Szabó Győző m. v., Kaszás Gergő, Horváth Virgil f. h., Takátsy Péter, Rajkai Zoltán, Tóth József, Galambos Attila f. h., Timár Andor f. h., Molnár Tamás f. h., Molnár László f. h., Dévai Balázs f. h., Schneider Zoltán f. h., Boros István.

KOLTAI TAMÁS

DEMAGÓGOK ISKOLÁJA

PETER STEIN JULIUS CAESARJA

Stein szélesvásznú Shakespeare-jében a tömeg az egyik főszereplő, amely betölti a salzburgi Felsenreitschule lovardai terét. Ez a tömeg „munkáskülsejű egyénekből" áll. Róma iparosai, kézművespolgárai unottan őgyelegnek, a stadionból tódulnak befelé Caesart éltetve, megtöltik a boltíves galériákat, ritmikus kiáltásokkal skandálják a vezér ne-vét. Ők a tét, őket kell megnyerni. Aki hatalmi mámorában megfeledkezik erről, mint Caesar, az bukásra van ítélve. Aki nem ismeri a nép hajlítható, befolyásolható természetét, mint Brutus, az elveszti a játszmát. Aki jó demagóg, mint Antonius, az győz.

A hatalmi harc a régi nómenklatúra tagjai között folyik. Brutus (Thomas Holtzmann) lassú, megfontolt, nehézkes politikus benyomását kelti. Tartása hajlott, mozgása fáradt, hozzá képest az öregebb Caesar (Martin Benrath) fiatalosnak tűnik, és ambicionálja is a jó karban lévő idős sportember látszatát. A Cassiust játszó Hans Michael Rehberg keményebb, csontosabb, inasabb mindkettőjüknél: szikár, célirányos katona. Pantallójuk fölé húzott tógájukban mindannyian pozicionált, megállapodott államférfiak, akiktől semmi újdonság nem várható. Gert Voss Antoniusa olyan mellettük, mint a kiöregedett veteránok jóllakott falkájában a harapásra, koncra éhes vad. Első megjelenésekor cirkuszból vagy versenyből érkezik Caesarral, rituálisan kifestve, könnyed, sportos, izomlazító levezető mozgással. Ez már egy másik nemzedék. Mindegy, hogy mit akar, de biztos, hogy skrupulusok és ideológiák nélkül, szakszerűen fogja megvalósítani.

Stein komótosan bontja ki a jeleneteket, az előadás négy és fél óráig tart. Az éjszakai képekben fáklya világítja meg a szereplők arcát, a nappaliakban a terem nyitható tetején beömlik a természetes délutáni fény. Mesterséges világítás nincs. A villámfényes vihart hangos dörrenések kísérik, a fáklyák sötét árnyékokat vetnek a falra, a kandeláberek tüze mellett az összeesküvők hosszan rágódnak a teendőkön. Csak a két asszony visz életet a férfiak unalmas politizálásába. Portia (Elisabeth Orth) amazoni lendülettel próbálja visszafordítani Brutus figyelmét az államügyektől, Calpurnia (Rosel Zech) hisztérikus nőstényként a legutolsó pillanatig tiltakozik Caesar döntése ellen, hogy az előjelek ellenére megjelenjék a szenátusban.

A merénylet és az ezt követő polgárháborús eseménysor az előadás legkiegyensúlyozottabb része. A merénylők, mintegy rituális koreográfiában (vagy mint egy Jancsó-filmben), körkörös mozgással veszik körül Caesart, néma tekinteteket váltanak egymással, szertartásos rendben szúrnak. Caesar lassan támolyog le a lépcsőn, szinte beleszédül Brutus kardjába. Az összeesküvők az arcra borult hulla vérében mossák meg kezeiket, véres karral és tőrrel kóválygognak körülötte, mint az álomkórosok, szemükben tanácstalanság és rémület, épp csak annyi lélekjelenlétük marad, hogy a sokkos állapotba került öreg Publiust kitámogassák. Most jön Antonius, hatalmas utat kell megtennie, amíg az első összeesküvőhöz ér, közben mindenkinek van ideje gondolkodni, mi történhet - a tőrök szúrásra készek a föltartott kezekben. Persze ki is lehet kerülni őket. Gert Voss Antoniusa egyenként üdvözli a merénylőket, kinek-kinek könyökénél érinti meg a karját, egy-két tőrt félretol, akit megölel, annak fegyvere kis rándulással akár bele is szaladhatna a gyomrába. Békülékenységében jó adag kihívás rejlik, mintha már ekkor ő volna fölényben, Cassius ezt érzi meg, amikor a legveszélyesebb ellenfél likvidálását javasolja Brutusnak.

A gyászbeszédekhez jókora faácsolatot hoznak be, a szónok kényelmesen végigsétálhat raj-

Caesar megölése Peter Stein *salzburgi* rendezésében

ta, oda-vissza legalább tíz lépés. A tömeg lazán körülveszi az emelvényt, miközben szószólói, mint meghatalmazott szakszervezeti funkcionáriusok, ott őgyelegnek közöttük. Brutus mereven, szónoki fogások nélkül beszél, de egyszerű, racionális érveire a közömbös tömeg föllelkesül, különösen, hogy a szószólók reagálásra ösztökélik. A Brutus nevét skandáló ütemes kiáltás a színpad távoli felső sarkán éri a Caesar testét hozó halottas menetet. A már korábban látott sötét-kék öltönyös fiatal smasszerek kísérik, akik éle-tében is „biztosították" előtte az utat, félrelökdösték a túl közel merészkedőket, vezérüknek hátat fordítva, arccal a tömeg felé figyelték az esetleges gyanús jeleket. Gert Voss Antoniusából erre a pillanatra végképp eltűnt a playboy-pojácaság, arcéle mintha időközben megkeményedett volna, tartása komor és férfias - felnőtt a feladat-hoz. Mindent kiszámított, rituális ünnepélyességgel csinál. A beszéd első részét Shakespeare instrukciójához híven az emelvényen kezdi. Lassan, megfontoltan szól, nem akar azonnal hatást elérni, az első érdeklődést azzal váltja ki, hogy „sír:" kezébe temeti arcát, és hosszan ki-vár. Az addig közönyösen járkáló emberek erre fölfigyelnek, lökdösni kezdik egymást, megállnak. Voss-Antonius engedélyt kér, hogy lejöhessen az emelvényről - a demagóg születését leíró Shakespeare-ben ezen a ponton megcsodálhatjuk a gazdag tapasztalatok birtokosát -, utat nyitnak neki a holttesthez.

Ettől kezdve Antonius már tudja, hogy győzött, ujja köré csavarja hallgatóit. Kört alakít a tömegből, testközelben s egy kis távolságtartással, barátian, de nem bratyizva, egyenként szól hozzájuk, s úgyis, mint „a néphez." Lentről indít, de fokozatosan fölemeli hangját, tagoltan, hang--súlyosan ejt minden szót, hosszú hatásszünetekkel. Sietség nélkül keresi ki a holttest vörös tógáján a merénylők ütötte lyukakat, gondosan demonstrálja, melyik kitől származik., majd ültében fölemeli a halottat, leleplezi a vérmocskos testet, hátrébb parancsolja az embereket, hozzákezd a következtetések levonásához. Hangját egyre följebb srófolja, már ordít, karjával, testének ruganyos lökéseivel nyomatékosítja a szavakat. Az üvöltés nem megy át rikácsolásba, a hang telt és öblös marad, Vossnak (Antoniusnak!) megvannak az orátori képességei. A crescendo hatásos felkiáltójellel végződik, a tömeg bőszült farkascsorda módján rohan „fölkelni," de ekkor kétszer is visszaparancsolja őket a caesari végrendelet késleltetett ismertetésével. Elszabadul a pokol, a tömeg szempillantás alatt összetöri a szónoki emelvényt, és a darabjait fegyverként használva kirohan. Az előadás első részéből már csak a pohos, pipiskedő, életidegen költő-Cinna tévedésből történő darabokra tépése van hátra. Szó szerint, ugyanis a csőcselék a süllyesztőben eltüntetett színész helyett egy bábu véres végtagjait és belsőségeit hányja szét a színpadon.

A második rész nem ennyire érdekes. Rendezett csapatok vonulnak a színen harci alakulatban, és időnként megütköznek. Nemes ellenfelek állnak egymással szemben, a vesztesek igazi rómaiként dőlnek kardjukba, a győztesek elismerik erényeiket, és illő, szertartásos módon megadják nekik a végtisztességet. Antoniusból, a bevégzett demagógból megfontolt államférfi lett, amíg a hatalom íze meg nem keseredik a szájában. De ez már egy másik Shakespeare-dráma, amit Stein majd az idén rendez meg Salzburgban.

SZÁNTÓ JUDIT

BERNARDO HÁZA

SASTRE: A SZÁJKOSÁR

Az ötvenes-hatvanas években ez volt az úgynevezett „haladó nyugati dráma". (Lásd még Howard Fast: *Harminc* ezüst-*pénz,* Roger Vailland: *Foster* ezredes *bűnösnek vallja magát* stb.) Az ekképp kategorizált művek napi aktuálpolitikai konfliktusokat öltöztettek párbeszédes formába, szereplőik közvetlen hordozói voltak az adott konfliktus-nak, a kimenetel legalábbis „a fennálló rend tarthatatlanságára," minősített esetben a szocializmus mint „kiút" felé mutatott. A szerzők szívesen látott útitársnak számítottak, amivel például Arthur Miller vagy Friedrich Dürrenmatt - noha a későbbiekben ők is átléphették a határt - nem büszkélkedhettek. Az ő művészetükből hiányzott mind az aktuálpolitika, mind a „kiút" sejtetése, s csak egy későbbi időpontban ismerte fel a kultúrpolitika, hogy éppen ezért talán több hasznukat venni, mint az útitársaknak.

Alfonso Sastre drámája már röviddel keletkezése után ajánlott mű lett, kategóriája jeles képviselőjeként - ám országos karriert mégsem futott be. A hatvanas években azért már az érték is szempont lett, A *szájkosár* pedig gyengécske mű, amely inkább előképe, *a Bernarda* háza rávetülő dicsfényéből él - noha García Lorcának nem volt szüksége rá, hogy hősnőjét beléptesse a falange-ba. Pepe el Romanóról sem derül ki, hogy harcos köztársaságpárti volt-e; mégis, a lövés, amely kioltja életét, nagyobbat szól, mint az a négy plusz egy politikai gyilkosság, amely Isaías Krappo (alighanem beszélő név; legalábbis a „crapule" franciául disznó gazembert jelent) lelkén szárad.

Sastre a „haladó nyugati dráma" már-már szocreálul ortodox receptje szerint fércel össze egy családi és egy politikai konfliktust, azt a látszatot keltve, mintha Franco generális minden híve egyúttal szükségképp zsarnoki családapa és feslett vén kujon volna.

Ha a mű karrierje a dogmatikus kultúrpolitika regnálása idején is megfeneklett - kinek jutna eszébe elővenni most, amikor mondanivalója a kelleténél is kevesebb becsületnek örvend, és nem terít jótékony leplet művészi gyengéire?

A Művész Színháznak. Itt és ma.

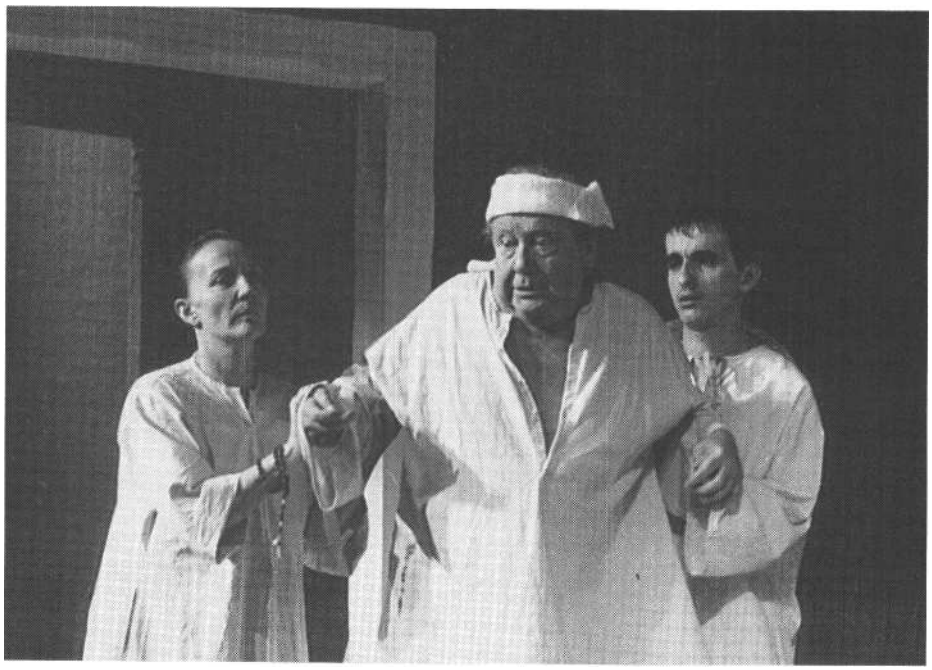
Vajon miért? Nem tudhatom. Talán Kállai Ferenc meghívásához keresték az alkalmat; talán úgy vélték, hogy a maga felszínes, könnyen emészthető módján szórakoztató, krimiszerű elemeket is beépítő dráma tetszik majd a közönségnek; talán Taub János akarta a maga sajátos esztétikáját annyi értékes klasszikus anyag után egy gyengécske, félig krit-, félig szocreál játékocskán kipróbálni (bizonyára hasonló okból vitte színre a művet Újvidéken már a hetvenes évek végén Harag György is). Annyi bizonyos, hogy az első számítás nem vált be, a másik kettő pedig felesel egymással; mert ami szórakoztató valőrje a műnek egy rutinos bulvárízű rendezésben lehetne, az Taub kezelésében szükségképp nem érvényesül, amit az eredmény felől már a belépő számára is jelez az erkélyeknek s a nézőtér hátsó traktusának lezárása, s a publikumnak kínált ajándék: ma este ki-ki oda ülhet, ahová akar.

A taubi stilizáció - az őskép *Bernarda* házát idéző balladás hangvétel, a fehérben tartott színpad, a fehér „alapruha"-készlet - nem csupán súlyosan rátelepszik a mű könnyed, minden elemében éppen csak funkcionális szerkezetére, hanem a kelleténél is árulkodóbban leplezi le Sastre koncepciójának közhelyes szokványosságát, a gondolatiság teljes hiányát, az eseményesség (még csak nem is cselekményesség) dominanciáját. Nem véletlen, hogy a dogmatikus korszakban, itt is, másutt is, a rendezői színház, ha egyáltalán, legföljebb a klasszikusokon szökkenhetett szárba; a kortársi dráma kánonja ugyanis a „piéce bien faite" technikáját adta parancsba, s ez a technika eleve rendezésidegen. García Lorca paraszti ruhás emberdrámáihoz, de akár az irodalmi értékű naturalizmus parasztdrámáihoz is hozzáadhat valamit egy Taub János művészete; Sastre híg pépjébe nem belecsorbul, inkább belesüpped a művészi bicska, kaszabolásával egyszersmind megfosztva szerény élvezetüktől a szóban forgó papi kedvelőit is.

Mivel Taub következetesen távol tartja magát az aktuálpolitikától, fölösleges azon elmélkedni, hogy volnának, lehetnének-e a műnek mai felhangjai. Hajuknál fogva elő lehetne rángatni ilyeneket: rendszerváltás, bosszú, igazságtétel, a rendőrség ellentmondásos szerepe és a többi. Minden ilyen ösvény útvesztőbe vagy a semmibe vezetne; de szerencsére ezzel most nem kell foglalkoznunk.

Illetve talán, ha már a rendőrség szó elhangzott, valamit mégis. A darab felszínességére ugyanis a konfliktus végiggondolatlansága is jellemző. Mert ha elhisszük is, hogy a francói igazságszolgáltatás, legalábbis szavakban, egyen-rangú állampolgárként kezelte az életben hagyott s büntetésüket letöltött köztársaságiakat, tehát adott esetben eljárt gyilkosaik ellen - vajon nem kellett-e mégiscsak enyhítő körülmény-ként betudniok, hogy a gyilkos „ellenséget" ölt

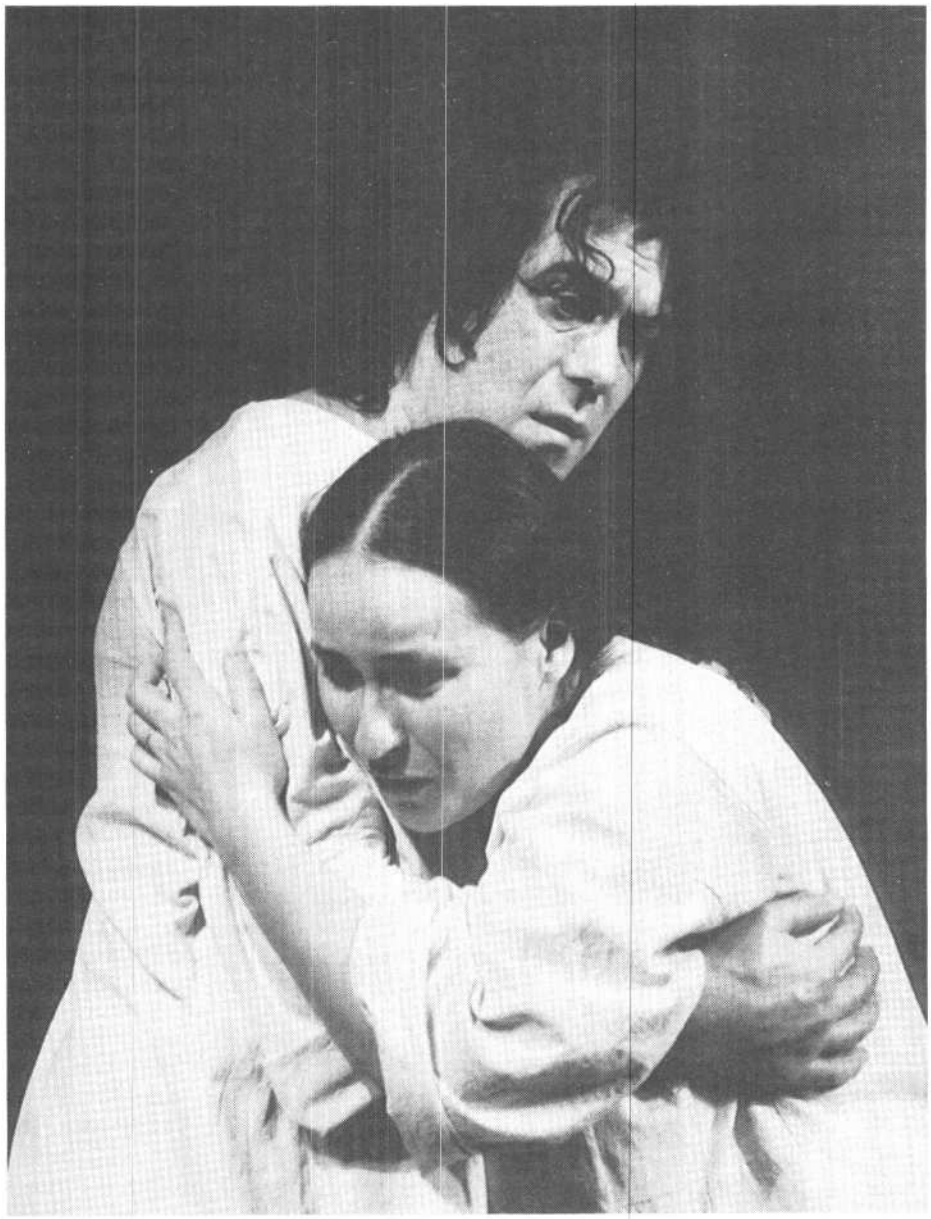
Meszléry Judit (Antonia), Kállai Ferenc (Isaías Krappo) és Mészáros István (Jandro Kappo)



meg? Nem járt-e ki az ilyen gyilkosnak az a fajta elnézés, amelyet Francia Kiss Mihálynak, a fehérterror egyik fő exponensének juttatott a felmentő ítélet után tőle „Isten vele, Mihály!"-jal búcsúzó Horthy-bíró? Tetejébe a mi gyilkos Krappónknak igazán alapos indítéka is van, elvégre fülünk hallatára halálosan megfenyegették. Ehhez képest az, hogy őrei a börtönben szitává lövik, arra utal, hogy Franco hatóságai kegyetlenebbül bántak szövetségeseikkel, mint ellenségeikkel (hiszen lám, az Idegent három év után elengedték). Nem tudom, miért mondott le Sastre ennek a hálás és saját szempontjából is termékeny szálnak a kigöngyölítéséről; Taub mindenesetre itt is kimutatja érdektelenségét a politikai dráma iránt: Mécs Károly snájdig Roch felügyelőjének semmiféle konfliktust nem okoz a saját szempontjából legalábbis problematikus drámabeli funkciója. Mécs tapintatosan legalább némi titokzatosságot kölcsönöz a figurának, ez azonban nem több, mint amennyit minden, Columbón iskolázott néző szakmai minimumként elvár.

A nyitó kép: az asztalnál ülő család, amelynek minden tagja, a szájkosár emblémájaként, arca elé eresztett szalmakalappal ül, csak a családfő hordozza szabadon a maga önelégült képét - ez a kép sejtelmeket ébreszt; várunk egy művet, egy hangulatot, egy stílust - mondhatni, egy világot. Mindebből csak a stílust kapjuk meg, azt is csak a külsőségek szintjén. Ki- és bemenetelekkor (többnyire) csengő szól, majd hal el lassan, noha senki sem nyomja meg, s ajtót is csak ritkán nyitnak; miért is nyitnának, ha családtag érkezik? Ez sajnos színtiszta modor. A nyitó képben a jobb szélen kuporogva gitározik a kis cselédlány, de Krappo rászól, hogy hagyja abba. Aztán a lányka még egyszer gitározni próbál; ismét lehurrogják. Vajon miért próbálkozik, ha egyszer nincs szerencséje vele? (Színpadon ugyebár két lehurrogás már örök tilalmat jelent.) Nos, ezt tudni lehet: azért, hogy a legvégén, a családfő halála után, mégiscsak végigpengethesse dalát. Oka ennek nincs, csak célja: nem a család lett közben muzikálisabb, hanem a rendezőnek volt szüksége a stilizált kezdőkép után egy stilizált záróképre is.

A kettő között nem sok van. Például jó színészi alakítás sincs; legföljebb Meszléry Judit részéről a szokásos erős, tartást sugárzó jelenlét. A színészek nem balladai skurcban vagy homályban, hanem felszínesen és sablonosan fogalmaznak; homályról legföljebb Győry Emil csak foszlányokban érthető szövegmondása gondoskodik. Seress Zoltán Teo-alakítása úgy zörög, mint szerepének papírlapjai: Gáspár Sándor Juanjának sötét nézésű szenvedése alighanem magáé a színészé. Mészáros István, akinek történetesen fekszik a legkisebb fiú, a bornírttá és csökötté nyomorított Jandro szerepe, nem él igazán a lehetőségekkel, de hát másfelől nem is szólhat róla ez az előadás, amely a nála fontosabb szereplőkről sem szól. Ráckevei Annáé mint Luisáé a legszenvedélyesebb szerep, a színésznő azonban, ami nála szokatlan, szenvedelmesen játssza. Továbbá nem hallgathatom el, hogy Luisáját hosszú ideig állapotosnak gondoltam, sőt, már azt a feltevést is megengedtem magamnak, hogy apósa ejtette teherbe, de amikor a jól svejfolt felügyelő, akinek elvégre ugyan-azt kellett látnia, mint nekem, kisasszonynak szólította, rá kellett jönnöm, hogy nem a vérmes gazda, hanem ajelmeztervező(nő) lehet a tettes.



Gáspár Sándor (Juan Krappo) és Ráckevei Anna (Lufisa) (Korniss Péter felvételei)

Végezetül kedvetlenül kell írnom Kállai Ferencről. Míg a többiek, vértelenül, szürkén ugyan, de belül maradnak az előadás rendezői keretein, ő, az energikus Taubot is két vállra fektetve, egy másik darabot, egy virtigli magyar népszínművet ad elő, azt is abban a nem egészen korszerű felfogásban, amelyben a sztár formátumot az öblögető hangerő és a minél szélesebb gesztusok mérik. Az eszközök túlontúl ismertek és differenciálatlanok; játékával kapcsolatban pedig a „vértolulásos" jelző már olyan kritikusi közhely, hogy idézni sem illendő. Szomorú, hogy oly kevés késő hatvanas - kora hetvenes férfiszínészünk közül azok, akik szakmai életük java részét a Nemzetiben töltötték, oly rossz művészi kondícióban vannak, holott égető szükség volna jelenlétükre.

A legnagyobb talány: mit várt, mit remélt a Mű-vész Színház ettől a bemutatótól. De van egy egészen picike kis fejtörő is: ha Isaías Krappo nem dohányzik, miért tart magánál öngyújtót, mint egy szolgálatkész gigerli?

Lehet, hogyha erre a pici kis kérdésre választ kapnék, mára nagy talányt is meg tudnám fejteni.

Alfonso Sastre: *A szájkosár (Művész* Színház)
Fordította: Benyhe János. *Díszlet:* Fehér Miklós m. v.
Jelmez: Bakó Ilona m. v. *Segédrendező:* Robert Sturm
Rendező: Taub János.
Szereplők: Meszléry Judit, Kállai Ferenc m. v., Gáspár Sándor, Ráckevei Anna, Seress Zoltán, Mészáros István, Tóth Auguszta, Győry Emil, Mécs Károly.

ZAPPE LÁSZLÓ

HONNAN TUDJA AZ ANGOL?

HOWARD BARKER: JELENETEK EGY KIVÉGZÉSBŐL

Howard Barker darabja mintegy tíz esztendeje született rádiójátékként, öt évvel ez-
előtt lett belőle színdarab. Londoni és Los Angeles-i, valamint skandináv, német és francia bemutatók után jutott most el Kaposvárra. S mintha a tíz évvel ezelőtti Kaposvárt
látnánk újra. Nem annyira azért, mert az akkori nagy gárda jelesei adják a főbb szerepeket, hanem mert az egész azokat az időket idézi. Az elő-
adás parabola hatalom és művész viszonyáról. Szinte minden szava, gesztusa a három „t" uraimára emlékeztet. Öntörvényű, lázadó, leleplező

Molnár Piroska (Galactia)

művész és ravaszul, joviálisan taktikázó diktátor harcát meséli el a történet. Galactia, a festőnő véres mészárszéknek látja a diadalmas lepantói csatát, s ráadásul annak is ábrázolja, mert képtelen elfogadni az öldöklést megideologizáló állami, politikai szempontokat. A dózse pedig éppen őrá bízza a dicső harc megörökítését, talán mert van minőségérzéke, és mert őszinte, igaz, jó képet akar, úgy gondolja, éppen a jó festő, az igaz festő hitelesítheti az ő eszményeit és történelemszemléletét. Galactia viszont bizonyára éppen azért jó festő, mert nem tud hazudni. Mellesleg nemis akar. Sem művészetében, sem életében. Egész életmódja kihívás a társadalommal szemben. A dózse mélyen tiszteli eredetiségét, szuverenitását, s éppen ezért szeretné a szolgálatába hajtani; és sehogyan sem érti, hogy ez lehetetlen.

A művészet roppant fontos politikai szereplő a darab megidézte XVI. századi Velencében. Része az állami ideológiának s ezen keresztül a legitimációnak. Nagy szerepe van a politikai harcokban. S e tekintetben is a mi hetvenes-nyolcvanas éveink viszonyaira emlékeztetnek a Galactia csataképe körüli küzdelmek. A belátó, művészetpártoló, hozzá nem értését folyton hangsúlyozó dózsét állandóan fenyegetik a doktrinerek, a radikálisok. Szinte a művészet érdekében kell olykor ellenük fellépnie, hiszen ha megbukik, csak rosszabb jöhet utána. Taktikája a darabban célt ér. A festőt bebörtönzik, a festményt betiltják, helyette másikat készíttetnek, történetesen éppen Galactia kemény férfiasságú, de puha gerincű szeretőjével. A teljes kudarc után pedig integrálják, a hatalmi ideológia részévé teszik, bekebelezik a korábban elutasított, kiközösített alkotást. Tartalmát kissé átmagyarázzák, majd kiállítják. A tömeg fura ritkaságként szemléli, egy-egy részletén akadnak meg a nézők: a lényeg, a borzasztó, a lázító, a felkavaró összkép senkit sem érint meg. Galactia pedig nemigen tehet mást, mint elfogadja a dózse meghívását. Integrálódik maga is a társadalomba. Hiszen szellemét már amúgy is beolvasztották, a hivatalos ideológia részévé tették. Azaz kivégezték.

Ha Barker darabját történetesen megírása idején mutatják be Magyarországon, bizonyára nagy politikai szenzáció lett volna. Mint nem egy korábbi kaposvári előadás. Spindler Béla dózséjában természetesen egy megyei agit-prop. titkárra ismertünk volna, s persze azt is tudtuk volna, hogy valójában Aczél Györgyről van szó. Spindler a paternalista puha diktatúra megtestesülése a színpadon. Édeskésen érdes, megfellebezhetetlenül alázatos. Hangsúlyozottan nem akarja befolyásolni a szakembereket, de kívánságai azért parancsok. Politikai játékos lévén, félénk kérései, kérdései, bizonytalan mérlegelései is fenyegetőek.

Molnár Piroska hatalmas asszonyi és művészi szenvedélyt formái meg. Egy teljesen szabad, autonóm személyiséget állít színpadra. Nagyság van minden tettében, tehetséges az élet minden síkján. Talán ebből fakad a szabadsága. Vagy fordítva: a belső, szellemi, lelki felszabadultság teszi naggyá, tehetségessé. Akárhogy is, szabadság és tehetség eggyé forr benne. Okosnak és szabadnak kell lennie, hogy felismerje az igazságot, bátornak és gátlást nem ismerőnek, hogy kimondja, amit észlel. És mindehhez bölcs is. Kérlelhetetlenül belátó. Senkit sem akar nagyobbá tenni önmagánál. De nemis lát senkit nagyobbnak, mint amekkora. Saját lányait vagy szeretőjét éppoly kevéssé, mint a lepantói győzőt. A szenvedésben éppoly végletes, mint az élvezetben. És egyiket sem óhajtja megkerülni.

Pogány Judit a hivatalos kritikus, aki tevékenységét elsősorban nem a sajtóban fejti ki. Fontosabb szerepe van személyesen adott tanácsainak. Felkészült, van ízlése, valóban ért a művészethez. De ért a politikához is. Valójában ő az igazi integrátor, ő irányítja a dózsét, ő alakítja a háttérből a kultúrpolitikát. Tud mindkét fél nyel-vén, képes közvetíteni. A képmutatás olcsó külsőségeihez nincs köze, ő kompromisszumot keres a művészet és a hatalom között. És éppen ezzel válik a művészet kivégzésének egyik leghatékonyabb eszközévé.

Lukáts Andor a megtört jellemű középszert hozza színre. Karrieristának is gyenge, mert döntésképtelen. Nem csinálhat karriert, mert semmi mást nem akar, mint karriert csinálni. Önmagát, szerelmét, meggyőződését egyaránt képtelen vállalni. Fő jellegzetessége a jellegtelenség és a minden irányú félelem. Börcsök Enikő Galactia egyik lányának szerepében a céltudatos középszerűségetjeleníti meg, Hunyadkürti György tárgyilagosan groteszk a harci sérüléseivel üzletelő ember szerepében, Törköly Levente pedig a korlátolt és ferde hajlamú tengernagynak kölcsönöz illő külsőt.

Khell Zsolt hatalmas szürke falak közé helyezte a drámát, Szakács Györgyi jelmezei szerencsésen egyesítik a korra utalást a kortalansággal, és jól segítik a figurák jellemzését. Galactia elhanyagolt, Carpeta lerobbant, a festőnő lányai jelentéktelenek, a dózse csicsás, a kritikusnő hangsúlyozottan jól öltözött.

Az előadást jó nézni. Ascher Tamás rendezésében pontosan elemzett viszonyokat láthatunk, és precízen csattannak a poénok. A Jelenetek *egy kivégzésből* ugyanis nemcsak érdekes problémát fogalmaz meg, nemcsak fontos kérdésekről szól, hanem öntörvényű, lázadó művésznek tudott szerzőhöz képest meglepően jól megcsinált darab benyomását is kelti. Az előadás pedig ebben a vonatkozásban is a régi Kaposvárt idézi fel. Eredetiség és gondosság látszik rajta.

Ami persze paradoxnak tetszhet, ha csak a régi nagy korszak feltámadását látjuk benne. S talán nem is kell csak azt észrevennünk. Biztos, hogy nem pusztán a nosztalgia élteti a produkciót. Nemcsak azért hatásos, mert minden ízében emlékeztet arra a korra, amikor tétje és kockázata volt a színháznak, amikor a kaposvári társulat maga is a politikai játszma egyik sajátos részese volt, amikor egy-egy ilyen bemutatón ott lett volna az egész demokratikus ellenzék, azok, akik ma a parlamentben politizálnak.

Az egész előadás alatt azon tűnődöm, az ismerősnél ismerősebb szituációkat, fordulatokat nézve, hogy vajon honnan tudja mindezt egy angol. Honnan ismeri a viszonylag liberális szocialista pártfunkcionárius mentalitását, észjárását, sőt minden beszédfordulatát. Nem hihetem, hogy Eörsi István dramaturgi munkája és Spindler színészi alakítása alapvetően megváltoztatta volna a darabot. Márpedig mifelénk egy időben minden valamirevaló vezércikk vagy publicisztika azzal kezdődött vagy végződött, hogy viszonyainkból bizonyára mit sem értene egy angol vagy egy amerikai, illetve bárki, aki művelt nyugati demokráciában nőtt fel. Elképzelni se tudná, hogy miről beszélünk, ha ilyesféle történeteket mesélnénk neki.

Hát úgy látszik, el tudja képzelni. Sőt őt magát is izgatják hasonló esetek. Ilyennek látja művészet és hatalom, művészet és politika, művészet és társadalom problémáját. S talán a mi viszonyaink sem változtak meg olyan alapvetően az elmúlt néhány évalatt, hogy csak a múltfelidézését lássuk a *Jelenetek egy kivégzésből* pompás előadásában.

Jelenet a kaposvári előadásból (Simara-fotók)

Howard Barker: Jelenetek egy kivégzésből *(kaposvári Csiky Gergely Színház)*

Díszlet: Khell Zsolt,. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Fuchs László. Világítástervező: Bányai Tamás. *Segédrendezők:* Hock László-Hornung Gábor. Rendezte: Ascher Tamás.

Szereplők: Molnár Piroska, Lukáts Andor, Börcsök Enikő, Csapó Virág, Spindler Béla, Pogány Judit, Törköly Levente, Bezerédi Zoltán, Hunyadkürti György, Znamenák István, Lipics Zsolt, Karácsony Tamás, Kósa Béla, Csapó György, Lugosi György, Tóth Géza, Ottlik Ádám.

TEGYI ENIKŐ

MALMOK ÉS VERKLIK

WEÖRES SÁNDOR: A KÉTFEJŰ FENEVAD

A történelem értelmetlen „nagy hús-köllő. vérkalló malom", hangzik el A *kétfejű* fenevadban, ámde megkergült, önjáró ma-lom módjára jár a magyar színház is néha. A műsortervbe darab kell, a darabnak rendező, ő felküldi a színészeket a színpadra, azok szöveget mondanak. Kész a bemutató, jöhet a bérletes széria: Szolnokon, a Szigligeti Színházban Weöres Sándor művét játsszák, Csiszár Imre rendezésében.

Ismerve e különös, látásmódjában keserű, stílusában viszont kihívóan vásári elemeket elegyí-

tő, teátrálisan eklektikus tragikomédiát, s ismerve Csiszár Imre vonzódását mind az erőteljes, szélsőséges színi hatások, mind az okos politikum iránt, az ember titkon arra számított, talán sikerül végre jó előadást készíteni *A kétfejű* fenevadból. Sikerül szétoszlatni a művet övező, lassan már-már legendává váló kételyt, miszerint Weöres drámája „korszakos jelentőségű mű," „drámairodalmunk kivételes értéke," ám egy világérzés olyannyira lírai, csapongó, szabálytalan foglalata, mely színpadon esetleg előadhatatlan. Tanúbizonyság lenne erre immáron négy komoly, de többé vagy kevésbé sikertelen kísérlet, a vígszínházi, kaposvári, pécsi előadás, s legutóbb a Madách produkciója a Petőfi Csarnokban.

A színpadi kudarc oka, mint szinte minden elemzés hangsúlyozta, hogy a színházak elmennek a külsőséges szimbolika s az üres látványosság irányába. Az utóbbi kiadások alcímében ez áll: „Történelmi panoptikum, két részben" - elő-szeretettel játsszák tehát jobb esetben félelmetes, rosszabb esetben vicces vásári panoptikumként a művet: kívülről rángatott marionettbábok a szereplők a nagyszínpadon felállított, szimbolikus történelem színpadán; forgószín-pad hozzaviszi kénye-kedve szerint a megelevenedő, majd visszamerevedő figurákat; ringlispíl a történelem, ezen forognak szédítőn a résztvevők, mint merev arcú viaszbabák. A metafora „formalista" megoldással kifejezi ugyan a szerző lehangoló történelemfilozófiáját, de egyáltalán nem ötvözi a Weöres által megírt színházi tartalmakat, hanem kioltja őket. (A szélsőséges eset a Jurta Színház Kőszegen is játszott verziója volt, mely zsonglőrökkel megrakott cirkuszi attrakcióvá fokozta le a színjátékot.) Egyszerűbb emblémának ábrázolni *A* kétfejű fenevadfiguráit, mint-sem eljátszani a szenvedő embert és a ráfeszülő vagy magára öltött, többszörösen és néha vaskosan stilizált szerepeiket. Ám Weöres röhejes és felkavaró, alpári tündérhistóriája - hangzott el nemegyszer -, alcím ide, alcím oda, akkor működik, ha az ordenáré gúnyrajzok mögül szét-árad a színpadon a keserű indulat és fájdalom. Ha az alakoskodás és énsokszorozás bizarr kavalkádja közepette sem csak komikus kommentárt látunk, hanem magát a félelemtől szűkölő embert, aki elszántan játszik az életben maradásért. Netán épp letépték arcáról a maszkot, és ott áll védtelen.

Csarnóy Zsuzsa (Báthory Susanna), Bíró Krisztina (Lea) és Lux Ádám (Ambrus deák) a szolnoki előadásban (Ilovszky Béla felvétele)

További gond, hogy egy elvont metaforadíszlet kevéssé képes hajlékonyan magába foglalni az időn és téren áthömpölygő történelmi forgatagot. Bilincsbe fogja tehát Weöres dramaturgiáját, mely a mese, a fordulatos cselekmény ősi hatására épít: szívszorító meneküléstörténet, Ambrus deák ágyról ágyra való futása a törökök, osztrákok dúlta Magyarországon, melynek során minden helyszín újabb fenyegetés, és újabb rémült alkalmazkodásra késztet. A történelem által ide-oda dobált ember sorsáról lévén szó, a pikareszk építkezés indokolt - és megoldandó a színpadon.

A Csiszár Imre rendezte szolnoki előadás, kevéssé invenciózusan, „a történelem egyenlő vásári színpad" metaforából indult ki, ezen belül a kísérlet teljességgel komolytalan. Vayer Tamás tervező nem egy, hanem három selyemfüggönyös dobogót állíttatott a nagyszínpadra. Képtelenség, hogy közöttük a díszletezők láthatók, amint lopva az újabb kellékekért osonnak. A három elem következetesen nem használható: a tenyérnyi dobozokból eleve kiszorulnak a mozgalmasabb jelenetek. A szükségmegoldásként függőhídra felhelyezett bágyadt menekülési és támadási jelenetekben a színészek már jóval a színpadnyílás vége előtt lassítanak, saját testi épségük védelmében. A dobogókon ezen felül harsány, kezdetleges festett háttérvásznak, csiricsáré műpillangók stb. jelennek meg miliőalkotó elemként, ami képileg behatárolja a játék hangnemét: szürreálisan csapongó, keserű-bölcs történelmi vízióról már szó sem lehet.

Felsorakoznak a szereplők mesekönyvbe illő, színpompás jelmezekben (a turbánok kiváltképp változatos szabásúak, a császári komisszár kakaószín kabátja pedig kiválóan megy a halványabb kakaószín függönyökhöz, a tervező: Szakács Györgyi). Különösebb meggyőződés nélkül ismertetik Weöres Sándornak a dráma elé írott, egyébként didaktikus szonettjét arról, vajon korszerű-e ma a színház. S ekkor az egyik török figura tréfásan megrázza párnával kitömött hasát. Ami ekkor még csakfélő, bekövetkezik. Függöny fel, a társulat ledarálja a meghúzott szöveget, a súlyosabb tartalmakat elhagyja, ahol lehet, otrombán viccelődik.

A játék üres, stílusában túlnyomórészt idiotisztikus. A vaskosan groteszk részekből nem Weöres Sándor keserű gúnykacaja hallatszik, hanem értelmet kioltó, alpári röhögés. Ám Ambrus deák pásztorjátékaiban az ellenpontnak szánt légies üdeség és tisztaság helyett is csak harsány deklamálást kapunk. A meghasonlottság, a fájdalom, az érzés lehetséges pillanatai a rendező jóváhagyásával rossz kabarétréfává válnak vagy egyszerűen felületesek és lélektelenek.

A török vezérkar vastag, szénfekete szemöldökű tagjai papagájszerűen rikácsolnak, idétlenül selypegnek, teljesen mindegy, hogy bülbül szavakkal hízelegnek-e egymásnak, vagy jegyzőkönyvön kívül ocsmányságokat zúdítanak egymás fejére. A humor forrása nem a gusztustalan alakoskodás, hanem hogy a diván idióták gyülekezete. A levitézlett magyar bujdosók csapata is agyalágyult hülyék társasága (ha jól hallottam, röfögnek is) koszlott kacagányban, röhe-

jes kócparókában. Nincs az a néző, aki felfigyelhetne arra, hogy itt a tartalmatlan hősködés és korlátolt nemzetieskedés tragikomikus ábrázolását látná. A kecses rokokó bábukként felsorakoztatott, kretén osztrák fejedelmek értelmezetlen, tagolatlan, selypegő szóáradata követhetetlen. Nem derül ki, hogy a szűklátókörűség és politikai impotencia gúnyrajzáról lenne szó, mert színész, rendező és néző arra összpontosít, mikor szellentenek újra. Mehmed és Lipót jelenetében fel sem merül, hogy a két uralkodó magányáról, groteszk belső egymásrautaltságáról szól épp a történet. A trónszékről lelopódzó Mucsi Zoltán és Kaszás Mihály klottgatyájára és atlétatrikójára meredünk, mialatt kivehetetlen gügyögés közepette cirógatják, csókolgatják egymást. A komikum Csiszár Imre által választott, kevéssé differenciált eszközei kiválóan alkalmasak arra, hogy elfedjék a lényeget. A szolnoki előadás valami egészen kommersz színházi képregényváltozata A kétfejű fenevadnak, dekoratív kiállításban. Márta István zenéje festi alá: behízelgő törökös dallamokkal, komor keresztény taktusokkal, bársonyos-meleg magyaros hegedűszóval.

A legtöbb figura képtelen karikatúra. Avram Mandelli, a magát Ibrahim kádinak kiadó pozsonyi zsidó kereskedő a mű tán leghálásabb szerepe. Gazsó György „megformálásában" mechanikusan mondja, mondja a szövegét, nemhogy a hajlékony átváltozóképességet, de a zsidó nembeliség szokásos színpadi kliséit sem hozza. Vörhenyes pajeszt hord a turbán alatt - ennyi. Kátay Endrének Dzserzsis janicsár agaként kunkori orrú cipője van. Csarnóy Zsuzsa Báthory Susannája olcsó kis cafka, nem pedig nőstény nagyvad. Hiába a vörös bársonyruha, közönséges és nevetséges, ahogy ráhasal éppen soros zsákmányára. A gátlástalansággal párosuló groteszk gőgnek, az imponáló, vérbő életerőnek - nyoma sincs.

Akikből végképp nem lehetett paródiát csinálni, azok sem hozzák szerepük mélységeit. Moldvai Kiss Andrea, a szerelmes Evelin - könnyespatetikus. Bíró Krisztina élesebb, keményebb alkat a csupa érzés, lányos-ártatlan, majd összetört Leánál. Kitörései ezért inkább hisztinek hatnak. Lux Ádám Ambrus deákja különösebb elszántság nélkül, tétován sodródik. Nincs akarata, nincs lelke, nincs sorsa.

Furcsamód legvégül Epres Attila agyalágyult Badeni Lajosa, amint villával hadonászik és elege van a történelemből, egyszerre fenyegető is, keserű is, röhejes is. Jó befejezés lenne, egy másik előadáshoz. Ám a verkli ekkor végre leáll. Megint seregszemlére gyűlik a társulat (meggyőződés nélkül, Koncz Zsuzsa didaktikus dalára). És ekkor pár szereplő leveszi az *Ezeregyéj*szakába illő fejfedőt, és komoly arccal kinéz a közönségre. Késő.

Weőres *Sándor:* A *kétfejű fenevad (szolnoki Szigligeti Szinház)*

Díszlettervező: Vayer Tamás m. v. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi m. v. Zene: Márta István. *Dramaturg:* Magyar Fruzsina m. v. *Akrobatikus* mozgások: Pintér Tamás m. v. *Koreográfus:* Juhász Anikó m. v. *Rendezőasszisztens:* Kis Györgyi. *Rendező:* Csiszár Imre.

Szereplők: Mucsi Zoltán, Kaszás Mihály, Szöllősi Zoltán, Horváth Gábor, Berényi Tünde, Epres Attila, Vas-vári Csaba, Várnai Szilárd, Kátay Endre, Helyey László m. v., Gazsó György, Bíró Krisztina, Árva László, Csarnóy Zsuzsa, Czibulás Péter, Lux Ádám, Moldvai Kiss Andrea, Czákler Kálmán, Kákonyi Tibor, ifj. Ujlaki László, Magyar Tivadar, Mihályfy Balázs, László Sándor, Czakó Jenő, Dobos Ildikó.

TASNÁDI ISTVÁN

KÉSVE BENYÚJTOTT SZÁMLÁK

ARTHUR M LLER: ALKU

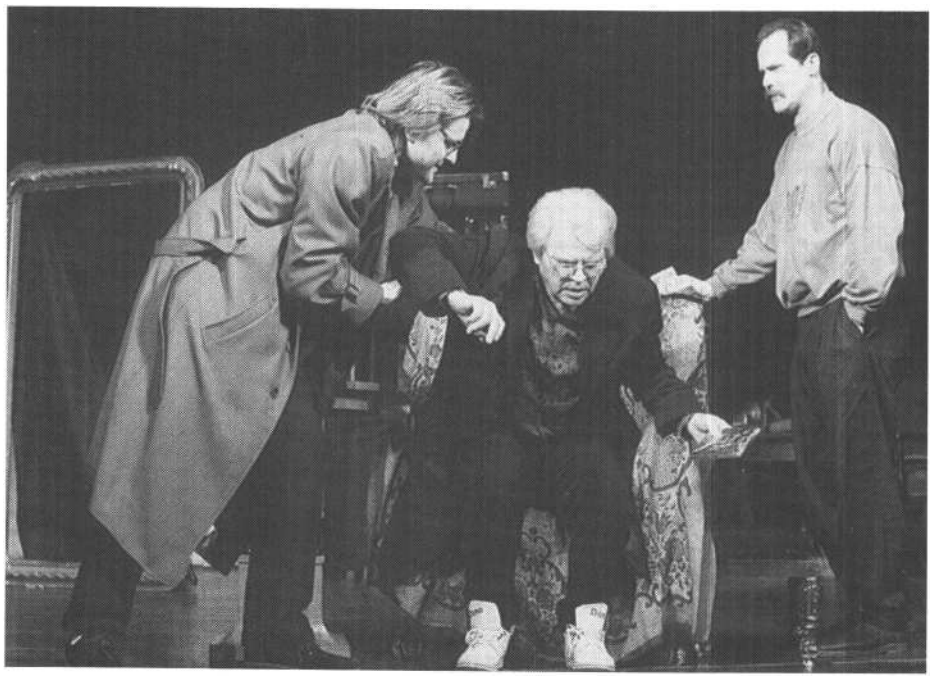
A legjobb pillanatban vettek elő Békéscsabán
Arthur Miller 1968-ban íródott darabját. Bár nem véletlen, hogy a huszonöt évvel ezelőtti hazai ősbemutató óta *az Alku* nem tartozik a legismertebb és legtöbbet játszott Miller-drámák közé, moralizáló hangvétele manapság nem csupán szellemes pszichologizálásnak tűnik; a néző számára Victor és Walter küzdelme egy épp itt és most létező dilemma drámai kifejtése lehet.

A kezdés ugyan nem sok jót ígér: Victor (Gáspár Tibor) hosszadalmas némajelenetben bejárja a hosszú évek óta nem látott gyerekszobát, lemezeket tesz föl, megpengeti a hárfát, a tükör előtt hadonászik a vívótőrrel, míg le nem teríti a hexenschuss. Ez után jön egy szintén terjengős csetepaté Estherrel (Kovács Edit), a kissé nyűgös és dekoncentrált feleséggel. Eltelik az első felvonás első fele, és még csak néhány alapinformációval lettünk gazdagabbak: Victor Franz, a negyvenes éveiben járó rendőr, egy becsődölt milliomos fia, valami zavaros ügy miatt évekkel ezelőtt minden kapcsolatát megszakította orvos bátyjával. Estherrel most azért jött ebbe a lebontásra ítélt házba, hogy végre túladjon szülei bútorain. A játék akkor vesz először lendületet, mikor betoppan Gregory Solomon, a csaknem kilencvenéves zsidó becsüs.

Szabó Gyula (Solomon) szájában egész idő alatt vékony szivar lóg, arcát hatalmas ősz barkó borítja, ebből a szőrpamacsból villog elő nevető, ravaszdi szeme. A lépcsőmászástól köhögőrohamot kap, mégis maga a megtestesült egészség a két idegesen vibráló emberhez képest. Megdicséri Esther ruháját, Victorral is mindjárt bratyizni próbál, ide-oda totyog, fecseg összevissza, mindent és mindenkit felrnér, osztályoz, mindennek megállapítja az árát. Vic el akarja játszani a határozott, tapasztalt ügyfelet, de Solomon hamar átlát a szitán. Hiába csillogó a mundérja, dörgő a hangja és a fegyvere, az apatikus férfi törvényszerűen alulmarad a virgonc matuzsálemmell szemben. Harc közben kölcsönös szimpátia alakul ki köztük. Solomon nem is használja ki nyilvánvaló fölényét (tisztességes árat ajánl az áruért), és elvállalja a guru szerepét, Victor pedig kimondatlanul is a néha dacos és szemtelen tanítvány posztját tölti be. Az első felvonás e második része rnulatságosan és mély megértéssel bont ki egy nagy találkozást, amely - mint később kiderül - csak laza szálakkal kapcsolódik az előadás lényegéhez. Az üzlet végül is megköttetik, az öreg épp kezdi leszámolnia pénzt, amikor nyílik az ajtó, és váratlanul belép Walter, Victor rég nem látott bátyja. Az előadás voltaképpen akkor kezdődik, amikor az első felvonásnak vége van.

A második részben Miller - a közönség bánatára - kivonja Solomont a forgalomból (átküldik a másik szobába, csak pillanatokra dugja be a fejét), és a két testvér morális konfliktusa kerül elő-térbe. Mikor apjuk csődbement és összeroppant, Vic abbahagyta egyetemi tanulmányait, és vele maradt, Walter ellenben céltudatosan építgette tovább a karrierjét, míg orvosi presztízsre és három szanatóriumra nem tett szert. Victor salátaleveleket lopkodott a sarki görög étteremből, alkalmi munkát vállalt, végül rendőrnek állt, hogy eltarthassa az apját. Walter ezalatt havi öt dollárt adott haza, mégis ő maradt a kedvenc. Apjuk halála óta nem találkoztak: Victor azóta gyűlölve csodálja a bátyját, Walter meg viszolyogva tiszteli őt,, amiért hajlandó volt feláldozni magát egy vén pojácáért. Ezt a tizenhat (vagy huszonnyolc?) évet kellene tisztázni egyetlen beszélgetés alatt.

Walter állást és pénzt ajánl öccsének, de Victor önérzetét sérti, hogy úgy kezelik, mint egy megfeneklett senkit. Dühöngve bátyja szemére



Bartus Gyula (Walter), Szabó Gyula (Solomon) és Gáspár Tibor (Victor) az Alku békéscsabai előadásában (Ilovszky Béla felvétele)

veti önzését és felfuvalkodottságát, mire Walter védekezésül elmondja, hogy apjuk korántsem volt annyira kisemmizve, mint ahogy állította, négyezer dollárja volt a bankban, csak hát kényelmesebb volt neki magához kötnie és kihasználnia egyik fiát. Victor életének három tartópillére rogy össze ekkor, élete három legfőbb illúziójával kell leszámolnia: nem mentett meg senkit az éhhaláltól; nem mártír (aki semmiért áldozza fel magát, az inkább balek); bátyja pedig nem elvetemült gazember.

Bartus Gyula Walter-alakításának legfőbb erénye, hogy sokáig képtelenség a figura lapjai mögé látni, eldönthetetlen, hogy a pénzszag vonzotta-e ide, vagy valóban békülni akar. Viszszafogottsága mögött ravaszságot sejtünk; és amikor azt ajánlja, becsültessék fel a bútort a hússzorosára, s aztán ajándékozzák el az Üdvhadseregnek, hogy levonhassa az összeget az adójából, azt hisszük: végre kibújt a szög a zsákból. Pedig csak a praktikus ember beszél belőle; amellett ezzel a húzással szeretné öccsét akkora összeghez juttatni, amelyet az csak hosszú évek önkínzó, érdektelen munkájával szerezne meg. Walter ugyanakkor nem játssza el az ártatlanul félreismert, érző lelket. Bevallja, hogy bár mindig tudós akart lenni, egy idő után nyomorult automatává specializálódott, amely „pénzt hasít ki az emberekből." Egy napon viszont arra ébredt, hogy tökrészegen fekszik a padlón, késsel a kezében: meg akarta ölni a feleségét. Azóta öccse öncsalását is kezdi megérteni, sőt talán irigyli is tőle, mindenesetre igaz barátság reményében jött el hozzá. Gáspár Tibor alakításában olyan modern Oidipuszt látunk, aki múltjába tekintve nem azokat a bűnöket fedezi fel, melyeket az istenek írtak elő számára, hanem a semmit, ami csak az ő hibájából nem vált valamivé - és ennek felelősségét elviselni talán még sokkal nehezebb.

Bár a rendező, Konter László nem próbál aktualizálni, az előadást nézve nyilvánvaló, hogy ennek a darabnak van napjainkban valami specifikusjelentéstöbblete. A két fiú egyként kudarcba fulladó, ellentétes válaszai nem csupán elvont pszichologizálásként tarthatnak számot figyelemre. Egy önmagát véglegesnek feltüntető rendszer elhitette a benne élőkkel, hogy fontosak a számára. Ennek fejében ők sok mindenről lemondtak, bűnöket vettek a nyakukba azáltal, hogy bűnösnek neveztek ki másokat, s elszántan - vagy kevésbé elszántan - végiggürizték a fél életüket. Aztán egyszer csak kiderül, hogy humbug volt az egész. Megváltozik minden, és nekik, azaz jelen esetben Victornak, is változniuk kéne. A feleség egyre nyíltabban követelődzik; alpakka öltönyben beállít a tékozló fiú, hogy felkínáljon némi gyorssegélyt és egy lótifuti állást valamilyen cégnél, amivel még így is a többszörösét keresheti annak, mint a közszolgálatban az elmúlt huszonöt év alatt. Ám ha megköti ezt az alkut, egyetlen mozdulattal érvényteleníti az egész életét, és ezt senkitől sem lehet elvárni. Victor érzi, hogy bátyja igazat mond és jót akar, ugyanakkor azt is érzi, mekkora érzéketlenség ez részé-ről. „Belőlem ugyan nem csinálsz két lábon járó, ötvenéves kudarcot - amikor elbúcsúzol, nekünk innen haza kell mennünk, egymásra kell néznünk!" - fakad ki dühödt szégyenében.

A darab utolsó negyede akár ma is íródhatott volna, noha a Miller kínálta modell mégsem feleltethető meg egy az egyben a jelen viszonyainak. Victorhoz hasonló embert százezerszám találhatunk ma Magyarországon (sőt az utóbbi öt év-ben mindenkinek el kellett végeznie vagy el kel-lett odáznia egy hasonló számvetést), Walter történetét azonban csak a jövő igazolhatja. A sikeres üzletember képe nálunk még a megvalósítandó ábrándok körébe tartozik, életstratégiája egy egész társadalom lelki szemei előtt lebeg követendő példaként, míg Millernél egy megroppant technokratát látunk. Walter idegeit, házasságát, személyiségét egyaránt tönkretette már a féktelen utilitarizmus, s ő ebből próbál váltani, igazi társat, melegséget és megértést keresve az egyetlen emberben, aki annyi év gyűlölködése után is megmaradt neki.

Egyszóval Konter László jó érzékkel vette elő a darabot. Érdemét tovább gyarapította a szereplők számára határozott utakat kijelölő, pontos és szuggesztív rendezésével, bár a dráma helyenkénti közhelyességét és szerkezeti egyenetlenségét, három, egymástól szinte független részre való széthullását nem tudta palástolni. Másban is erősen megmutatkozott a dramaturgiai munka hiánya: az előadás ívét megtörő ismétléseket nem ártott volna kihúzni, s Vajda Mik-lós fordítása is rászorult volna némi modernizálásra. Székely László a helyszínt, a kort és a státust pontosan érzékeltető díszlete némileg impozánsabb a kelleténél, nem érződik rajta az elmúlás dögletes porszaga, azonkívül Solomont az író (s valószínűleg a rendező) szándékával ellentétesen minősíti, hisz ezeregyszáz dollárt ajánlani ennyi és ilyen patinás remekért jókora csibészség.

Walter végül felajzva elrohan, Victor és Esther moziba mennek, ahogy tervezték. A késve benyújtott számlákat nem tudták rendezni. Annak idején talán mindent megoldott volna egy őszinte beszélgetés, de az elkésett igazság sebez, s nem sebeket gyógyít. Jobb nem bolygatni a múl-tat. Tudja ezt Solomon is, akit csak egyetlen dolog bánt az életben: az, hogy lánya, aki csaknem hatvan évvel ezelőtt megölte magát, minden éjjel az ágya szélére telepszik. De az öreg nem hagy-ja magát, közel a százhoz is új vállalkozásba fog. Körüljárja új birodalmát, megvizsgálja a hárfát, a gramofont, aztán dolga végeztével belehuppan az öblös fotelba. Hátradől, lassan lehunyja szemét, szájából kifordul a szivar. Gyors sötét.

Arthur Miller: Alku (Békés megyei Jókai Színház)
Fordította: Vajda Miklós. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Rendezőasszisztens:* Szeli Ildikó.
Rendezte: Konter László.
Szereplők: Gáspár Tibor, Kovács Edit, Bartus Gyula, Szabó Gyula.

KOLDUSOPERÁK

Alábbi összeállításunkban a közelmúltban több helyen is látott Koldusopera-előadások kritikáját közöljük, továbbá a jelenleg rendelkezésre álló négy Koldusopera-fordítás összehasonlító elemzését. A klasszikusok fordítása, illetve újrafordítása, valamint a különféle fordításoknak egymáshoz, illetve a rájuk épülő előadásokhoz fűződő viszonya ritkán tárgyalt, bár a „levegőben lévő" szakmai probléma; ezért erre a kérdéskörre következő számainkban is visszatérünk.

SÁNDOR L. ISTVÁN

ÉRTÉKZAVARBAN

BERTOLT BRECHT: KOLDUSOPERA

Megfontolt repertoárépítés helyett valamiféle kampányjelleg, dömpingszerűség jellemzi színházaink többségének műsorpolitikáját. Ennek egyértelmű jele, hogy váratlanul divatba jönnek (majd hirtelen ki-hullanak a műsortervből) szerzők, darabok. Idén Arthur Miller mellett Bertolt Brecht is visszatért a legkedveltebb színműírók sorába. Darabjai közül a *Koldusopera* az aktuális kedvenc. Két újabb bemutató is követte a Művész Színház szezon eleji produkcióját (mely - hibái ellenére-ebben az évadban a darab legötletesebb, legegységesebb stílusú előadásának bizonyult).

Maguk az előadások jobbára nem igazolták a szerző és a darab iránt feltámadt érdeklődést. Alig találni olyasvalamit a *Koldusopera* bemutatóiban, ami művészileg is igazolná a vállalkozást. Mintha a színrevivők nem kerestek volna többet a magától értetődő időszerűségnél, mintha nem leltek volna rá arra a megközelítésmódra, ami a darab inkább csak sejthető, semmint egyértelműen felismerhető jellemzőit tenné hozzáférhetővé. Azt, ami nem a történetben, szavakban, figurákban, hanem a darab hátterében, mélyrétegében jelenik meg: műfaji és nyelvi sokszínűségében, többértelműségében, kulturális utalásrendszerében, a felhasznált és ironizált hagyományokban, a demonstrált szándék és a belső szerkezet közötti feszültségben.

Pedig az újabb két bemutató esetében lehetőség kínálkozott arra, hogy szokatlan, új minőség szülessen, ugyanis mindkét rendező olyan kiindulópontot választott, amely védelmet nyújthatott volna a darabhoz tapadt megszokások, szín-házi konvenciók ellen, s konzervszemlélet helyett valamiféle korszerűbb szellemet hozhatott volna a színpadra. Verebes István nyíregyházi rendezése ugyanis kötetlen szellemben alakította át a szöveget és a szerkezetet, Babarczy László pedig új fordítást választott a kaposvári előadáshoz.

Újrafordítás

Közismert, sokat játszott darab is kissé szokatlannak tűnik, ha új szövegváltozatban kerül színpadra. A megszokott helyzetekben ismeretlen mondatok hangzanak el, az unalomig ismert szövegben új árnyalatok fedezhetők fel. A nyelvi elavuláson túl ez a figyelmet aktivizáló váratlanság, a megszokások függőségéből kiszabadító szokatlanság teszi indokolttá a klasszikusok újrafordítását. De a vállalkozás értelmét csakis az az előadás igazolhatja, amelyik maga is szokatlan színekben. ismeretlen összefüggésben képes megjeleníteni a művet.

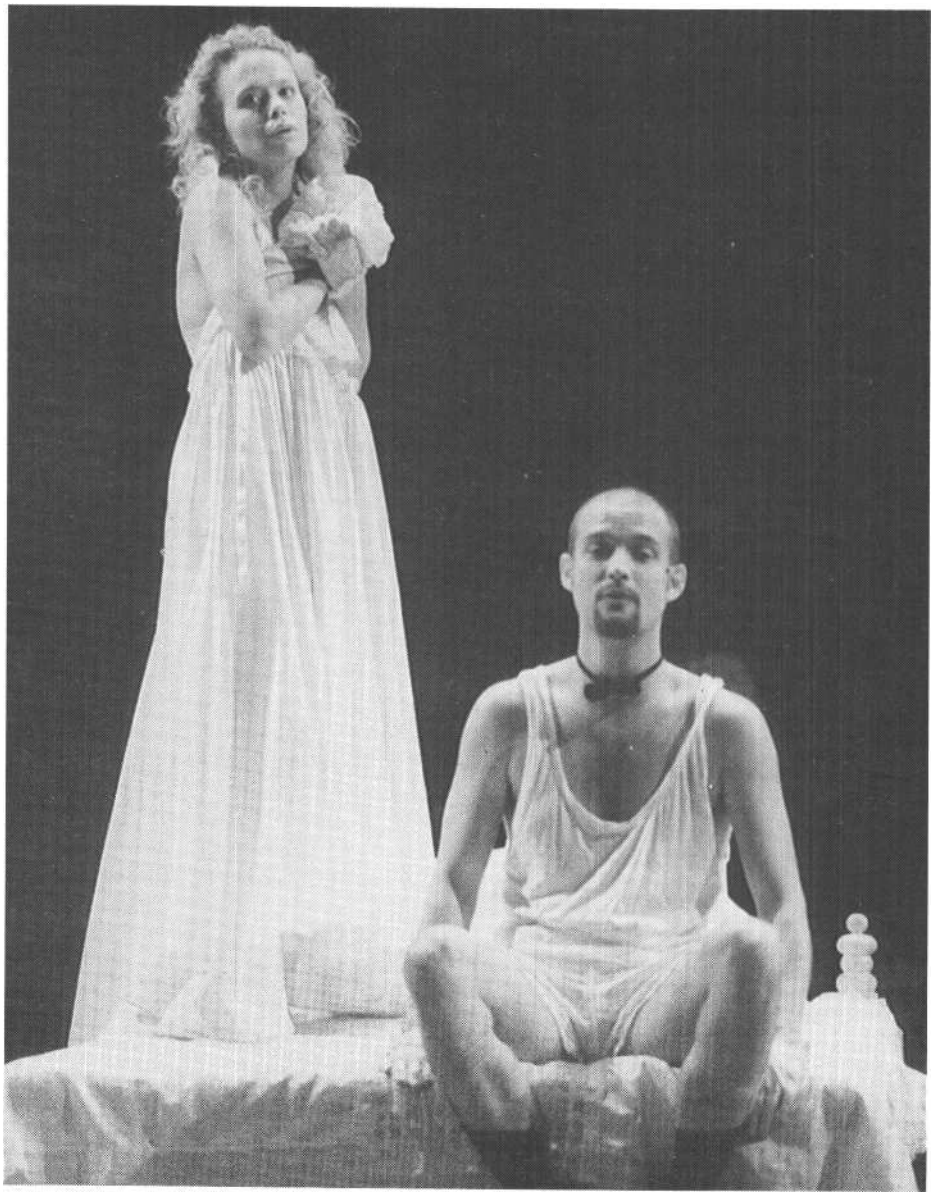
A kaposvári Koldusopera-bemutató kiábrándult játékosságához Eörsi István új fordítása teremt alapot. Az új szövegváltozat keserű iróniája a darab jelentését a társadalmi parabolától a létélményeket kimért szarkazmussal, fanyar bölcselkedéssel megfogalmazó áttételesség irányába tágítja. Eörsi a köznyelvi formulákat a szereplők által magától értetődő természetességgel használt szlenggel és nagy átéltséggel próbálgatott előkelő modorossággal keveri. Az előbbi sejthetően a figurák anyanyelve, az utóbbi meg talán az az idegen nyelv, amelyet csak mosolyt fakasztó akcentussal képesek használni. Ez a sajátos beszédmód azt érzékelteti, hogy személyiségük éppannyira ambivalens, mint társadalmi szerepük. (Épp ezért a darab jelenetei a helyzetek és a kapcsolatok kétértelműségére, állandó átértelmezésére épülnek.) Bárkinek látszanak is a szereplők, mindig látszatok maradnak. Társadalmi státusuk lényege az átmenet, személyiségüké az átváltozás. Alvilági figurák vállalkozó szellemű üzletembereknek látszanak; gengszterlétükben meghonosítják a polgári mentalitást, életvitelükkel kikezdik a polgári értékrend makulátlanságát. Cselekedeteiket a vulgaritásba alászállt hagyományos polgári értékek irányítják: feltörekvés, érvényesülésvágy, szerelmi szenvedély, féltés, féltékenység. De ezekhez a motivációkhoz, melyekhez a kulturális hagyomány állandóan morális tartalmakat kapcsol, a darabban szüntelenül amorális cselekedetek társulnak: a kötődéseket, szerelmi, családi, baráti, „kollegiális" kapcsolatokat végletesen individuális érdekek zilálják szét, az összetartozások, az érzelmi kötődések mindegyike áruláshoz vezet. Látszatnak bizonyul tehát minden: mindenki más, mint aminek látszik, de ez a másság éppúgy csak látszat, mint az a szerep, amelyben megnyilatkozik. Érzelmi játékokkal, erőviszonyokat próbálgató játszmákkal palástolt belső üresség tehát a szereplők igazi létformája, világukat az individuális érdek önzésében palástolhatatlan értékzavar jellemzi. Minden csak szerep, de az álarcok mögül újra meg újra csak a pusztulás egyetemes törvényeinek alávetett űr tárulhat fel, a riasztó társadalmi funkciózavarokban megmutatkozó univerzális káosz.

Ez a keserű világkép fogalmazódik meg a songokban is. Eörsi szövegváltozatának érdeme, hogy a dalszövegekben egyértelműbben, keményebben fogalmaz. Fordításában a szereplők sötét és kegyetlen világhoz fűznek önreflexiókat énekükkel: az amoralitás világnyi romboló erejét, a bűnbe űző vágyak kegyetlenségét, a világi törvények által az emberre szabadított vétkek kikerülhetetlenségét fogalmazzák meg az önmagukra ismerés kivételes, kényszerű pillanataiban. A dalszövegek a súlytalannak hitt játékban váratlanul megérzett döbbenetet, az élet könnyed pózokkal és kétséges szerepekkel elpalástolhatatlan, feloldhatatlan keserűségét közvetítik. Eörsi megerősíti a songok villoni hangvételét, morális mértéket és amorális létformákat szembesítő (ön)iróniáját. A dalok nyelvhasználatában kétes bölcsességhez vezető műveltséganyag keveredik azzal a finoman stilizált argóval, amely a legjobb magyar Villon-fordítások sajátja.

Megvalósulatlan lehetőségek

A kaposvári előadás azonban csak töredékesen tudott élni a szövegváltozat teremtette lehetőségekkel. Részleteiben ígéretes, részletességében azonban kidolgozatlan előadás született. A rendezői képalkotás, az elidegenítő effektusként is működő stilizáció hatásos, de pontatlanul megvalósított részleteket teremtett, a színészi játékból, az alakformálásból, a jelenetépítkezésből pedig hiányzott a következetesség és a meggyőző erő.

Szép az előadás nyitóképe (mely egyszersmind tovább épített vizuális motívuma a produkciónak). A világos háttér előtt sötét ruhás alakok rendezett csoportképe tárul fel. Középen, tolószékben Kocsma Jenny ül, mellette kétfelől, mint



Csapó Virág (Polly) és Ottlik Ádám (Maxi) a kaposvári Koldusoperában

valamiféle fegyelmezett nagyúri közönség, cilinderes urak és zárt ruhájú hölgyek állnak. Afféle bemutatkozásként sorra az előtérbe lépnek a darab főszereplői. Peachum Bicska Maxinak ad-ja át a golfütőt, mindketten golfütéseket imitál-nak. Majd az előtérbe sétál karonfogva Polly és Lucy, közben a hátuk mögött újabb és újabb szereplőkkel folytatódik tovább az imitált golfjátszma. A háttérben állók nemcsak tekintetükkel, de testükkel is követik a képzeletbeli labda útját: hajlanak jobbra-balra, előre-hátra, furcsa pózokba tekerednek. *A Második* koldusfinálában *a* civilruhássá vedlett csoportkép alkotja Bicska Maxi dalának hátterét, a figurák jelenlétük póztalan gesztusával erősítik meg a felvonást záró song keserűségét. A finálában a nyitóképből ismert csoportalakzatokra, mozgásokra ismerni. Bicska Maxi búcsúzásként elhangzó programbeszédére alig figyelnek a többiek; pusmogások, beszélgetések zavarják a szónoklatot, mindenkit inkább a kivégzés látványossága izgat. Ám a szerepéből kilépő Peachum happy endet jelent be. Az orgonasípok és a rózsaablak sziluettje előtt (ez alkotja a színpad hátterét) palló ereszkedik le, melyen a királynő fehér egyenruhás követeként Tigris Brown lép elő, lábai között lófejben végződő pálcával. Így hozza, komikus ünnepélyességgel a felmentő ítéletet Bicska Maxinak.

Ez a groteszk felhangokkal teli irónia más részletekben is megjelenik. Adjuk meg az érzelmeknek azt, ami az érzelmeknek jár - mondja Pollynak Maxi, amikor az esküvői lakoma végén a bandatagok magukra hagyják őket. Mindket ten vetkőzni kezdenek, s riadtan állnakalsóruhában egymással szemközt. Zavaruk az érzelmek, kapcsolatok hiábavalóságának szól. „Ki tudja, meddig tart a vonzalom" - éneklik az adott helyzetben váratlan keserűséggel, miközben gyorsan maguk elé kapják levetett ruhadarabjaikat. Elégikusan, némi fájdalommal idézi fel Bicska Maxi a Kocsma Jennyvel együtt töltött időket a *Striciballadában,* pedig akkor még nem tudhatja, hogy egykori élettársa feladta őt a rendőrségnek. Keserű iróniát érzünk abban is, ahogyan Maxi a hajdani időket idézve belefekszik a tolószékében üldögélő Jenny ölébe. Úgy festenek, mint valami furcsa, groteszk pietá. Szép részlete az előadásnak, amikor a letartóztatásukra érkező Tigris Brownékkal szembeszállva a koldusok marionettszerű mozgással imitálják az indulójukat játszó zenekart. A bábok szerepébe rejtőzött emberek mellett ember nagyságú bábok fekszenek; korábban rajtuk szemléltette Filchnek a koldusmesterség fogásait Peachum, s a rendőrök most ezeket püfölik, őket fogják le. Ez a részlet is mutatja, hogy az előadásban mély értelmű, gesztusértékű mozgások, színpadi képek sokasága jelenik meg (koreográfus Gesler György), amelyek azonban mégsem válnak az egész előadást meghatározó stílusteremtő erővé. (Pedig a színpadszerűséget hangsúlyozó dobogórendszer megfelelő keretet teremtett volna ehhez. A díszlet egy képlékeny világ érzetét is kelti: a nyitott színpadot a különféle helyszíneknél különféle elemek zárják le, de mindegyik átjárható marad. A Peachum szobáját keretező ruhafogasok között éppúgy át lehet lépni, mint a bűntanya lengő lécei, a bordély hasadt spanyolfalai, vagy akár a börtön könnyedén szétfeszíthető rácsai között.)

Ajelenetekben hálás helyzetek sokasága marad kihasználatlanul, kidolgozatlanul. Nem működnek a játszmák, nincsenek kidolgozva az erőviszonyok, nem látni, honnan hová tartanak a szereplők, hogyan változnak kapcsolataik. Enervált, feszültségektől mentes például (különösen az első szereposztásban) az ajátszmasorozat, amely a bandavezér és a bandatagok között zajlik az esküvői lakomán. Váratlan tehát a gesztus, amikor Bicska Maxi kését az ajtóba vágva teremt rendet. Ugyanezt a mozdulatot ismétli meg Polly, hogy tekintélyt szerezzen, amikor menekülni kényszerülő férjétől megörökli a hatalmat a banda felett. Túlzottan harsány gesztusokkal egyértelműsített, tehát nem elég érdekes, sokszínű az a jelenet sem, amikor Bicska Maxi ketrecénél szembetalálkozik egymással a két feleség. (A példák csupán kiragadottak, a sor hosszan folytatható.)

Mindez abból is következik, hogy a színészi alakítások sem igazán következetesek, kidolgozottak. Az előadást kettős szereposztásban játsszák, ami az erők érthetetlen szétforgácsolását eredményezi. Az az érzésünk, hogy a két sze-

reposztás „összevonásából" erőteljesebb előadás születhetett volna. (Néhol talán a színészeket is érdemes lenne „összegyúrni," a szerep egyik összetevőjét az egyik oldja meg eredményesebben, más rétegeket inkább a másik szereplő dolgoz ki pontosabban.) Arra gyanakszunk, hogy a rendezői koncepció - mindkét szereposztásban - valamiféle antihősnek szánta Bicska Maxit, aki hiábavalóan begyakorolt nagyvilági pózokkal igyekszik átvergődni szerencsétlen életén; legalábbis erre utal mindkét szerepfelfogás. Az első szereposztás Maxija (Némedi Árpád) erőtlen, azonosíthatatlan figura, aki mellett túlságosan is erőteljes nőalakok jelennek meg. A másik Maxi (Ottlik Ádám) vonzereje éppen így szerep, de ez az érdesebb, nyersebb alak nagyobb rutinnal fedi el belső bizonytalanságait. Ez(ek) a szerepfelfogás(ok) azonban egyrészt hihetetlenné teszi(k) Maxi jelenlegi helyzetét (úgy is mondhatnánk: státusát), másrészt az előadás belső viszonyait is megbontja(k), ugyanis a főszereplő mellett, vele szemben karakteres, bár gyakran következetlenül viselkedő alakok jelennek meg. Börcsök Enikő első szereposztásbeli Pollyja szerelemre vágyó, család-ja ellen lázadó bakfisból talán túl hamarérikférjével szemben is kíméletlen, rideg üzletasszonynyá. A második szereposztás Pollyja, Csapó Virág viszont majdnem mindvégig megmarad naiv, szerelemre vágyó lánynak, aki inkább csak játékként tudja megélni a felfordulást, amibe bele-keveredett. (A második szereposztásban válik hihetővé, hogy Polly szerelmes Lesz Maxiba, ám az első szereposztásban követhető végig, hogy mivé is alakul ez a kapcsolat.) Spindler Béla Tigris Brownja (az első szereposztásban) puha lép-tű, fölényes úriemberből túl gyorsan zuhan bele a Maxi ketrece előtt bocsánatért esdeklő ostoba fajankó szerepébe. A második szereposztás rendőrfőnöke (Karácsony Tamás) elutasító gyanakvással, fürkésző fölénnyel lép az esküvőn a bandatagok közé - mintha eleve ideiglenesnek tekintené a Maxival kötött szövetségét; ebből azonban nem következik, hogy később aggódni kezdjen bebörtönzött egykori barátja sorsáért. Bezerédi Zoltán fásult szakértelemmel megvert Peachumje mintha csak rutinból, különösebb indulat nélkül intrikálna Maxi ellen. A másik Peachum (Gyuricza István) nagyobb indulattal, de kevesebb szakmai fölénnyel éli meg a küzdelmet. Őt nem a szakmai gőg, hanem a lányához való ragaszkodás, a rejtett féltékenység mozgatja. Pogány Juditot, mindkét szereposztás Peachumnéját az álmos mozgású alkoholista szerepéből életre injekciózza a feladat, amelyet Peachum vejük hálóba kerítésében szán neki. Szép alakítás (mindkét szereposztásban) Molnár Piroska belső fájdalmak sokaságát rezzenéstelen szigorral megélő Kocsma Jennyje, aki az élet igazságtalanságait viszonozza méltóképp árulásaival.

Állapot

A kaposvári előadáshoz használt Eörsi-fordítás *a Koldusopera* elmélyültebb interpretációját tette volna lehetővé. Ezzel szemben a nyíregyházi szövegváltozat, Blum Tamás fordításának kiszólásokkal, közhelyekkel, poénokkal, közönséges kifejezésekkel történő „feldúsítása" eleve aktualizálásra, mai hangoltság megteremtésére csábít. Önmagában ez nem volna baj, ha Verebes István rendezése következetesen végigvinné azt az elképzelést, amely az előadás felépítéséből és felütéséből kikövetkeztethető. A zenekari nyitány után egy gyors beszédű konferanszié jön a színpad előterébe. (A Berki Antal által játszottfiguráról maga Verebes István is eszünkbe jut.) A közönséggel való társalkodás ismert gesztusaival biztosítja a nézőket arról, hogy a világirodalom egyik legjobb darabját fogják látni, amely tele van erkölcsi mondanivalóval és látványossággal, majd felkonferálja a Cápadalt. Erre napszemüveges, hanyag tartású figura lép elő (Megyeri Zoltán), aki cigarettával a szájában, flegmán, alig artikulálva kezdi dünnyögni a dallamot. Mire azonban az énekes belelkesedik, s egyre érthetőbben énekli a songot, a konferanszié kitessékeli őt a színpadról: miért is árulnánk el mindent Bicska Maxiról, akkor nem maradna semmi izgalom a nézőknek - mondja. Ez a helyzet többször megismétlődik az előadásban: Megyeri énekelni kezdi a dalt, a konferanszié pedig beléfojtja a szót. Az előadás végén azonban - mintegy zárlatként - teljes egészében is elhangzik a híres song. Az előadást indító közjáték utána konferanszié - mint kéretlen kalauz a történet dzsungelében - bejelenti (és kommentálja) az első jelenetet. Peackok (Hetey László) mai öltözetű, magabiztos üzletemberként jelenik meg, vállalkozásának stábja asszisztál neki. A jelenet igazi találmánya az, hogy a munkára jelentkező Filch (Tóth Károly) társadalmi és lelki értelemben is valóban mélyről jön, igazi hajléktalan, lelki nyomorúságaitól meggyötört szerencsétlen fickó, akit gátlástalanul fog majd kizsigerelni a kolduskirály.

Az indításból úgy tetszik tehát, hogy az előadás ízléstelenségével feszélyező posztkommunista lélekpiacot kíván megjeleníteni, bűnöknek és árulásoknak a maga provincialitásában keserű mulattató zsibvásárát. Gesztusértékű lehetne ebben a felfogásban, hogy a szereplőkre mai öltözeteket adnak (meg az is, hogy a műsor-füzet a színészek neve mellett feltünteti azt is, hogy melyik szereplőt melyik szponzor öltöztet-te: sőt a szünetekben reklámértékű alkalmi divatbemutatót is tartanak jelmezeikből a színészek). Sokértelműek lehetnének a (váltakozó színvonalú) poénok, humoros játékötletek, jelzésértéke lehetne akár annak is, hogy a gátlástalan szóáradatú konferanszié állandóan kiszól az előadásból. Olyan, mindannyiunk által ismert világ képét közvetíthetné így a produkció, amely-ben magától értetődően keveredik a közönségesség és az ízléstelenség, a morális gátlástalanság és az érvényesülésvágy, a határozottságnak mutatkozó hozzá nem értés és az amoralitáson alapuló szakmai siker.

Ezt a pimasz, de kabarészerűségével inkább csiklandozó, semmint provokáló megközelítésmódot azonban az előadás nem viszi következe-

Börcsök Enikő (Polly), Gráf Csilla (Lucy) és Némedi Árpád (Maxi) a kaposvári előadásban (Simara-fotó)

Gados Béla (Maxi) és Pregitzer Fruzsina (Polly) a nyíregyházi előadásban (Ilovszky Béla felvétele)

tesen végig. A produkcióban megjelenő sokféle játékmód, a nemegyszer esetlegesnek ható rendezői megoldások felerősítik az ötletszerűséget. A csakis az adott helyzetben érvényes poénok, az „alkalomnak" vagy épp a színész habitusának, „rögeszméinek" megfelelő megoldások túlságosan hangsúlyosak ahhoz, hogy bármiféle rendezői koncepció markánsan érvényesülhessen. Az előadás zárlata például teljesen más jellegű és hangulatú, mint ami a felütésből következne. Mintha menet közben átalakult volna a műről alkotott kép, a harmadik felvonásban jobbára elégikus hangoltságú, a világ kegyetlenségeit morális elégedetlenséggel és szorongással megjelenítő előadást látunk. És ekkor már nem a mai Kelet-Európa jelenik meg a színpadon, hanem a képzeletbeli, kortalan Anglia: a valódi lovon a színpadra érkező királyi követnek angol zászló van a kezében.

Verebes talán a brechti elidegenítés modernkori megfelelőjeként akarta felléptetni a konferansziét, de a hatás épp ellentétes azzal, amit a szerzőnek a színpadi helyzetet leleplező effektusai céloznak. Brecht kizökkenteni akarja a nézőket, hogy elgondolkozzanak a látottakon, Verebes konferansziéja helyettük gondolkodik, pontosabban fecseg. Közhelyeket, kétes ízlésű poénokat puffogtat arról, amiről el kellene gondolkodnunk, ha valóban mai érvényességű, hatásos előadásban látnánk a darabot. Ugyanakkor a konferanszié állandó megjelenései elszakítják egymástól a songokat és a jeleneteket. Mindez egyrészt teljesen széttördeli a történetet; másrészt az a benyomásunk támad, mintha egy dalest és egy vele párhuzamosan zajló, aprójelenetekből építkező kabaréelőadás szemlélői volnánk.

Az előadás legnagyobb problémája azonban az, hogy nincsenek kidolgozva a jelenetek, a játszmák, a viszonyok, nincsenek igazán kitalálva a szereplők. A legtöbb figura egyetlen gesztussal leírható. (Szerencsés kivételként csak Pregitzer Fruzsina Pollyja említhető.) Nincs megoldva a songok előadásának színpadi helyzete sem. Verebes egyetlen állókép variációiban helyezi el a dalokat: az előtérben áll(nak) a songot előadó szereplő(k), mellettük különféle pózokba helyezkedve a háttérfigurák láthatók (Bibliát tartanak a kezükben, később gyertyát, majd cilindert lengetnek stb.). A színpad mélyén, a zenekar fölötti emelvényen, mint afféle templomi karzaton, a statiszták kórusa helyezkedik el. Egy-két esetben a rendező megmozdítja az állóképet (az *Ágyúdalra* menetelni kezdenek a bandatagok, Polly és Bicska Maxi - Gados Béla - kettőse alatt az emelvényen táncoló párokat látni), de mindez lényegében nem szünteti meg a statikusságot. Bizonyára nem az állóképszerűséget vállalja Verebes azzal, hogy az „állapot" alcímet adta előadásának.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: Koldusopera (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Fordította: Eörsi István. *Díszlet:* Babarczy László - Gáspár András. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Karmester:* Kerényi Gábor, Hevesi András. *Koreográfus:* Gesler György. *Segédrendező:* Tombor Zsuzsa, Hock László. Játékmester: Znamenák István. Rendező: Babarczy László.
Szereplők: Bezerédi Zoltán, Gyuricza István, Pogány Judit, Némedi Árpád, Ottlik Ádám, Molnár Piroska, Börcsök Enikő, Csapó Virág, Spindler Béla, Karácsony Tamás, Gráf Csilla, Kovács Magdolna, Gőz István, Serf Egyed, Lipics Zsolt, Törköly Levente, Tóth Géza, Csapó György, Lugosi György, Pál Tibor, Kósa Béla, Cseszárik László, Kiss János, Kovács Sándor, Kelemen József, Szula László, Tóth Béla, Lecsó Péter, Gömöri Judit, Megyes Melinda, Lestyán Luca, Szűcs Ágnes, Pálffy Zsuzsanna, Puskás Ibolya, Ébl Helga, Simán Éva, Fekete Katalin, Tóth Ildikó, Tóth Richárd.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: Koldusopera (nyíregyházi *Móricz Zsigmond* Színház)
Fordította: Blum Tamás. Hangszerelte: Dékány Endre. *Zenei* vezető: Kazár Pál. *Díszlet-jelmezterv:T.* J. V. I. Stúdió. Rendezőasszisztens: Pankotay Éva: *Rendező*: Verebes István.
Szereplők: Hetey László, Szabó Tünde, Pregitzer Fruzsina, Gados Béla, Várhelyi Dénes, Sándor Júlia, Csoma Judit, Megyeri Zoltán, Korcsmáros Gábor, Venyige Sándor, Bajzáth Péter, Felhőfi Kiss László, Tóth Károly, Szántó Sándor, Lengyel János, Buda Mónika, Király Anita, Kovács Ágnes, Berki Antal.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

SZÖVEGHŰEN

DIE DREIGROSCHENOPER

Az utóbbi években fokozódott a Magyarországon élő német ajkúak kulturális igénye. Majd' tíz éve tartanak irodalmi, költői esteket Szekszárdon, a művelődési központban. Az idők során olyannyira kiterebélyesedett ez a tevékenység, hogy ma már Deutsche Bühne néven német nyelvű színház működik a dunántúli városban. A színháznak van ugyan állandó társulata, de létszáma csekély, ezért rend-re vendégművészek közreműködésével állítják ki produkcióikat.

Brecht Koldusoperájára természetes módon találtak rá; széles közönségrétegnek szólhatnak általa. A mű mondanivalója tetszés szerint aktualizálható - illetve „magától" aktuális -, eleven erkölcsi tanulsága van, valamint lendületesnek, szórakoztatónak tekinthető, elsősorban Kurt Weill zenéje révén.

A szekszárdi *Koldusoperát* a német Claudia Nowotny rendezte, elsősorban is szöveghűen. A főbb szerepeket jeles magyar művészek alakítják; olyan színészek, akik németül éppoly biztonsággal játszanak, mint magyarul. Mécs Károly, Dobák Lajos, Schubert Eva német tudása imponáló, magától értetődő tehát, hogy valóban megformálják a darabbéli karaktereket.

Az előadás hangulata kissé régies, hagyományos; minden szöveg úgy szól benne, ahogyan azt Brecht megírta. Valóban úgy: németül minden szó, minden mondat sokkal keményebbnek, szervezettebbnek hangzik, mint a megszokott magyar változatban. Következésképp a produkció súlyosabb, kimértebb, kevésbé könnyed és „slágerszerű"; mintha erőteljesebb volna az iskolamester Brecht jelenléte. Mindez természetesen olyan magyar néző benyomása, aki iskolában, idegen nyelvként tanult németül. Az ilyen nézők száma egyébként jelentős, hisz a Deutsche Bühne nemcsak német ajkúaknak játszik.

A már említett aktualitás: maga a darab. Minden érvényes benne, „egy az egyben." Akik Brecht művét valamiféle mérsékelten szórakoztató tandrámának vélték, mely zene nélkül aligha lenne több száraz szemináriumi tételnél, alighanem meglepődnek: a bűnözés és a bűnüldözés csöppet sem szent szövetsége, az előbbi kifinomult stílusa, az utóbbi pálfordulásai meglehetősen eleven, köznapi valóságnak tűnnek. A rendezés, az előadás egyszerű, drámához tapadó megközelítése számos ponton ezt a valóságosságot hangsúlyozza: például a bankügyletek, a pénzügyi manőverek igencsak emlékeztetnek az útonállás, a rablás struktúrájára.

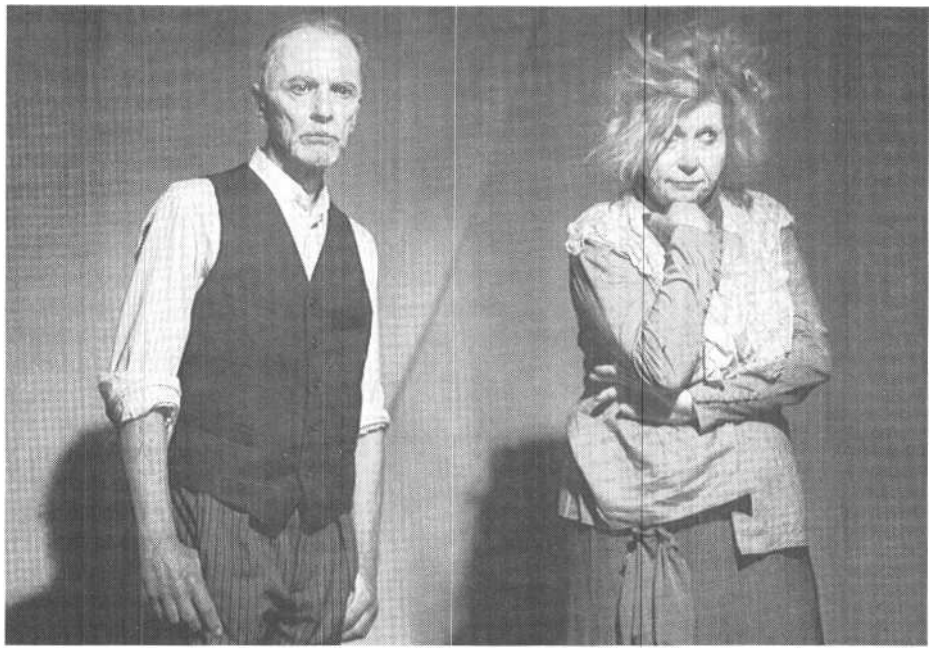
A szekszárdi *Koldusopera* Mackie Messere, Mécs Károly alkatánál fogva sem tipikus rablóvezér. Finom és tisztes úr, megbízhatónak látszó, jólöltözött, középkorú férfi. Menedzser. De hiszen tudjuk: Mackie már régen nem űzi a rablást mint kétkezi mesterséget...

Mackie múltjának jelentős alakja: Tigris Brown. Egykori katonapajtások ők, veteránjai valamiféle hajdani hősies történetnek. Közös ügyük lényege már rég feledésbe merült, a kollegiális összetartás maradt meg belőle. A bűnöző és a bűnüldöző érdekszövetsége éppen nem rendhagyó, nem különleges, nem is kap speciális hangsúlyt ebben az előadásban; sokkal inkább természetes kötés, mely a két típus közt létezik örökösen és megbonthatatlanul.

A tablóba szervesen illeszkedik a koldus világa. A Peachum házaspár-- Schubert Éva és Dobák Lajos kitűnő kettőse - ezúttal prózaian kispolgári. Akár közalkalmazottak is lehetnének. Tetteik, életvitelük láttán sem sajnálatot, sem felháborodást nem érzünk. Miközben a dolgukat teszik, alkatrészek egy jól működő gépezetben, igen hatásos finálékkal szórakoztatják a közönséget.

A szerelem viszont nem fér bele ebbe a gépiesen és okosan szerkesztett világba. Sem az ábrándos érzés, sem a pőre szexualitás. Talán ez nem tartozik a rendezői koncepcióhoz, mégis úgy tűnik, hogy a prostituáltak is csupán szürke alkalmazottak Mackie elegánsan működő üzleti világában. És bár a *Koldusopera* előadásaiban rendre „ziccer" Jenny és Polly szerepe, itt és most, e szekszárdi verzióban másodlagosak. Mint asszony, mint nő is Schubert Éva Celia Peachumje a legmarkánsabb.

John Gay eredeti *Koldusoperája* háromgarasossá változott Brecht kezében. Ezt a *Die Dreigroschenopert* hozza eredeti nyelvén, elegánsan és szervezetten a szekszárdi társulat.



Dobák Lajos (Peachum) és Schubert Éva (Peachumné) a Deutsche Bühne előadásában (Ilovszky Béla felvétele)

Bertolt Brecht-Kurt Weill: Die Dreigroschenoper (Deutsche Bühne)

Musikalische Leitung: Mária Fekete, Gabriella Mollek. *Bühne:* Béla Götz. *Kostüm:* Zsuzsa Borsi. *Regie:* Claudia Nowotny.

Szereplők: Károly Mécs, Lajos Dobák, Éva Schubert, Gabriella Hadzsikosztova, Zoltán Berzsenyi, Angelika Lippe, Kata Fráter, Gábor Sárosi, Balázs Galkó, József Tamási Tóth, Károly Ujlaky, Ferenc Kozáry, László Németh, Frigyes Palóczy, Zoltán Obendorf, Anikó Gruiz, Katalin Karancz, Lilian Török, Éva Glöckner, Zoltán Kéméndi, János Jozifek.

GYÖRFFY MIKLÓS

FORDÍTÓK BRECHTJE

A műfordításról való gondolkodás mindig azzal kezdődik, hogy létezik-e ideális fordítás, és mindig azzal végződik, hogy igen is, meg nemis. Ha egyazon mű két fordítása közül az egyikről azt mondjuk, hogy jobb, minta másik, akkor ebbe kimondatlanul azt is beleértjük, hogy van olyan mérce, amelyhez képest tartjuk jobbnak a másiknál. Ha viszont azt tartjuk szem előtt, hogy az irodalmi mű sajátossága nyelvi formájában rejlik, akkor nyilvánvaló, hogy nincs ideális fordítás, sőt a fordítás egyenesen merénylet a mű ellen: kivetkőzteti formájából. Innen nézve mindegy, hogy a fordítás jobb-e vagy rosszabb.

Mégis vannak fordítások, és vannak olyan fordítások, amelyeket jobbnak tartunk másoknál. Vajon milyen címen?

A fordítások mentsége és jogcíme mindenesetre az lehet. hogy a különböző nyelvek alapelvei, struktúrái és mechanizmusai többé-kevésbé hasonlóak, és hogy az irodalmi művek többé-kevésbé a létező valóságra vonatkoznak. A fordító tulajdonképpen ezen a bizonyos valóságon keresztül emeli át a művet egyik nyelvből a másikba, azaz újraírja, még akkor is, ha ez az újraírás az igazi „íráshoz" képest inkább szolgai másolásnak tűnik. Persze hogy ilyen látszat támadhat egyáltalán, nevezetesen az, hogy a fordítás gépies másolat csupán, azon afeltevésen alapszik, hogy a nyelvek egyazon kulcsra járnak, és akkor már megint ott vagyunk, ahonnan kiindultunk: ahány nyelv, annyiféle kulcs? Vagy van azért valamiféle tolvajkulcs, amely mindegyik zárba jó? Igen is, meg nem is.

Hol az egy és oszthatatlan mű?

Ennyit az elméletről, és most lássuk a gyakorlatot. Érdekes módon itt műnemenként kissé eltérő normák uralkodnak. A verset tartjuk legkevésbé lefordíthatónak, a fordítási kísérleteket itt mérjük a legkevésbé a lehetséges optimum mércéjével. Egy verset nem annyira az tüntet ki, hogy kiváló fordítása kiváló versnek mutatja, hanem inkább az, hogy többen többféleképpen fordítják le, mintegy újra meg újra megkísérti a költő-fordítókat szépségével, titkaival. Csakhogy ez azzal a veszéllyel jár, hogy a sok fordításban elvész az eredeti. Ha ennyiféleképpen ki lehet fejezni, akkor hol az egy és oszthatatlan mű? Hol másutt, mint az eredetiben, tehát térjünk csak vissza hozzá. Mégsem mondunk le a versfordításokról, és arról a társasjátékról sem, hogy mégis, melyik a jobb, melyikben mi a jobb.

A prózafordításban a közhiedelem szerint megbízhatóbb, maradandóbb eredményeket lehet elérni. Úgy gondoljuk, hogy a prózai mű különösebb veszteség nélkül átmenthető egyik nyelvből a másikba, a pontos megfelelés itt elég jól mérhető és számon is kérendő. Nem lehet semmit kihagyni, semmit hozzátenni, aki csal, felületes, ügyetlen vagy hivalkodik, az könnyen tetten érhető. Egy regényfordításról inkább ki merjük mondani, hogy jó vagy rossz, és a regényfordítás általában hosszú ideig az eredeti mű más nyelvű megjelenési formája marad. Azért van ez így, mert úgy véljük, hogy a prózai műben nem „számít" annyira a forma, valamint azért, mert a *Háború és békét* vagy a József és *testvéreit* nem szokták újra meg újra lefordítani vagy lefordíttatni. Holott, mint azt a *Bovaryné* vagy az *Üvöltő* szelek most megjelent új fordítása tanúsítja, egyazon, szóról szóra megbízhatóan és egyezményesen nyomon követhető szövegű prózai mű fordításai között is lehet ég és föld különbség.

A drámai szövegekkel, úgy tűnik, szabadabbul lehet bánni, mint a versekkel vagy a prózai művekkel. A versben egy ékezet is számít, és a regényből sem lehet szavakat, hát még mondatokat kihagyogatni, sem az eredeti szövegközlésben, sem a fordításban. A kontrollszerkesztő elvben árgus szemekkel vizsgálja, nem hagyott-e ki semmit a fordító a regényből, és ha talál egy hiányzó félmondatot, diadalmasan lecsap rá, a fordító pedig, ha lelkiismeretes, szégyenkezik. A pontosságnak ez a követelménye persze a drámai szöveg nyomtatott közlésére is vonatkozik, főleg igényes kiadásban, de sokszor az eredeti mű sem rekonstruálható pontosan, mert esetleg több szövegváltozata, maradt ránk, más-más előadások szövegei. Vagyis a drámai szöveg nem él annyira önálló és védett életet, mint a vers vagy a regény, a drámai szövegek sokszor színi-előadásaikkal szimbiózisban élik az életüket.

Ez - különösképp ebben a folyóiratban - közhely, mégis utalni kell rá, mert a drámafordításokban is szerepe van. Egy drámafordítás ugyanis - és vonatkozhat ez akár mindjárt a *Koldusopera* itt összehasonlítandó fordításaira is - készülhet eleve egy tervezett előadás intenciói, koncepciója szerint, úgyszólván rendezői megrendelésre, éppúgy, mint a díszlet vagy a zene. Petri György új Mizantróp-fordítása például nyilvánvalóan Székely Gábor tervezett előadásának szellemével összhangban született meg, még akkor is, ha a rendező nem látta el „instrukciókkal" a fordítót. Elég volt, hogy kortársak, hasonló gondolkodásúak, esetleg barátok.

De ha kész fordítást használ fel az előadás, akkor is rendszeresen előfordul, hogy a dramaturg „meghúzza" a szöveget, vagy a rendező és a színészek „belenyúlnak." A húzások persze nem a fordításnak szólnak, hanem az eredetinek, jeléül annak, mennyire nem sérthetetlen a drámai szöveg. A fordított szöveg alakítgatásának indítéka rendszerint a „jól mondhatóság" színészi szempontja, amely a kívülálló számára néha kissé rejtelmesnek tűnik, és néha nincs is mögötte más, mint misztifikáció vagy szeszély, amely persze szintén lehet szükséges kifejezési kellék. A nem mindig követhető és átgondolt színházi eljárásoknak saját gyakorlatomból is ismerem olyan példáját, amikor egy színház megrendelte tőlem egy olyan darab fordítását, amelynek volt egy régi, nyolcvanéves fordítása, aztán végül mégsem az enyémet használták, hanem a régit, mégpedig állítólag éppen a régiességéért, amelyről persze már előzőleg is lehetett tudomásuk.

Az Európa-iskola

Egy dráma különböző fordításait valójában csak úgy lehetne összehasonlítani, ha a hozzájuk tartozó előadásokat is összehasonlítanánk, és a fordítást csak azok függvényében vizsgálnánk. A *Koldusopera* négy fordításának mostani összehasonlításakor ettől el kell tekintenünk, ezért észrevételeim eleve csak viszonylagos érvényűek lehetnek. Ezenkívül olyan kiváló író-fordítók, mint Vas István, Eörsi István, Márton László és olyan rutinos színházi szakember, mint Blum Tamás munkáiról lévén szó, eleve feltehető, hogy nincsenek nagy minőségi különbségek köztük; félretéve az összemérhetetlenség elvi kérdését, a szakmai tudás gyakorlati oldaláról nézve mind a négy fordítás profi munka, amelyek - állítólag a Vas Istváné kivételével - a színházi előadás próbáját is kiállták.

Így hát inkább csak értelmezésbeli, hangnembeli eltérésekre utaló jeleket keresek a fordításokban, éspedig, mivel járatosabb vagyok a prózafordításban, minta versfordításban, *a Koldus*-operának csupán néhány prózai részében, ami tovább korlátozza megállapításaim érvényét.

Az rögtön feltűnik, hogy Márton László fordítása kicsit kilóg a sorból. Van ennek mindjárt egy nagyon egyszerű oka, ami máris visszakanyarít bennünket a színházhoz, alighogy próbáltunk elvonatkoztatni tőle, nevezetesen az, hogy ez a fordítás jócskán meghúzott szövegváltozat. Mártonnál nem utolsósorban azért olyan könnyed és flott, olyan laza és fesztelen minden, mert sok szövegballaszttól mentes. Legalábbis a gépiratban körözött változat. Hogy ő eleve így fordította-e le a darabot, félig-meddig mint dramaturg, vagy pedig a Budapesti Kamaraszínház előadásának megdolgozott szövegkönyve cirkulál-e Márton László fordításaként, azt nem tudom.* Mindenesetre igen sok minden hiányzik ebből a szövegváltozatból, rendszeresen tucatnyi sorok. A másik szembeötlő jellegzetessége ennek a fordításnak - és emiatt érték is már támadások -, hogy erősen épít a mai argóra. Márton Koldusoperája tehát helyenként olyan, mintha ma játszódna, itt nálunk. Továbbá néha olyankor is argóban beszél, mikor Brecht eredetije nem; olykor pedig Márton magyarítása zaftosabb argó, mint amilyennek német megfelelője tűnik.

Blum Tamás többször előadott fordítása is elég nagyvonalú. Ebből is hiányzik sok apróság a teljes német szövegváltozathoz képest, de itt nem anynyira sorok, mondatok kihagyásáról van szó, bár erre is akad példa, hanem inkább összevonásokról, tömörítésekről, helyenként kisebb sorrendi változtatásokról. A lényeg, a szöveg értelme, színezete mindig megvan, a szövegezés azonban néha kicsit eltér a némettől, már amennyire a német szövegezés hasonlíthat egyáltalán a magyar-h o z- lásd elmélet. Blum Tamás kipróbált színházi rutinié, aki a színésznek olyan szöveget kínál, amelyet az várhatóan könnyen tud elmondani.

Vas István fordítása, amelyet tudtommal még nem adtak elő, nyomtatásban viszont többször megjelent, nagyon pontos, szöveghű munka. Minden benne van, amit Brecht megírt. A többi fordításhoz képest kevésbé flott, gördülékeny, élőbeszédszerű - persze hogy ki mit mennyire tart ilyennek, az megint lehet rendezőnként vagy színészenként változó, illetve függhet az élőbeszéd mindenkori állapotától, értelmezésétől. Vas István fordítása mindenesetre jellegzetes példája annak a becses magyar fordítói hagyománynak, amelyet talán nevezhetünk a könyvkiadóról „Európa-iskolának." Vas István maga is évtizedekig munkatársa volt az Európa Könyvkiadónak, és közreműködött ennek a fordítói iskolának a kimunkálásában, illetve más művelői révén az visszahatott rá.

Ennek az iskolának a lényegét abban foglalhatnánk össze, hogy a fordításnak egyrészt maximálisan pontosnak, az eredetihez hűnek kell lennie, másrészt maximálisan igazodnia kell a magyar nyelv és stílus egyezményes szabályai-

* M. L. közlése szerint fordítói példány nem létezik. A szerkesztőség az előadás súgópéldányát bocsátotta a bírálók rendelkezésére. (A szerk.)

hoz - kivéve persze, ha az eredeti is rombolja a maga nyelvén az egyezményeket. Ez önmagában véve még nem mond sokat, többet mond az, hogyan lehet, hogyan szokás eltérni ettől az eszménytől, ha muszáj, mert nincs más megoldás - de akkor is lehetőleg úgy, hogyne nagyon lehessen észrevenni ezt az eltérést. Ha az idegen szöveg megformálásának módja tartalmi szempontból is nagyon fontos (végső fokon mikor nem az?), akkora magyar nyelvhelyességből, a „magyaros" nyelvhasználatból lehet kicsit engedni, hogy halványan átderengjen az idegen szerkezet; ha viszont az idegen szöveg saját nyelvi közegéhez képest semlegesnek, egyezményesnek mondható, nem hangsúlyosak benne a tartalmi jelentőségű vagy az egyéni nyelvhasználatra valló stiláris jellegzetességek, akkora fordítás kritikus eseteiben a magyaros újra- vagy átfogalmazás felé illendő elmozdulnia a fordítónak. Ez a gyakorlat elsősorban a prózafordításban alakult ki, beleértve a prózában írt drámákat is. Vas István következetesen érvényesítette az idevágó elveket, de talán emiatt is szereplői helyenként inkább mintha regényben beszélgetnének, mint színpadon.

Eörsi István is az „Európa-iskola" képviselője, de ő ugyanakkor mint színrnűíró és gyakorló dramaturg, eleven kontaktusban van a színházzal is. Ő tehát a pontosság és a magyarosság mellett nyilvánvalóan a színpadi beszéd követelményei-nek is eleget akart tenni. Mivel ez többnyire remekül sikerült neki, egy absztrakt eszmény feltételezése esetén az ő fordítását kell a legjobbnak tartanunk. Pimaszság dolgában vetekszik Mártonéval. De, ismétlem, ez nem jelenti azt, hogy egy esetleges zseniális Koldusopera-előadás-nak valamilyen okból nem a másik három fordítás valamelyikét kell-e mégis választania.

Ugyanaz másképpen

Nézzük most már szövegpéldákon, hogyan mutat mindez közelebbről. Olyan példákat mindenesetre aligha fogunk találni, amelyek mind egyformán és egybehangzóan demonstrálják a fenti összbenyomásokat. Mindjárt az első felvonás elején Peachum „Geschäft"-je lehet „szakma" (Vas, Eörsi), lehet „vállalat" (Blum), lehet „üzlet" (Márton). A „Geschäft" szó Peachum második prózai mondatában kétszer is előfordul, Vas másodszorra „foglalkozást" mond, Blum nem ismétli meg.

Prológjában Peachum a bibliai mondások gyors elhasználódásáról beszél. Vasnál ez így hangzik: „A Bibliában akad vagy négy-öt szívre ható mondás; de ha elhasználódnak, itt áll az ember kenyér nélkül. Ez az ‚Adj, hogy neked is adassék' például mennyire elkopott alig néhány hét alatt, mióta itt lóg. Hiába, mindig valami újat kell kitalálni. Ilyenkor aztán megint a Bibliának kell megmutatnia, hogy mit tud, de ez se mehet a végtelenségig." Pontos, minden benne van, két ponton érzem kicsit halványnak: ,,...itt áll az ember kenyér nélkül" (,,... ist man glatt brotlos") és: ,,...Ilyenkor aztán megint a Bibliának kell..." stb. („Da muss eben die Bibel wieder herhalten, aber wie oft wird sie es noch?") Eörsi ezt írja: „A Bibliában négy-öt olyan mondás is akad, amely megindítja a szívet, de ha elkoptatjuk őket, akkor felkopik az állunk." A „felkopik az állunk" kitűnő; hogy játékosan össze kell-e csengenie - a némettől eltérően - az „elkoptatjukkal", abban kételkedem.

Blumnál felcserélődik a sorrend. Előbb van szó arról, hogy: „Ezt a jobb adni, mint kapnit' például három hét alatt teljesen lejárattuk. Újdonság kell a népnek. Ilyenkor a Bibliához fordulunk, de hát az is meddig bírja még?" -, és csak azután következik: „Van a Bibliában négy-öt szívhez szóló frázis, ha azokat is elhasználja az ember, egyszerűen kenyér nélkül marad." A „frázis" nem tetszik, mert már önmagában minősít, értelmez, és nem valami jó az sem, hogy „egyszerűen kenyér nélkül marad." Annál jobb viszont az, hogy „meddig bírja még" a Biblia. És Márton: „Van a Bibliában három-négy (?) mondás, amely megindítja a szívet, de ha elnyűttük őket, itt állunk megfürödve. Például az ‚Adj, hogy adassék' jelszót, itt ni, alig három hét alatt lejárattuk. Frissíteni kell a kínálatot. Ilyenkor az ember megint elővesszi a Bibliát, na de a Bibliának is van határa."

.. itt állunk megfürödve", „a Bibliának is van határa" - az ilyen fordulatok jellemzőek Márton fordítására. Eörsinél így folytatódik a passzus: „Így például az ‚Adjatok, és néktek is adatik' elkopott kurta három hét alatt, amióta itt lóg. Mindig valami újdonsággal kell előállnom. Ilyenkor a Biblia húz ki a kátyúból, de hányszor bírja még?" A bibliai szóláspélda fordítása itta legjobb, a „de hányszor bírja még?" összecseng Blum ötletes megoldásával, ellenben a „kurta" jelző és a „ki-húz a kátyúból" szólás itt kevésbé tetszik.

Maxi és Polly esküvői jelenetében Maxi egyszer csak kiveri az egyik bandatag kezéből a tálat, és így szól (Vas szerint): „Voltaképpen még nem akartam hozzáfogni az evéshez. Szívesebben vettem volna, ha minálunk nemcsak mindjárt az van, hogy ‚neki az asztalnak, fejest a kajába', hanem előzőleg valami hangulatkeltés is történt volna. Egy ilyen napon másoknál szokott történni is valami." Mártonnál ez a rész hiányzik. Blum: „Eredetileg nem az evéssel szerettem volna kezdeni. Persze ‚zabáld, ahol éred' -- nálatok ez a jelszó. Pedig milyen szép lett volna előbb valami hangulatkeltés. Egyes helyeken ilyenkor produkálni szoktak valamit." Nem vitás, hogy tömörebb, pergőbb, mint Vas fordítása, amely-ben különösen a „történni" ige kétszeri előfordulása nehézkes. Ezt Blum teljesen kiküszöböli, holott a németben valóban ott van a két ige, csak két különböző alakban: „vorgehen" és „stattfinden." És Eörsi? „Tulajdonképpen még vártam volna az evéssel. Szívesebben vettem volna„ ha jelszavatok nem rögtön az, hogy ‚Neki az asztalnak, zabára fel', hanem ezt valami hangulatos program előzi meg. Ilyen napon másokat is meg-lepnek effélével." Blumé valamivel rövidebb, pedig nála négy mondatból áll ez a szöveg, Eörsi három mondata viszont annál vésztjóslóbb a maga negédességével.

Ede valamivel lejjebb azt mondja Vasnál: „Bizony, ilyet még nemigen tetszett zabálni." Blum: „Ilyen kosztot maga még nem pipált." Márton: „Igen, ilyet még nem tetszett burkolni." Eörsi: „Hát igen, ilyet még életében nem kajált." Melyik jobb? A Blumé szigorúan véve hibás, a magyar szólás valójában csak így fordul elő: „Ilyet (v. olyat) még nem pipáltál"! Mártonnál a „burkolni" anakronizmus. De tovább: „Penge Mackie-nél ez mindennap így megy. Maga igazán a pikszisbe került." (Vas); „Bicska Maxinál ilyet adnak mindennap. Jól bele tetszett ülni a húsosfazékba." (Blum) Eörsinél „meg tetszett fogni az isten lábát," Mártonnál pedig „mézesbödönbe" ül bele Polly. Itt Márton fordítása a legpontosabb: „Da haben Sie sich richtig in den Honigtopf gesetzt."

Az „argósítás" mértéke

Mártonnál remek megoldások váltakoznak vitathatókkal és túlhajtottakkal. Ez utóbbiak többsége a darab nyelvének abban a rétegében található, amely iróniával-humorral a bűnözés, az alvilág „tolvaj"-nyelvét idézi. Az argó gyorsan avul, tehát bizonyos „korszerűsítés" egy hatvanéves mű fordításánál elkerülhetetlen, mert különben nem úgy lesz komikus a gengszterek társalgása, ahogy Brecht szánta, hanem másképp. Olyan kifejezések Vas István nem is olyan régi fordításában, mint „a pikszisbe került," vagy „kutyagumit kaptok, nem júdáspénzt" (Peachumné), ma már kissé ómódinak hatnak. Ugyanakkor tudni kell, hogy Brecht csak mértékkel alkalmaz argó kifejezéseket, a Koldusopera egyik lényeges brechti sajátossága, hogy a banditák finomabb, választékosabb, műveltebb nyelven társalognak, mint a valóságban. Brecht banditái félúton vannak a bűnözés és az üzleti élet között, sznobok, parvenük, és ez a beszédmódjukon is meglátszik - nem beszélve most arról, hogyan válik mindez a rafinált stilizáció eszközévé.

Egyszóval nagyon kell vigyázni az „argósítás" mértékére. Érzésem szerint Vas István kicsit innen maradt az adagolás ideális szintjén, Márton túllépte. Vonatkozik ez a viccekre, a humorra is. Vas néha túl decens, Márton viszont néha ripacskodik. „Nem kell a rizsa" - mondja nála Peachumné Filchnek; „Ne beszélj hülyeségeket" - mondja Vasnál; „Ne járjon a szád" Blumnál; „Ne hülyéskedj" Eörsinél. A németben: „Red keinen Unsinn."

„Polly, ne húzd ki a gyufát!" - mondja Márton. Vas: „Polly, ne hozz ki a sodromból!" Blumnál hiányzik ez a mondat. Eörsi: „Polly, ne feszítsd túl a

húrt!" Brecht: „Polly, schlag dem Fass nicht den Boden aus" - ami szó szerint azt jelenti, hogy ki ne üsd (verd) a hordó fenekét. Az ördög tudja, hogy ez inkább népi vagy alvilági szólás volt-e a németben annak idején. A Halász-féle szótárban mindenesetre benne van: ,,...ez már mégiscsak sok v. több a soknál, most (már) aztán elég!, (ezzel) betelt a pohár!, ez mindennek a teteje!" Márton itt elveti a sulykot.

Megint Mártonnál így ordít rá Polly Mátyásra a második felvonás negyedik jelenetében: „Ha kifogásod volna, akkor az urak a nadrágodat lecibálták volna és a valagadat kifilézték volna!" A németben itta szavak szótári jelentése szerint a hátsórész vagy ülep elpáholásáról, elfenekelésről van szó. Vas: „Különben az urak már régen lerángatták volna a gatyádat, és elintézték volna a fenekedet, ugyebár, uraim?" Blum: „Mindjárt lehúzzák az urak a nadrágodat és elintézik a seggedet." A gépiratban az „elintézik" „megcsiszoljákra" van kijavítva kézzel - ezt jobb, ha azonnal elfelejtjük. Eörsi: „Különben ezek az urak már régen kiráztak volna a nadrágból, és elfenekeltek volna." Egyetérthetünk Mártonnal abban, hogy a mai fordításban valamivel erősebb kifejezésre van itt szükség, mint akár az eredetiben, hogy a banditák elhűljenek Polly bandavezéri képességeitől („Döbbent csendről" mindenesetre, mint Márton írja a zárójelbe tett rendezői utasításban, nincs szó, csak „kis szünetről"), de a valag kifilézése, hangozzék bármily „jól" magyarul, itt „több a soknál".

„Fusizókról" van szó Mártonnál „kontárok" helyett, „esti meséről" „gyermekvers" vagy „dajkamese" helyett, „bunkócskáimról" „hatökör" vagy „tökkelütött" helyett. Ez utóbbi Eörsinél: „fajankók", Vasnál: „tökfilkók", Blumnál: „hólyagok". A „Pofa be!" Mártonnál „Pofa súlyba!" - ami lehet, hogy létező argó kifejezés a katonaság világából, de nem való ide, és nemis olyan jó. Őszintén szólva a „sztrüll" kifejezést nem ismertem, amelyet Márton a „zsaru" vagy „hekus", vagy „rendőrség" értelemben használ a német „Polente" szó megfelelőjeként. A „Polente" a „Polizei" berlini becézése, talán van valami köze az olasz eredetű és „hagymaleves, puliszka" jelentésű „Polenta" szóhoz.

Márton aktualizáló argósításának vannak szerencsésebb példái is. Például a „Schereien" (vesződés, bajlódás többes számban) nála „totojázás": „Polly:... Az ember a végén tisztára hülyét kap ettől a sok totojázástól." Eörsinél: „Mennyi kényelmetlenség, ebbe bele lehet őrülni." Vasnál: „Az ember tisztára megőrül ennyi kellemetlenségtől." Blumnál: „Bele kell bolondulni ebbe a nagy forgalomba." Nyilvánvaló, hogy Márton megoldása a legjobb, még akkor is, ha a német „Schererei" szónak nincs semmi argóíze. Blum fordításának itt különben nem sok értelme van, és megjegyzendő, hogy bár Blum nagyvonalúsága, pontatlansága kétségkívül ke zére, helyesebben „szájára" játszik a színésznek, egy ponton túl tömörítései, egyszerűsítései a darab stílusát és szellemét érintik. A rövid mondatok jól peregnek ugyan, de a replikázásban - a keresetlenül közönséges tónus bőséges adagolása révén is - végeredményben valamivel nyersebb, durvább Koldusoperához vezetnek, mint amilyen az eredeti. „Mit pofázol, mit pofázol?" kiabál Lucy Blumnál, holott a németben csak ez van: „Was sagst duda? Was sagst du?"

Vagy valamivel lejjebb így kiált fel nála Polly: „A te úri modorod! Puncimanci. Ó, csak tartson ki az emberi méltóságom..." A németben: „Deine feinere Art! Oh, ich vergebe mir ja nur meine Würde! Da bin ich mir doch zu gut... allerdings." Vas István fordításában: „Te beszélsz finom úri modorról? Ó, csak meg ne feledkezzek a méltóságomról! Ehhez azért túlságosan jó vagyok... Kétségkívül." Eörsinél: „Te és a finomabb modor! Ó, csak a méltóságomat őrizzem meg! Annyira azért nem süllyedhetek le... semmiképp." Mártonnál hiányzik ez a passzus, sőt itt egy teljes oldalnyi szöveg, a színházi szövegpéldányból legalábbis. A német szövegből viszont a „Puncimanci" hiányzik.

Az összehasonlító szövegpéldákat szinte vég nélkül sorolhatnánk tovább. Egyrészt hallatlanul érdekesen és tanulságosan dokumentálódhatna, ami talán már a fenti példákban is látszott: bár nagyjából ugyanazt mondja mindegyik fordítás, mégis teljesen másként. Alig van véletlen egybeesés köztük, holott elég sok olyan mindennapi beszédfordulat található a darabban, amelyekről egyértelműnek tűnhetne, hogyan hangzanak magyarul. Másrészt még jobban megerősödhetne az a benyomás, amely szintén körvonalazódott talán: bár lényegesen különböznek egymástól a fordítások, értelmezés vagy színvonal dolgában ez csak árnyalatnyi különbségekkel jár. Amekkora hátrány érte Mártont azáltal, hogy csonka példány képviselte, akkora előnyt élvezett azáltal, hogy pimaszul szellemes megoldásai feszes kompozícióba, jól pergő replikázásba illeszkedtek. A jól bevált Blum-fordításnak rá kellett itt mutatni egy lappangó tendenciájára, amely a Vas István és Eörsi István képviselte fordítói iskolával nehezen egyeztethető össze. Az összehasonlításban Vas István fordítása, bár nagyon pontosnak, de előadási szempontból valóban kicsit nehézkesnek, körülményesnek bizonyult. Eörsi István filológiailag teljes és pontos, az előadási követelményekhez is jól igazodó fordításának legfeljebb olyan részleteit lehetne vitatni, amelyek az összehasonlítgató olvasó személyes gusztusa szerint hol ebben, hol abban a másik fordításban tűnnek jobbnak. Egy olyan rendező, aki nem tiszteli vallásosan a szellemi magántulajdont - mint fordítói megjegyzései szerint Eörsi sem -, talán kombinálja majd egyszer előadásához e fordításokat, s hogy igazolható-e az eljárása, csak az előadás fogja eldönteni.

PETROVICS EMIL

MAGYAR SONGVILÁG

Ismét divatba jött a *Koldusopera.* Nem az én tisztem, hogy ennek okait kutassam, hogy kaján párhuzamokat vonjak a nálunk dúló vadkapitalizmus és Jonathan Jeremiah Peachum cégtulajdonos koldusbandájának szigorú működési alapelvei között. Inkább emléksorokat írok arról, hogy harminchárom évvel ezelőtt a mai Művész Színház épületében nyílt meg a Petőfi Színház, három fiatalember irányítása alatt,* ugyancsak a *Koldusopera* előadásával, szinte ugyanazon a napon, mint most, természetesen más színészekkel, más rendezésben, Kurt Weill zenéjének szöveghű megszólaltatásával. Bevallhatom, hogy nem volt könnyű a nézőtérről követni a játékot, átélni az egykori és mai színházavató előadás feszültségét kívülről és belülről, tudni azt, hogy ma már nem segíthetek, ha netalán baj lenne, nem súghatokfel a csodálatos Senyei Verának egy-egy kritikus sort, nem szuggerálhatom szemmel, kézzel az elbűvölően romlott Pollynak, Domján Editnek, hogy ne siessen, várja meg a közzenét, muzsikáljuk el együtt - a zenekarral - remek songjait. Több mint százszor vezényeltem az akkori előadást. Szenvedélyesen szerettem az egészet, Szinetár rendezését, Agárdyt, Feleki Kamillt, Horváth Tivadart, tudtam persze könyv nélkül a prózát is - tán még ma is végigmondanám, ha szükség lenne rá

élveztem Weill „csúnya" hangszerelését, amely éppoly loncsos, repedtsarkú, közönséges, egyszersmind elegáns, mint a darabban játszó személyek viselkedése.

Blum Tamás fordította a darabot, az a Blum, aki az opera, a zeneművészet, Klemperer és Nádasdy Kálmán felől érkezett a „Háromgarasoshoz," Zenedramaturgiai ösztöne és tudása, prozódiai ismeretei, gondolkodásmódjának eredendő - nem tudnék jobb szót használni - vagány-

' Szinetár Miklós, Ungvári Tamás, Petrovics Emil. A szerk.

sága és nem utolsósorban a német nyelv nem csupán verbális, hanem zenei viselkedésének mélyen átélt ismerete a *Koldusopera* kongeniális interpretátorává tette az akkor ugyancsak fiatal, nagy jelentőségű színházi muzsikust. Szavai, mondatai azóta is élnek, nem akarnak elavulni, idézhetőek és hatásosak.

Mostanában többen nekiláttak, hogy újrafordítsák Brecht e korai remekét. Rendezők, színházak kívánságának tesznek eleget; egyesek az előadhatóságot emlegetik elsődleges célként, mások - úgy tűnik - bizonyos rendezői elképzelések szolgálatába álltak, de a művészi kihíváson túl az sem lehet teljesen közömbös, hogy ez a darab ma - közepes megoldás és színrevitel esetén is - sikersorozatot ígér.

Vas István, Blum Tamás, Márton László és Eörsi István fordítását juttatta el hozzám a Színház szerkesztősége. Meg a német nyelvű eredetit. Arra vállalkoztam, hogy a fordítások tisztán zenei, zenés színpadi összefüggésein gondolkozzam el. Az anyagok olvastán úgy döntöttem, hogy néhány versszakra redukálom vizsgálódásaimat. A teljes fordítások értékelésére nincs kompetenciám, se időm, se kedvem.

Régi meggyőződésem, hogy igen rossz a magyar költők és írók viszonya a zenéhez. Vállalnom kell ezt az általánosítást, mert a kivételek száma elenyésző, s azért is, mert ez a tény soksok rosszra vezetett, bajt bajra halmozott, s jó másfél évszázadra magára hagyta a magyar muzsikustársadalmat. Erkelt is, Bartókot is, Kodályt is, hogy csak a „legeket" említsem. A zeneszerzők kitüntető figyelemmel fordulnak az írók, költők felé, amazok viszont szinte ügyet sem vetnek mindarra, ami a zenében történik. A tisztelet-körök vajmi keveset jelentenek (Vörösmarty: *Liszt Ferenchez,* Illyés: *Bartók* stb.). Az a tollforgató viszont, aki szívesen írnafordítana dallam-hoz kötődő szöveget, nem feledkezhet meg arról, hogy:

A zene prozódiája nem azonos a verstannal. A színpadról érkező ének alig hasonlít a szín-padi versmondáshoz.

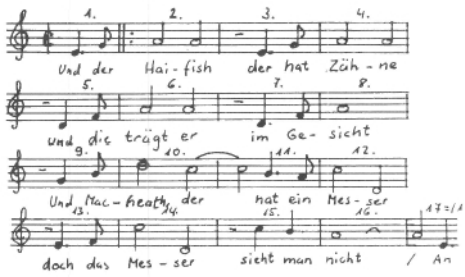
A dallam éppúgy meghatározza a mondanivalót, minta szöveg.

Ez a dallam lehet magyar, szláv, francia, német, angol, olasz. Mind-mind más emelkedéssel, lejtéssel, hangsúllyal, szünettel, zárlattal működik, mindegyiknek más a célratörése, bicsaklása. Sajátságosan szomorúak vagy vidámak, gondolkodóak. vagy felületesek. A szöveg és a zene együtt él, egymást erősíti, s a fordításban a törzstől elválasztott végtagok helyére kell újat, élőt, harmonikusan mozgó és világosan értelmező gesztikulációt találni. A képzavar határára érkeztem, de ha ez elősegítette a probléma pontos felvázolását, talán megérte.

Belekezdek háta részletes elemzésbe. Kézen-fekvő, hogy elsőként a világszerte népszerű Cá-

A Petőfi Színház Koldusoperája (MTI-fotó)

padal indító versszakát tárgyaljuk meg elfogulatlanul és pontosan. A kottaidézet szükséges, a képlet egyszerű, még ma is elolvassa-elénekli



bármelyik alsó tagozatos általános iskolás.

Négysoros versszak, szótagszám: 8-7-8-7, rímek: a b c b.

A félütemenkénti alaplüktetés sebességét Weill percenként hatvanhat impulzusban határozza meg, ami tulajdonképpen az átlagos pulzusszámnak felel meg. A Blues-Tempo előírás nem annyira a sebességre, mint inkább a zene, s főleg a dallamot kísérő akkordok megszólalására jellemző. A párosszámú ütemek félsúlyosak (súlytalanok). A dallam ritmusa hihetetlenül egy szerű, belső fejlődése viszont igencsak ravasz gondolkodásmódra mutat. A nyújtott felütés (súlytalan) után két hosszú hang a súly. Ez utóbbiakra kerülnek a vers legfontosabb szavai!!! (Haifisch, Zähne, Macheath der, Messer, Messer) A dallam fokozatosan tágul, emelkedik, a tizedik ütemben éri el legmagasabb pontját, a tizenkettedikben és a tizennegyedikben halljuk a „legdisszonánsabb" hangközt, az ún. szeptimet: erre kerül kétszeregymásután a „Messer"fenyegetése. A nyújtott felütésekre (.l. .f), vagyis a páratlan ütemek második felére - a súlytalanokra - szövegi szempontból is többnyire jelentéktelen szavak kerülnek (Und der, der hat, Und die, doch das). Ahol fontos a felütés szövegtartalma (tizenegyedik és tizenötödik ütem), ott a dallam *felülről* lefelé hajlik; ez az az eszköz, amellyel a zene képes kiemelni, hangsúlyozni, fontossá tenni a zenei szempontból súlytalanra kerülő szövegszegmentumot. *(Hat ein* Messer, sieht *man* nicht) Ezzel a verstani szempontból kifogástalan, prozódiailag tökéletes megoldással teremti meg Weill a tartalom interpretálásának abszolút lehetőségét a színész számára. Röviden összefoglalva:

1. Brecht a választott versformában megírja leleményes szövegét.

2. Weill olyan dallamot fundál ki, amely világosan tagolja, hangsúlyozza, értelmezi és lelkesíti át a szavakat, mondatokat.

3. A színésznek már „csak" az a feladata, hogy jól artikuláljon, tisztán énekeljen, s hozzáadja önmagából azt a szuggesztiót, ami hitelessé teszi az egészet.

A fordítónak viszont egyedül kell megoldania az első és második pont összes felmerülő problémáját.

Vas István természetesen hibátlanul adja vissza a versformát, a szótagszámot, a rímeket, a verbális információt(?). A prozódiai megoldatlanság viszont lényegében énekelhetetlenné teszi a versszakot. Nézzük a főfsúlyos, páratlan ütemekre kerülő szavakat, szótagokat:

És a cápa fal javába'

Vad fogakkal - nem titok, És

Macheath-nél ott a kése, Ám a

kést nem látha tod.

Mi viszont láthatjuk, hogy szinte csak a „kése - kést nem" elfogadható. A felütésre kerülő szótagok is rendkívül nehézzé teszik a megértést: „fal ja-", „nem ti-".

Márton lászló fordításának verbalitása is elfogadhatatlan (bár erre nem szerződtem!), szótagszáma és rímelése rendben van. Prozódiája rossz.

És a cápa nagy pofája

megmutatja foga it,

Maxi gyilkol,
Bicska kése
látod itt.
de nem soha

A „cápa", akárcsak Vas Istvánnál, Mártonnál is rendben van, Blumnál is így van; szerencsés a „Haifisch" és a „cápa" szó azonos ritmusa. A „fája," a „tatja," az „it," bizony, szót is alig érdemel. A harmadik sorban is vitatható a prozódiailag rend-ben levő *„Maxi - gyilkol"* megoldás, mert Brecht-Weill szót sem ejt arról, hogy Maxi gyilkolna, inkább arról, hogy a cápa fogai s Maxi kése között metaforikus összefüggés van. A negyedik sor hangsúlyai pedig *(„látod - itt")* azt sugallják, hogy *látjuk* Bicska Maxi kését, pedighát éppen az adja a dolog rejtélyességét, hogy nem látjuk (sieht man nicht). Márton „nemje" tökéletesen súlytalan, rövid helyre kerül, és a „látodnál" öt hanggal mélyebben szólal meg.

Megismételném, hogy a cápát és fogait képtelenség nem összefüggésbe hozni Maxival és késével, meg hogy az egyiket látom, a másik meg rejtve van.

Eörsi István közelít a jó megoldáshoz. Igaz, hogy az első sor egyszerű átvétel, s a másodikban már megbicsaklik a lelemény.

Ott a cápa, szája tátva,
Benne sok fog, villogó,

S ott van Macheath és a kése, Ám

a kés nem látha tó.

Miért nem szerencsés a „sok fog"? Arany János is hosszú szótagnak ítélné e két egyszótagú szót, mert mindkét magánhangzó után két mássalhangzó következik. De! A „sok" k betűje rövidre zárja a zenei hosszúságot, s ugyanígy tesz a „fog" g betűje. Ez a két szó egymásután egyszerűen szólva: csúnya, zeneietlen, nehezen érthető. A „villogó" sorzárás sem sikerült, nemcsak az - egyébként jelentéktelen - prozódiai vétség miatt, hanem azért sem, mert a jelző szünet után kerül a jelzett szó mögé. Az összefüggés - éne-kelve - szinte felfoghatatlan. Irodalmi értelem-ben jó az első és harmadik sor súlytalan felütése: Ott a (cápa) - S ott van (Macheath). Pofonegyszerűen jön létre a metafora. Zeneileg már nem olyan jó, mert a „S ott van" két igencsak hosszú szótag (van Macheath), s ilyenformán nem tud a rövid hangokhoz alkalmazkodni (.l, f): nehezen kimondható és énekelhető.

Végül ideírom, vállaltelfogultsággal, Blum Tamás változatát:

Ha a cápa szája tátva,

bárki látja fogsorát,

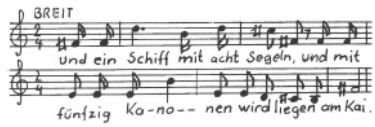
Ámde Bicska Maxi rejtve tartja

kését s piszto lyát.

Verstani, prozódiai és tartalmi szempontból szinte tökéletes megoldás. Az első sor belső rímelése kiemeli a zenei fogalmazásmód sajátosságát. Az első és harmadik sor súlytalan felütései [Ha a (cápa) ... Ámde (Bicska)] briliánsan fogalmazzák meg a metaforát. A súlyra írt szavak (amelyeket a hallgató-néző a legjobban ért) szinte önmagukban is megvilágítják az értelmét: „cápa ... tátva ... látja ... (fogso)rát ... Bicska ... rejtve ... kését ... (piszto)lyát." Jogos lehet az az ellenvetés, hogy a második és negyedik sor zárása prozódiailag vitatható. Igen ám, de remek a ritmizálás: fogso-rát, piszto-lyát, meg aztán a negyedik sorvégnél a hangsúlytalan felütésről *lefelé* lépeget a dallam. (Ezért jó Eörsinél is a „látható.") Egyszerű, világos, érthető és pontos minden. A színész nem kényszerül nyelvtörő gyakorlatokra, a közönség örvendezik, mert érti, hallja, hogy miről énekelnek.

Eredetileg az ötödik versszakot is szerettem volna átvilágítani, de lemondtam róla. Önismétlés lett volna csupán.

Végül pedig csupán egyetlen sor a *Ballada a kalózok* szeretőjéről című songból. Az eredeti:



Súlyt kap a „Schiff," a „Segeln" (a súlytalanra kerülő „acht" magasabban van, mint a „vitorlák"), a „fünfzig," és hosszú, magas hangot kap a

„Kanonen" - hiszen németül így kell hangsúlyozni.

Vas István: „S egy halo' nyolcvitorlás, /És ta á áll."
raj ötven gyú / A part előtt

Márton László: „Egy hajo nyolc vitorla / lé á köt."
part fe néz sok agyú / szép csöndben ki

Meg kell jegyeznem, hogy a súlyokon kívül a hosszú-rövid zenei megfelelései teljesen hibásak. Az irodalmi megoldást nem bírálom.

Eörsi István: „És vagy tíz vitorlával, ötven

ágyúval jön már egy szörnyű hajó

A zenéhez alkalmazkodó hosszúságviszonyok itt is kétségbeejtőek.

Blum Tamás: „És egy vérszínű bárka, rajta

hatvanöt ágyú a partokhoz ér."

Blumnak itt is sikerült ezt az ízig-vérig német zenét magyarra fordítania, egyszerű és világos hangsúlyokkal. Az összehasonlítást az olvasóra bízom.

Azért volt lehetséges néhány sorral bíbelődnöm, mert szinte teljesen mindegy, hogy hol ütjük fel a fordításokat. A költők tájékozatlansága riasztó; szelíd mosollyal nyugtáztam Eörsi István ama megjegyzését, mely szerint: „Időnként tudatosan sértettem meg a verstani szabályokat, az énekelhetőség kedvéért." Meg azt, hogy:

a Blum Tamás-féle fordítást sosem olvastam..." Hogyan?... Miért?... - kérdem én.

Aki zenére akar fordítani, annak nem árt, ha alaposan foglalkozik a zene és a szöveg, a magyar zene és a német, olasz stb. szöveg, a német, olasz stb. zene és a magyar szöveg illeszkedésének bonyolult, de nem megoldhatatlan problematikájával.

Benyomásom szerint a rendezők azért fordíttatnak újra le egy darabot, hogy megszabadulja-nak a hagyományoktól, azt remélik, így talán eszükbe jut valamiféle új koncepció, vagy éppen koncepciójukhoz akarják alakíttatni a megunt szöveget. Ez azonban nem lehet elég ok arra, hogy tönkretegyék, érthetetlenné silányítsák a szöveget, élvezhetetlenné tegyék a zenét. Kedves költő barátaim! Ha szép feladatnak tekintik a fordítást és a pénzt sem vetik meg, tanulják már meg végre a színpadot, a zenét és a prozódiát! Mi, zenészek nagyon várjuk, hogy értő művésztársaink legyenek.

MARTIN ESSLIN

A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

HATODIK RÉSZ

11. Dráma és igazság

A legtöbb drámai alkotás olyan kitaláció, amelyet valódi emberi lények jelenítenek meg előttünk; a pusztán irodalmi fikciótól eltérően tehát láthatóvá és tapinthatóvá válik, s rendelkezik a hús-vér emberek jelenlétéből adódó erővel és közvetlen hatással. Ezek az alkotóelemek a fikción belül jó adag realitást képviselnek, és saját valóságosságukkal ruházzák fel a szerző látomását. Elvégre minden fikció - még a legnaturalistább, legszigorúbb dokumentarista dráma is - a szerző látomásának, álmának is tekinthető. A legaprólékosabb kutatásokon alapuló és dokumentumokra épülő történelmi darab szerzője is előbb elképzeli a. részleteket, a figurák érzéseit, indulati feszültségeit, s ez után önti látomását művészi formába. Ha Napóleont ábrázolja a waterlooi csatamezőn, el kell képzelnie, mit érzett Napóleon ott és akkor, mielőtt nekiülne leírni, amit a fenti elképzelések szerint a hadvezér mondott és cselekedett.

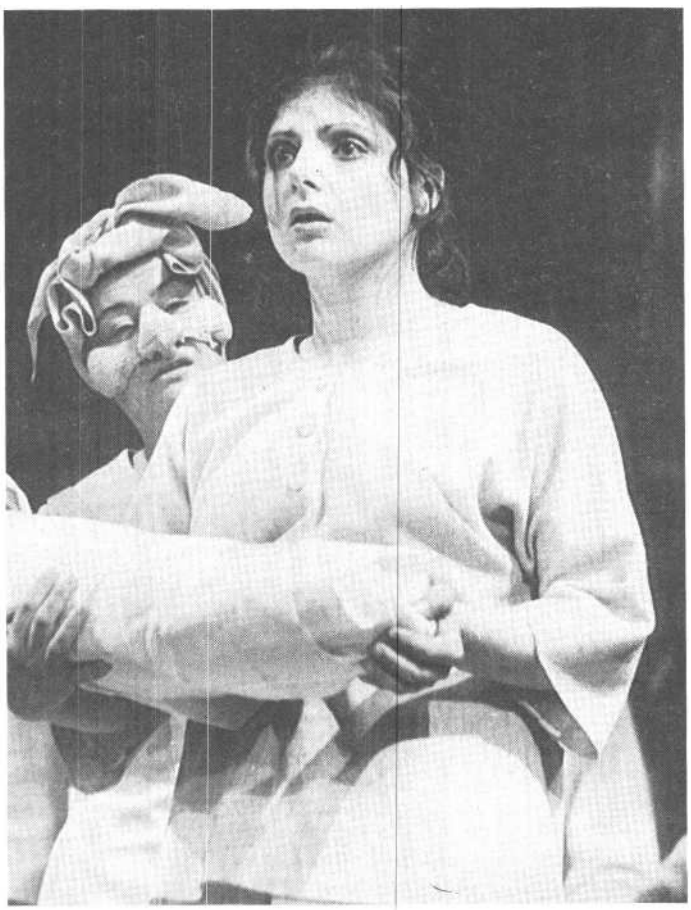
Közhelynek számító népi bölcsesség, hogy a fikció a hazugság egy formája. A kitalált helyzetek, történetek szerzőjét nem kötik azok a következmények, amelyekkel a való életben minden szavunk és tettünk jár; bátran szabadjára engedheti legelképesztőbb fantazmagóriáit is. Ilyen értelemben a történetek és a színdarabok valóban hazugságok. Más szempontból viszont fontos igazságokat képviselnek. Közölnek valamit szerzőjük látomásairól, azokról az álmokról és víziókról, amelyek agyából előtör-nek, amikor szabad folyást enged képzeletének. Az ilyen álmok, víziók, látomások pedig olyan igazságok, amelyek becses információkat hordoznak megteremtőjük belső életéről; segítségükkel bepillanthatunk annak az emberi lénynek a személyiségébe és pszichikumába, akinek a képzelete létrehozta őket.

Mindenféle kitalált történet - minthogy szerzője tudatából és tudatalattijából tör elő - értékes emberi dokumentum. Az idegbetegek rajzai és írásai ugyanolyan értékesek lehetnek a diagnózis és a gyógymód szempontjából, mint azok az álmok, amelyeket az analízisben mesélnek el orvosuknak a páciensek. A művészi kitalációk nyilvánvalóan erősen különböznek az ilyen betegek képzelgéseitől, de vannak közös vonásaik is. A drámaíró, midőn Napóleon számára ír dialógust, Napóleon helyébe kell, hogy képzelje magát; azaz elmebeteg, aki Napóleonnak képzeli magát, ugyanezt teszi, csak sokkal intenzívebben, és anélkül, hogy képes lenne kontrollálni a képzeletét, szétválasztani a valóságosat az elképzelttől. Az elmebetegek fantáziálása és a művészi fikció közötti döntő különbség abban áll, hogy melyik milyen mértékben fontos emberek nagy tömege számára, vagyis a művészet egyetemességében, ez pedig elsősorban azon múlik, hogy milyen tehetséggel formálódnak ezek az álmok és képzetek alkotássá. Ha igaz, hogy az egyén az álmok és fantáziák világába merülve oldja fel a lelkében dúló feszültségeket, akkor a művészi alkotásoknak hatalmukban áll, hogy ne csak a szerzőt, de az egyének nagy tömegét is megszabadítsák feszültségeiktől. Ezért van az, hogy kitalált történeteket olvasni vagy drámát megtekinteni nem csupán kellemes tevékenység, de sokak számára valódi *szükség*let is.

Az igazán tehetséges drámaírónak, amikor elképzeli figuráit és azok mondatait, bele kell bújnia minden egyes szereplő bőrébe: magáévá kell tennie azok érzéseit, reakcióit, egyéni beszédmódját. Másrészt viszont minden egyes figura, amely ily módon alkotója agyából előpattan, valamilyen értelemben megfelel az írói lelki alkat bizonyos alkotóelemeinek és aspektusainak, összhangban áll személyes élményeivel; minden kitaláció mélyén feltétlenül ott rejlik a személyes tapasztalatnak legalább

Huszti Péter (Hamlet) és Psota Irén (Gertrud) a Madách Színház Hamlet-előadásában (1970) (MTI-fotó)

Kovács Mária és Lázár** Kati **A kaukázusi krétakör miskolci előadásában (Jármay György felvétele)



egy kicsiny csírája. Eszerint Shakespeare-nek, amikor Macbeth figuráját megalkotta, énjének becsvágyó és agresszív rétegére kellett építenie, míg a bestiálisan meggyilkolt Lady Macduffot megálmodva személyiségének gyengéd, szeretetteli vonásait, az erőszaktól való irtózását kellett segítségül hívnia. A drámaírók gyakran beszélnek arról, hogy egyszer már életre hívott hőseik bizonyos cselekvési szabadságra tesznek szert, sőt, vonakodnak a drámaíró eredeti szándékai szerint cselekedni. Más megközelítésben ez annyit jelent, hogy a drámaíró személyiségének bizonyos vonásai - mondjuk, a lelkében rejlő agresszivitás, amely egy gyilkos figurájában ölt testet - konfliktusba keveredik pszichikumának más figurák által képviselt egyéb aspektusaival; olyasformán, ahogyan az ember - ha már egy verekedés során ütlegelni kezdte ellenfelét - hirtelen azon veszi észre magát, hogy már képtelen megállni, hiába sarkallják erre törvénytisztelő beidegződései. Pirandello darabja, a *Hat* szerep keres egy szerzőt éppen az ilyen típusú élménnyel foglalkozik: hogyan éli meg a drámaíró ezt a művével vívott küzdelmet. A szereplők - miután a szerző megalkotta, majd félreállította őket - az önállóság olyan fokára jutottak, hogy mindenáron életre akarnak kelni a színpadon. Vajon miért nem akarta Pirandello befejezni a félig kidolgozott történetet? Netán ezek a figurák a személyiségének olyan oldalával szembesítették, amelyet el akart nyomni? Lehetséges; és éppen ez az a bensejében kialakult tudatalatti konfliktus, amelyet aztán a rendelkezésére álló tudatos eszközök és írói tehetsége segítségével drámává formált.

Ezek a megfontolások nem csupán a drámaíró alkotótevékenységének pszichológiája szempontjából érdekesek, hanem adalékul szolgálnak a dráma természetének megismeréséhez is, mert rámutatnak arra, hogy minden kitaláció *igaz;* ha nem is a történetben és afigurákban testet öltő külső valóság tényeit illetően, de annál inkább azáltal, hogy ily módon a szereplőkön keresztül bepillanthatunk a szerző lelkébe, a szerző lelkén keresztül pedig mindannyiunk érzelmi és gondolatvilágába.

Eugéne Ionesco megkapóan beszélte el, hogy első drámáján, *A kopasz énekesnőn* dolgozva azt gondolta: a darab nem más, mint saját eszelős belső világának, szorongásainak kivetülése. Eszébe sem jutott, hogy a mű rajta és családtagjain kívül - akik jól ismerték különcségeit - bárkit is érdekelhet. Amikor aztán a darabot - határozott szándéka ellenére - színpadra állították, meglepve tapasztalta a közönség reakcióit: hirtelen rájött, hogy saját bogarai, saját rejtett őrültségei sok tekintetben megegyeznek mások személyes őrültségeivel; felismerte, hogy emberek sokasága érti és éli meg maga is azokat az érzéseket és látomásokat, amelyeket addig a maga sajátos, őt mindenki mástól megkülönböztető bizarr fantazmagóriáinak hitt, s ez óriási megkönnyebbülést okozott neki. S kétségtelen, hogy az a nevetés, amely a Ionescoéhoz hasonló darabokat jutalmazza, ugyanennek a megkönnyebbülésnek egyfajta kollektív felismerése és kifejeződése; azonnali feloldódást jelent minden egyes néző számára, ha felfedezi, hogy a többiek ugyanúgy reagálnak, ahogyan ő.

A dráma komplexitása, az, hogy az emberi tapasztalás legteljesebb skáláját képes átfogni és ábrázolni, véleményem szerint, természetének ebben a sajátosságában gyökerezik.

Az irodalmi alkotás - amelyet csupán olvasásra szántak - sokkal lineárisabb, sokkal inkább egydimenziójú, minta dráma, amely megjelenésében és jelentésében egyaránt többszintű, s objektivitása révén az értelmezés felelősségét és terhét az élmény befogadójára, a nézőre hárítja át. Ebben a tekintetben a dráma éppen olyan, mint maga az élet. Minden más irodalmi jellegű kommunikáció esetében a befogadási folyamat során - regényt olvasva, verset hallgatva - tudatában vagyunk annak, hogy olyan szavakat olvasunk, hallgatunk, amelyek egy másik emberi lény - a regény vagy a vers szerzője - agyán szűrődtek át; minden közlésről tudjuk, hogy éppen úgy jutott el hozzánk, ahogyan a szerző közölni kívánta, és tudjuk: az ilyesfajta kommunikáció (a történet elbeszélése a regényben, az érzések leírása a költeményben) olyan csomag, amely tartalmazza a szerzői kommentárt is. Még a regény „legobjektívebb" típusa - például a francia *nouveau roman,* amely a legaprólékosabb tényszerű leírásra törekszik - sem igyekszik véka alá rejteni, hogy leírásai a világot egy szubjektív megfigyelő szemszögéből mutatják be. Egy történet elmesélésének vagy egy érzés felidézésének aktusa önmagában szükségszerűen szubjektív, és az olvasó vagy a hallgató elkerülhetetlenül ekként is fogja érzékelni.

A dráma esetében viszont - lett légyen a szerző látomása bármily szubjektív -, az előadás módja közvetlenül jelenvalónak, konkrét események valódi emberek által megtestesített szimulált szeletének tünteti fel a cselekményt, s úgy láttatja velünk, mintha objektív valóság volna: olyasvalami, ami spontán módon játszódik le a szemünk előtt, s amit jól meg kell figyelnünk, hogy értelmezhessük és véleményt alkothassunk róla. A dráma esetében a néző akaratlanul is kénytelen eljutni a maga értelmezéséhez (amely jócskán el is térhet a szerzőétől). Ha az egyik szereplő mond valamit, nekünk, nézőknek kell eldöntenünk, vajon igazat mond-e vagy hazudik, esetleg meg akarja-e tréfálni beszélgetőtársát. Ha egy drámában ketten veszekednek, nekünk, nézőknek kell eldöntenünk, melyiküknek van igaza és melyiküknek nincs. A szerző, a rendező, a színészek segíthetik ugyan értelmezésünket különböző jelekkel, jelzésekkel, de az végső soron mégis a sajátunk marad. Semmi sem indokolja, hogy valamelyik néző ne mehessen haza az *Othello* előadásáról abban a meggyőződésben, hogy Jagót súlyos igazságtalanság érte Othello részéről, amikor az nem léptette őt elő, maga Othello pedig ostoba barom volt, amiért megölte feleségét, mihelyt a gyanú halvány árnyéka rávetődött. Sőt az sem elképzelhetetlen, hogy valamelyik rendező éppen ilyen szellemben állítsa színpadra a darabot - ám ettől még akadhatnak nézői között olyanok is, akik más benyomással távoznak a színházból. Ügyes színészi játékkal és rendezéssel, ügyes írói munkával természetesen meg lehet teremteni a nézőtéren az általános konszenzust a darab jelentését, mondandóját illetően, mégis minden egyes néző megtarthatja különvéleményét, ragaszkodhat saját értelmezéséhez; és ha történetesen azonosul az általános értelmezéssel, ezt szabad elhatározásából, önszántából teszi.

A drámai alkotásfizikai értelemben is többdimenziós: számos különböző dolog történhet egyszerre (például: annak, amit az egyik szereplő mond, ellentmondhatnak saját gesztusai; vagy: a szereplők két csoportja különböző dolgokat csinálhat a szín-pad két végében stb.). Nyomtatott szövegben az el-beszélés szükségszerűen lineáris, egy dimenzióban mozog, vagyis egy adott pillanatban csak egyetlen dolog történhet, a cselekménynek mindig csak egyetlen szeletére koncentrálhatunk. A tömegkommunikációs eszközök - ahol a rendező a kamera- és mikrofonhasználat, illetve a vágás révén irányíthatja a közönség figyelmét - ebben a tekintetben félúton vannak az élő színház és a regény között. De még egy egyszerű snittben is jóval több-szintű lehet a kép, minta lineárisan haladó prózai el-beszélésben: miközben a kamera látszólag egyet-len aspektusra koncentrál, megjelenhetnek a snitt-ben más fontos vizuális információk is. Emlékezzünk csak Orson Welles Aranypolgárának befejező képsorára, amelyben az egész film alaprejtélyét szinte csak véletlenszerűen oldja meg az égő szánkón egy villanásnyira felsejlő „rózsabimbó" szó; a film rejtélyének teljes megfejtése csak a nagyon éles szemű nézőt gazdagíthatja, azt, aki eltökélte, hogy minden egyes snitt minden egyes mozzanatát alaposan megfigyeli.

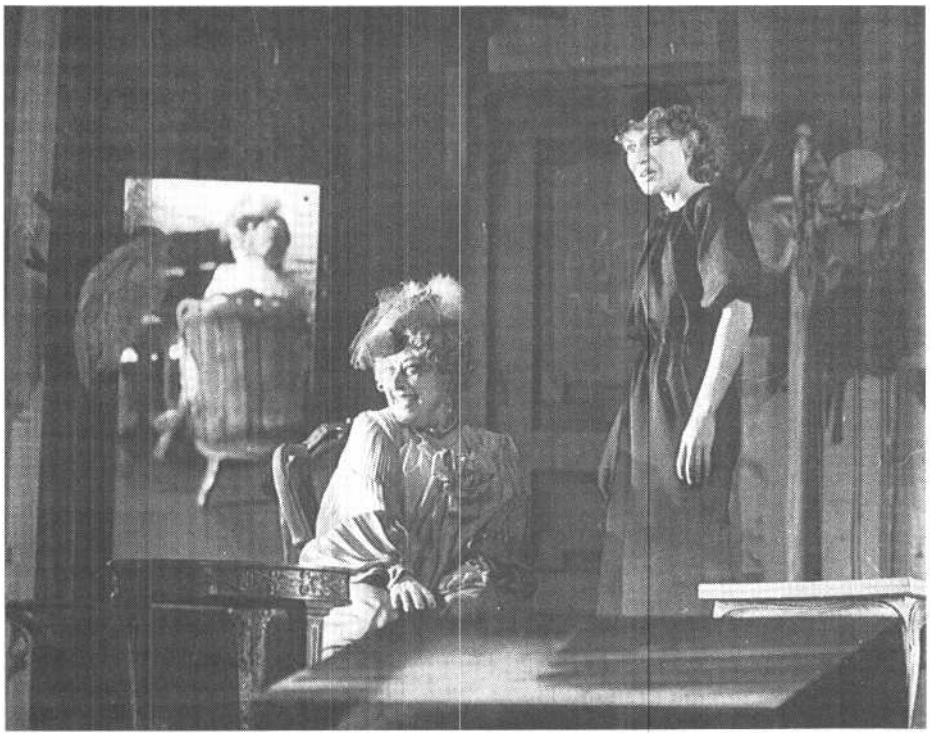
A drámában tehát ránk, a közönségre hárul a feladat, hogy megfejtsük a cselekmény, a látott események jelentését, s kialakítsuk a magunk értelmezését. Ezért van az, hogy a dráma jóval ambivalensebb a regénynél, amelyben az események lineáris sora eleve jelzi, önmagában hordja azok jelentőségét, még olyankor is, amikor a szerző tartózkodik a magyarázatoktól és értelmezésektől. (Vannak természetesen olyan regények is, mint például Ivy Compton-Burnettéi, amelyek mindvégig dialógusban íródtak. Ezek azonban lényegüket tekintve drámaiak - olvasásra szánt színművek.)

A dráma közönségének e szabadságából további fontos jelenség származik. A színpadon lejátszó-dó cselekmény nem csupán a maga valóságos, konkrét szintjén nyitott különböző interpretációkra, hanem többértékűvé válik azáltal is, hogy épp konkrétságával teszi lehetővé a többszintű értelmezést. A rózsa - ahogyan Gertrude Stein mondta - az rózsa, rózsa, rózsa (vagyis meghatározott színű, illatú és formájú botanikai egyed), de lehet a szerelem szimbóluma is. Ha a rózsa költemény témája, szimbolikus szerepét a költő általában világosan megfogalmazza, vagy legalábbis sejteti; a regényben felbukkanó rózsa szerepe úgyszintén elég világossá válik az elbeszélés folyamatában elfoglalt helyzete révén. A drámában ez a rózsa esetleg ott állhat egy vázában, az asztalon, anélkül, hogy bárki bármikor említést tenne róla: a közönség egy része esetleg

egyszerűen a szoba berendezéséhez tartozónak véli, mások a szerelem szimbólumát láthatják benne. S mindkettő igaz lehet, vagy egyik sem. Ugyanígy egy filmben a New York-i felhőkarcolókat mutató kezdő képsor szolgálhat egyszerű expozícióul, amelyből kiderül, hogy az épp induló film cselekménye hol fog játszódni, de ugyanakkor hatásos képi megfogalmazása lehet e hatalmas kőrengeteg kietlenségének, az ilyen városokat építő ember titáni kapzsiságának stb. Valójában az ilyen képsorban benne foglaltatik mindez, és még végtelenül sok egyéb is: mint maga a való világ, megszámlálhatatlan interpretáció lehetőségét hordozza. Ha egy drámaíró vagy filmrendező azt akarja, hogy egy-egy motívum csupán egyvalamit jelentsen, minden tehetségére, ügyességére szüksége lesz, hogy ezt egyértelművé tegye; és még akkor is sok-sok egyéb dolgot jelent majd.

Innen ered a dráma egyik legérdekesebb és legtalányosabb sajátossága: az„ hogy a drámai alkotás hordozhat olyan jelentéseket is, amelyekkel a szerző szinte bizonyosan nem volt tisztában. Vegyük csak a korai némafilmburleszkeket. Szinte biztos, hogy alkotóik (Chaplin, Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd) egyszerűen vizuális gegek sorozatának szánták őket, s csak egyetlen cél lebegett előttük: hogy megnevettessék a közönséget. Ezeket a filmeket ma teljes joggal tekinthetjük és értelmezhetjük az ipari társadalomban élő, a hatóságok kényekedvének kiszolgáltatott, a maga készítette mechanikai eszközök zsarnokságát nyögő tehetetlen ember ábrázolásának. Az ártatlanul kieszelt gegek ilyenformán a mély társadalomkritika rangjára emelkedtek. Ezeknek a burleszkeknek az alkotói, miközben azt kutatták, hányféle galiba származhat abból, ha az ember autókkal, futószalagokkal, mozgólépcsőkkel és más masinákkal kerül közelebbi kapcsolatba, valóságos tárházát hordták össze a mechanikus szerkentyűk állította kelepcéknek. Ezeknek a lehetséges baleseteknek mindegyikében volt valami igazság, ami az adott gépezet potenciális hibalehetőségeit illeti. És mert az igazság többdimenziós, automatikusan tartalmazza a tárgyával kapcsolatos összes többi igazságot, ide értve a társadalom általánosabb kritikáját is.

Jóval magasabb síkon: Hamletnek anyjához fűződő viszonyát ma úgy is értelmezhetnénk, mint az Oidipusz-komplexusnak mély értelmű és igaz megjelenítését, holott e jelenségről Shakespeare-nek nemigen lehettek fogalmai. Amikor szembekerült a feladattal, hogy a téma követelményeihez híven ábrázolja a viszonyt a fiatalember és anyja között, akit Hamlet házasságtöréssel vádol, el kellett képzelnie azokat az érzéseket, amelyeket egy ilyen helyzet a hősökből kiválthat. Ennek során kénytelen volt saját érzéseire támaszkodni, illetve azokra az érzésekre, amelyek - ha hasonló helyzetbe képzeli magát - vélhetőleg benne ébrednének. Miután ezt a legmélyebb hitelességgel sikerült megoldania, s rendelkezett a tehetséggel, hogy a legvilágosabb és legkifinomultabb formában meg is fogalmazza, Shakespeare megörökített egy nagyon összetett és nagyon igaz érzelmi állapotot, amelyet azután a későbbiek-



Jelenet a Vígszínház Hat szerep keres egy szerzőt című Pirandello-előadásából

ben olyan elméletek alkalmazásával is elemezhetünk, amelyekről neki halvány sejtelme sem volt.

Egy eljövendő korban - amikor a tudomány az emberi természet még mélyebb rejtelmeibe hatol majd be - a drámai szöveg mint összetett érzelmi komplexum hordozója újabb, ma még csak nem is sejthető felismerések alapjául szolgálhat. A legjava drámai alkotásokban, a lényegükből fakadó konkrétság és valóságosság révén, ott rejlik a való világ végtelen bonyolultsága, összetettsége.

A konkrét, a realitás szintjén működő cselekmény (például a komikus küzdelem egy csökönyös autóval) ily módon egyszersmind költői metafora is lehet (a gép karmai közé keveredett ember). S ugyanúgy létezik még egy harmadik szint is: a szerző fantáziavilágáé (hogy ő sem érzi magát a kocsi urának; vagy rémálmai vannak arról, hogy neki is autót kell vezetnie...)

Az itt vázolt három szint közötti feszültségeket, valamint a néző tudatában és tudatalattijában végbemenő finom, bonyolult egymásrahatásukat minden kor drámaírói kiaknázták. A klasszikus görög drámákban a kórus szövegei világítottak rá azokra az általános igazságokra, amelyek a cselekmény konkrét szituációiban öltöttek testet. A középkori allegorikus színjáték szereplői többnyire emberi alakban megjelenő elvont fogalmak voltak, komédiázásukat azonban a közönség úgy élvezte, mintha tökéletesen egyénített figurák cselekedeteit figyelné: a Bujaság allegóriájában például fölismerhettek egy bizonyos - az adott közösségben jól ismert - buja személyt; a költői metafora tehát egyszersmind nagyon is konkrét, valóságos történésen alapult.

Shakespeare *Téli* regéje például mindhárom szinten működik: elmesél egy naivan követhető, szenvedélyes és kalandos, regényes történetet; másrészt allegória, pontosabban parabola, amely a féltékenységről, az önzésről, a megbocsátásról szól; ugyanakkor pedig a szerző „vágybeteljesítő" látomása is: álomkép az elveszett szerelem visszatértéről, a múlt bűneinek jóvátételéről.

A mai - jóval tudatosabb - korban a drámaírók kiszámítottabban építenek ennek a (legalább) három szintnek a létezésére és kölcsönös egymásrahatására. Harold Pinter Hazatérése például egyszerre brutálisan realisztikus kép egy stricikből és prostituáltakból álló családról, a fiú vágybeteljesítő álma anyja szexuális leigázásáról, és költői metafora a kapzsiságra fölépített társadalom embertelenségében vergődő emberről. Ugyanezen drámaíró *Régi idők* című drámája olyan helyzetet mutat be, amely lehet valóságos is (a feleség rég nem látott barátnőjének látogatása), de lehet csupán a férj rémlátomása arról,, mi történnék, ha feleségét meglátogatná egy ilyen régi barátnő; lehetséges továbbá (és a darab stílusában vannak erre utaló jelek is, bár határozott eligazítást nem kapunk), hogy az egész nem más, mint egyfajta játék három ember között, aki ilyesféle fantáziálásokkal tölti idejét; s természetesen - és szükségképpen - a szerző saját rémlátomása is az öregedésről, a féltékenységről, a memória megbízhatatlanságáról. A darab tehát jelenti - vagy jelentheti - mindezt, sőt többet is. Események és dialógusok sorozata bomlik ki előttünk: mi alakíthatjuk szabadon, amivé tetszik.

Az olyan írók művei, mint Beckett, Arrabal vagy Edward Bond, hasonlóképp többféle értelmezésre

jogosítanak. Az ilyen típusú drámák szerzői szilárdan hisznek a látomások realizmusában, igazságában.

Az utóbbi évtizedekben rengeteg vita folyt a modern drámaírók és kritikusok körében a dráma realizmusáról, a drámai igazságról, az elkötelezettségről, különösen Franciaországban, ahol a Brecht zászlaja alá gyűlt baloldali drámaírók és ítészek azt vetették az úgynevezett abszurdok (Beckett, Ionesco) szemére, hogy figyelmen kívül hagyják a társadalmi problémákat. Ionesco azzal vágott vissza, hogy a brechtiánusokat propagandistáknak nevezte, akik politikai érvelésük érdekében eltorzítják az igazságot.

A fentebb vázolt meggondolások fényében ez a szembeállítás - úgy vélem - helytelen: egyszerűen arról van szó, hogy a társadalmi kérdések iránt édeklődő drámaírók a külső valóságra (a politikai körülményekre, társadalmi problémákra stb.) koncentrálnak, míg az olyan, befelé tekintő költőtípusú drámaírók, mint Beckett vagy Ionesco hajlamosak kevésbé törődni a társadalmi körülmények „realitásaival" és azok dokumentálásával, hogy nagyobb súlyt helyezhessenek a belső igazságra. Az ő darabjaik inkább álmok, mintsem a külső világ fotográfiái. De ezek az álmok számukra - és közönségük számára - éppoly valóságosak, mint a külső realitás a brechtiánusok számára, sőt, ugyanolyan erejű politikai implikációkat is tartalmaznak, mint a külvilág iránt érdeklődők társadalmi realizmusa. A *Godot-ra várva* című darabnak - amely a hiábavaló várakozásról szól - olyan, egymástól távol eső országokban is megvolt a maga politikai jelentése, mint Algéria és Lengyelország. A földnélküli algériai parasztok Godot-ban, aki sosem jön el, a gyakran beígért, de soha meg nem valósított földreformot látták; Lengyelországban - amely történelme során mindig más államoknak volt alávetve - a nézők egyhangúlag úgy vélték, hogy Godot nem más, mint annyiszor meghiúsult nemzeti szabadságuk és függetlenségük. Hogy a Godot-ra *várva* így hatott, az a darab belső - nem felszíni - cselekményének és témájának valódiságából és igazságából adódik. Beckett végső soron egy létállapotot dramatizál: a beteljesületlen várakozás érzésének pszichológiai realitását, amikor az ember vár valamire, amit megígértek neki, de az sosem válik valóra.

A dráma minta kifejezés, a kommunikáció eszköze - túl azon, hogy történeteket mesél és működés közben mutatja be a társadalmi szituációk modelljeit - jelentős mértékben részt vállal az érzelmi állapotok felfrissítésében és újjáteremtésében is, mert általa a néző olyan érzelmekben osztozhat, amelyektől különben el volna zárva; továbbá gyarapítja tapasztalatait és fejleszti képességét, hogy gazdagabb, kifinomultabb, magasabb rendű érzelmeket élhessen át. A dráma igazsága eszerint egyidejűleg számos szinten jelenik meg. Az a színdarab, amely fontos leckéket ad nekünk a társadalmi viselkedésformák természetéből, amely lebilincselő történetet mesél el, ugyanakkor az érzelmi tapasztalatok ismeretlen területeit nyithatja meg nagyhatású költői képek révén. Még az olyan, társadalmilag erősen elkötelezett drámaíró is, mint Brecht - aki művészetét annak a feladatnak szentelte, hogy embertársainak bebizonyítsa: a világot társadalmi cselekvés útján meg kell változtatni - az emberi érzelmek erőteljes költői metaforáit kínálja darabjaiban. Kurázsi mama, ahogyan ekhósszekerét húzza; Gruse, aki A *kaukázusi* krétakörben imbolygó gleccserhídon vág át egy szakadék fölött, hogy megmentse a gyermeket; Galilei, amint libamájjal tömi magát - mindezek ugyanolyan hiteles költői megfogalmazásai az emberi rugalmasságnak, gyengédségnek, illetve hedonizmusnak, mint amilyen erős metaforája az emberi lét ürességének a Godot-ra *várva* kopár fája, alatta a két várakozó férfival.

A dráma képalkotása ugyanolyan sokrétű, jelentéstartománya ugyanolyan ambivalens, mint a világ, amelyet tükröz. Ez adja legfőbb erejét, ez jellemzi mint kifejezési formát, s ebben rejlik igazi nagysága.

Fordította: Upor László

SUMMARY

In the first contribution to this issue critic Tamás Mészáros sums up the historic importance of Tamás Ascher's *The Three Sisters* production at the Katona József Theatre, on the occasion of its last performance. This is followed by the commemoration of another outstanding event: the 75th birthday of our great actor Miklós Gábor; director and friend József Ruszt is the author of the commemorative essay.

Rarely played German author Heinrich von Kleist suddenly became author of two hits in Budapest: *Das Kátchen von Heilbronn* at the Comedy Theatre and *The Schroffenstein Family* (also this month's playtext) at the Budapest Chamber Theatre. Three reviews by Dániel Lányi, Dezső Kovács and Tamás Tarján on these performances are joined by Krisztina Galgóczi's account of the Kátchen-revival at the Vienna Burgtheater and by German scholar Ingeborg Herms' essay on *The Schroffenstein Family*.

Other reviews are signed this time by Andrea Stuber, Tamás Koltai, Judit Szántó, László Zappe, Enikő Tegyi and István Tasnádi on Shakespeare's *Julius* Caesar (at the Katona and at the Salzburg Festival), Alfonso Sastre's *The Muzzle* (Arts Theatre), Howard Barker's Scenes *From an Execution* (Kaposvár), Sándor Weöres's *The Two-Headed* Beast (Szolnok) and Arthur Miller's *The Bargain* (Békéscsaba).

Bertolt Brecht's and Kurt Weill's *The Threepenny* Opera, also enjoying a recent surge of popularity in our country, boasts already of four different adaptations, all with their own meríts and problems. While István L. Sándor reflects on the productions at the Kaposvár and Nyíregyháza theatres and Júlia Szekrényesy on the one she saw at Szekszárd's German-speaking Deutsche Bühne, expert Miklós Györffy and composer Emil Petrovics respectively compare the text and the lyrics of the four distinctive Hungarian versions.

The issue closes with the last part of Martin Esslin's study on the nature of drama.

MEGALAKULT AZ RMSZSZ

1994. február 26-án Sepsiillyefalván a romániai magyar színházak, bábszínházak, színművészeti főiskolák, valamint a kolozsvári magyar opera közös tanácskozásán került sor a Romániai Magyar Színházművészeti Szövetség megalakítására.

A testület célja a szakmai érdekképviselet felvállalása, a működéshez szükséges feltételek kialakítása. A szövetség kiemelt feladatának tekinti a romániai magyar színházakban zajló megújulási folyamat felgyorsítását. Az alapszabályzat-tervezet vitáján megválasztották az RMSZSZ ideiglenesen megbízott tisztségviselőit: Gáspárik Attila színész (elnök), Kovács Ferenc író (alelnök), Fodor Zénó bábszínházigazgató (titkár).Az ideiglenes vezetőséget megbízták a szövetség bejegyzésével és az országos közgyűlés előkészítésével.

Pályázati felhívás

Budapest színházi életének gazdagítása érdekében a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottsága az 1994/1995-ös színházi évadra meghirdeti a Színházi Alap pályázatot, melyre színházak, színházi csoportok és magánszemélyek pályázhatnak.

Külön pályázatot lehet beadni a főváros *gyermek-* és *ifjúsági színházi* kínálatának bővítésére.

A pályázat beadási határideje:

1994. április 15.

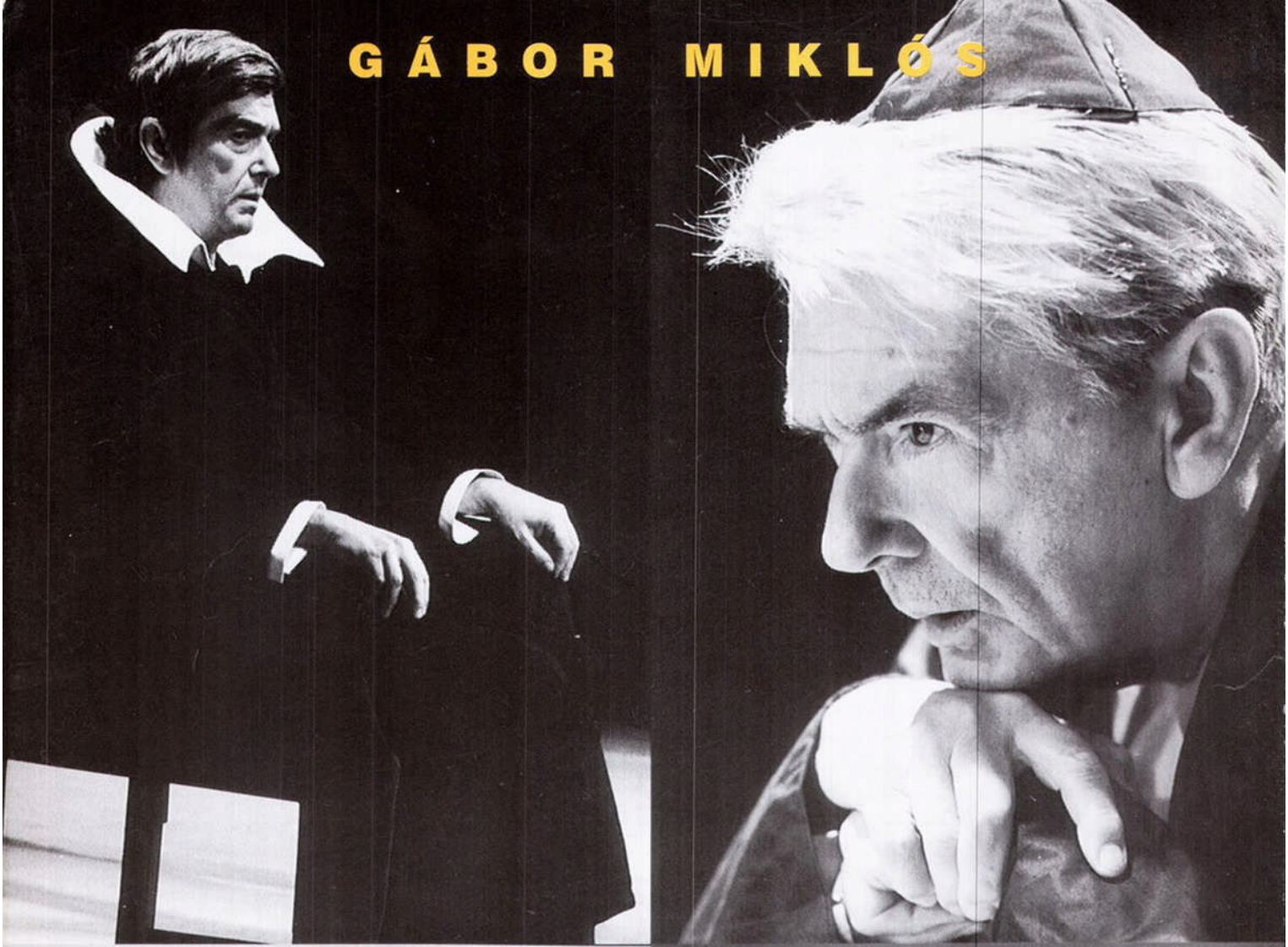
Bővebb információt a Főpolgármesteri Hivatal kulturális ügyosztályán Buzásy Éva ad. Ugyancsak nála vehető át a pályázathoz szükséges űrlap.

CENZURÁNAK TEKINTJÜK A RÁDIÓSOK ELBOCSÁTÁSÁT

Ruth Walz: Julius Caesar
Peter Stein salzburgi rendezése a Felsenreitschule színpadán. Az emelvényen Brutus (Thomas Holtzmann), Caesar holtteste mellett Antonius (Gert Voss). Balra, az előtérben a nyilvános eseményeket „biztosító" gorillák egyike. A kép híven tükrözi Stein főlfogását Shakespeare „politikai drámájáról," amelyben a küzdelem „a munkástömeg" megnyeréséért folyik.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

GÁBOR MIKLÓS



Ára: 68,— Ft