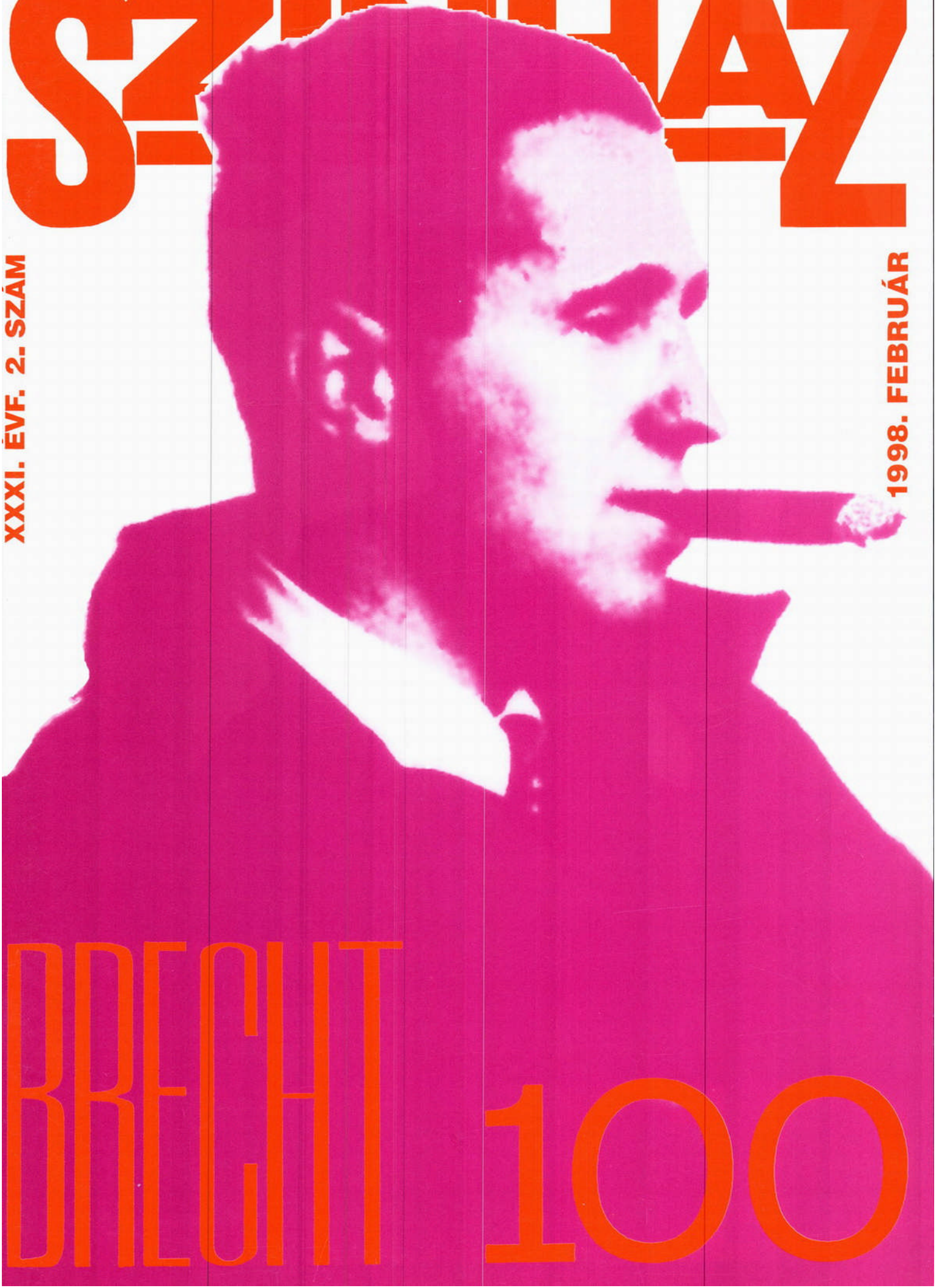
SZÍNHÁZ

XXXI. ÉVF. 2. SZÁM

1998. FEBRUÁR



BRECHT 100

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Eörsi István:
MAGÁNBESZÉD BRECHTRŐL 1

Martin Esslin:
AZ UTOLSÓ ÉVEK 2

Bertolt Brecht:
LEVELEK 1952-1956 4

Ruth Berlau: KÉT ÍRÁS 9

Heiner Müller:
Ő VOLT A PÉLDA 10

Michel Deutsch:
NEM TÜKRÖZŐ TÜKÖR 12

Fodor Géza: BEVEZETŐ 13

Bertolt Brecht:
ELIDEGENÍTÉS A KÍNAI SZÍNHÁZBAN 13

„A TANÁR ÚR" 18
(Emlékezés Vámos Lászlóra)

Róna Katalin:
ÚJ FEJEZET, RÉGI CÉLOK 19
(Beszélgetés Blaskó Péterrel)

Tadeusz Kowzan:
A HAMLET ÉS LENGYELORSZÁG 23

Radics Viktória:
„TÖRD MAGAD, TE AGY!" 30
(Shakespeare: Hamlet)

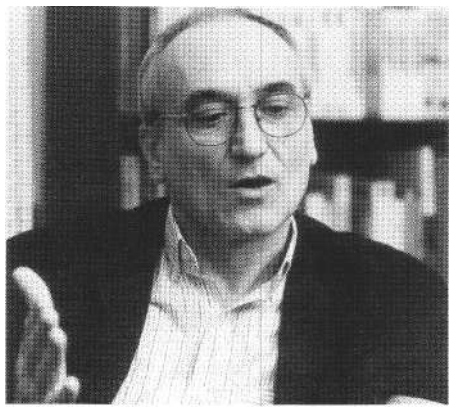
Szántó Judit:
HÉZAGOS NÁDFONAT 34
(Kosztolányi Dezső-Tasnádi István: Édes Anna)

Kovács Dezső
BÉKEBELI VISZONYOK 37
(Molnár Ferenc: Az üvegcipó')

Sándor L. István: CSAK IRODALOM? 39
(Darvasi László: Bolond Helga)

Karsai György: KERESEM A HANGOT 41
(Két musical-bemutató)

AZ 1997-ES ÉV (XXX. ÉVFOLYAM)
TARTALOMJEGYZÉKE 46



Interjú Blaskó Péterrel (19. oldal)

A Hamlet és Lengyelország (23. oldal)

Az üvegcipő az Új Színházban (37. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1998. FEBRUÁR

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál 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: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., H-1011 Budapest, Szilágyi Dezső tér 6.
T/F: 0036 1 201 88 91
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Csehov-Kiss Csaba: DE MI LETT A NŐVEL?

A címlapon: Bertolt Brecht (1927)
A hátsó borítón: Helene Weigel a Kurázsi mama címszerepében (Berliner Ensemble)

A borítókat Kemény György tervezte

MAGÁNBESZÉD BRECHTRŐL

Szerencse a szerencsétlenségben, hogy Berlinben ért utol, más irányú lázas buzgólkodásom közepette, a szerkesztőség ellentmondást nem tűrő parancsa, hogy írjak Brecht-számuk elejére Brechtről valami brechtieset - nincsenek itt nálam ilyen tárgyú irományaim, jegyzeteim, fordításaim, és minthogy a Berlinben fellelhető Brecht-irodalom jegyzékének átolvasásához sincs már idő, a vendéglátóm lakásában található Brecht-műveken kívül csak saját kútfőmhöz folyamodhatom.

Orrom előtt egy újság, a TV tip; címoldalán a fiatal Brecht szivarozik egy zongorának könyökölve. Aláírás: „Brecht Total." Az alcím: „Kábé 4700 sugárzási perc egy halott költőnek; gigantikus retrospektívvel veszi ki részét a 3SAT az 1998-as Brecht-évből." Ez az egyetlen adó tehát csaknem nyolcvan órát foglalkozik egy valójában ma is szalonképtelen szerzővel.

Milyen következtetések vonhatók le abból, ha egy művész túléli azt az ideológiát és politikai rendszert, amelynek szolgálatába szegődött? Ez a kérdés itt, Németországban élesebben vethető fel, mint nálunk, mert itta kommunista utódpárt nemcsak hatalmon nincs, hanem utcalányhoz hasonlatos státusba szorult: rossz hírbe keveri mindazokat a jobb családból származó politikai tényezőket, akik szemeznének vele. Ráadásul egyre-másra folynak a pere ka kommunistafunkcionáriusok, bírák, határőrök és gazdasági tótumfaktumok ellen. Brecht ellenben, noha kommunista elkötelezettsége és marxista filozófiája provokatív szemérmetlenséggel kiabál ki számos nagy művéből, és őseredeti antikapitalizmusa gúny tárgyává teszi a nyugati demokráciák gazdasági szerkezetét, intézményrendszerét, értékrendjét és morálját, ez a Brecht bevonult a nagy német klasszikusok közé, ahogy ezt leveleiben és naplóiban jósolgatta is, folyton-folyvást „Der Klassiker"-nek becézve magát. Már megjelent, három kötet híján, összes műveinek német alaposságú kritikai kiadása, százhetven márkába kerül egy-egy kötet.

Ez az ellentmondás nem magyarázható pusztán Brecht tehetségével, művészi személyiségének roppant méreteivel és eredetiségével. Manapság, amikor világszerte folynak a viták arról, hogy erkölcsi értelemben van-e különbség a totalitariánus rendszerek között, Brecht életművének utóélete és perspektívái érvek amellett, hogy a kommunista világrendszerben - a fasiszta rendszerekkel ellentétben - egy humanista alapvetésű és termékeny kritikai alapállással rendelkező filozófia fajult el. Igaz: néhány náciszimpatizáns művész - például Gottfried Benn - szintén dacol az idővel, de életművüket a náci filozófia nem hatotta át. Benn maga hangsúlyozta *Doppelleben (Kettős élet)* című magamentegető esszéjében, hogy művészi énjének semmi köze sincs akcidentális énje viselt dolgaihoz. Brecht élveteg műve ellenben éppen azért hat, m; mert ez az élvetegség nem kis mértékben az ellentmondások (magyarán - elnézést kérek - a dialektika) élvezetéből táplálkozik. Ez pedig nem pusztán kritikai szemléletre vall, hanem ennek gyönyörére, tehát arra is, hogy a világ iszonyú állapot; miatt érzett kétségbeesést az ész derűje hatja át. Ez újabb ellentmondás, de nem logikai, hanem elsősorban pszichológiai, vagyis olyan, amely tételes kifejtés helyett érzékletes kifejezésre áhítozik.

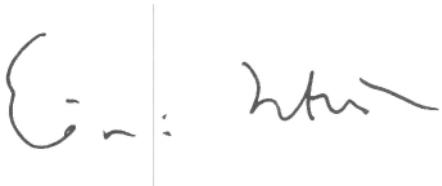
Brecht halála óta tapasztalati ténnyé vált, hogy a marxista filozófia utópista elemei használhatatlanok, kritikai alapállása viszont ma is égetően időszerű, mert a működőképessége folytán diadalmaskodó kapitalista világ a szovjet rendszer megérdemelt bukása után is a Mammon imádatára, igazságtalanságra és képmutatással roszszul rejtegetett kannibalizmusra épül. Ma, amikor vitatni sem lehet, hogy a világ bankrendszere dögre kereste magát a harmadik világ népirtásos törzsi háborúin, és semleges arckifejezéssel profitált a' élő és halott zsidók szájából kitépett aranyfogakból, ki merné cinikus poénnak minősíteni a *Koldusopera* ama aranyköpését, miszerint egy bankbetörés elenyésző bűn egy bank- alapítá$hoz képest?

Nálunk a Kádár-korszak évtizedeiben egyebek között azok vetették meg Brechtet mint kommunistát, akiket boldoggá tett Aczél György törleszkedő kegye. A szellemi elit a marxizmust egyszerű sületlenségnek bélyegezte, és ez akkora fölényt biztosított neki a hatalommal szemben, hogy úgy érezte: megengedheti magának a lapos praktikum szintjén a szellemi következményekkel nem járó behódolást. Brecht a maga undorítóan didaktikus módján megzavarta volna az efféle öncsaló stratégia finom hőseinek lelki anyagcseréjét: „ ég a legkisebb cselekményt, a látszólag egyszerűt is / Gyanakodva szemléljétek! Vizsgáljátok meg, hogy szükséges-e, / Különösképpen az, ami megszokott! / Nyomatékosan kérünk, ne véljétek / Természetesnek, ami folyvást megesik." Az efféle tanácsok osztogatóját a magyar értékhierarchiák építészei bosszúból az alagsorban helyezték el.

„Brecht önmagában is csapni való, hát még ha utánozzák" - mondta a hetvenes évek végén az általam egyébként nagyon tisztelt Benjámin László, amikor esztétikailag is indokolni akarta, hogy miért nem óhajtja politikai okból közölni József Attiláról írott versemet. Csaknem húsz évvel arabban a Lukács uszoda szép nőkkel telehintett napozóján az általam rendkívüli módon tisztelt Örkény István első beszélgetésünkkor megjegyezte: az szerinte az egyetlen Brecht-rejtély, hogy még a nyugat-európai színházak is favorizálják ezt a határtalanul tehetségtelen, didaktikus pancsert. (Ezután, nagy megnyugvásomra a környékünkön heverésző hölgyeket ér tékelve kiváló esztétikai érzékéről is tanúbizonyságot tett.)

Brecht hazai népszerűtlenségének olyan okai is vannak, amelyek nem valamely adott történelmi szituációban, hanem egész történelmünk nyomorúságában keresendők. Nemigen volt öntudatos polgárságunk, se felvilágosodásunk, nem volt antiklerikalizmusunk, nem volt önálló gondolati kultúránk. Fenyegetett nemzeti létünkkel más nemzeteik létét fenyegettük szakadatlanul. Konfliktusaink késve és összekutyulódva jelentkeztek, születésük pillanatától jelezve, hogy nem köszörűkőre, hanem tompító és csorbító bánásmódra vágynak. A magyar színház ezért híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínművünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszentiimentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink. Lírája pedig azért számít-hatott nálunk vállvonogató lenézésre, mert költészetünkben a rémséges igazságokat a legutóbbi időkig csak szépségbe csomagolva vettük be. „Minek is kell fegyvert veretni / Belőled, arany öntudat!" - ez így elfogadható, sőt élvezetes, főként ha nem gondoljuk végig, hogy mit jelent. De ha Brecht azt olvassa le egy gonosz japán démon famaszkjáról, hogy „Milyen megerőltető gonosznak lenni", és azért panaszkodik, mert „Az aljasságra vicsorgó gyűlölet / Is eltorzítja az arcvonásokat. / Az igazságtalanság miatt érzett haragtól / Is bereked a hang" - akkor erre nálunk értő elmék azt mondják, hogy ez nem költészet, holott ugyanazt variálja, ugyanolyan szuverénül és szemléletesen, csak megértésre kényszerítőbben, mint József Attila.

Heine-stúdiumaimból rángatott ki ez a cikk, és most, befejezésképp hadd térjek vissza ravaszul a kétszáz éves költőhöz. Ő az „egoisztikusan izolált művészetben éléssel" a görög és firenzei művészeket állítja szembe, akik nem zárták el hermetikusan lelküket „a kor nagy fájdalmai és örömei elől". „Ellenkezőleg, műveik pusztán koruk álmodó tükörképei voltak, és ők maguk teljes emberek, akiknek személyisége éppolyan hatalmas, mint formáló erejük; Pheidiasz és Michelangelo egy darabból való férfiak voltak, mint a szobraik..." Ez az igény a teljességre és egy tömbből faragottságra jellemzi a száz évvel ezelőtt születettet is, ez biztosit neki jövőbe mutató, kitüntető korszerűtlenséget.



MARTIN ESSLIN

AZ UTOLSÓ ÉVEK

1954-ben a Berliner Ensemble saját szín-házépületet kapott; a Theater am Schiffbauerdamm lett az otthona, amely a húszas években már tanúja volt Brecht né-hány kiemelkedő sikerének. Az ünnepélyes nyitó előadásra a kelet-berlinieket egy Picasso által tervezett meglepő plakát invitálta, amely ugyanakkor azonnal viharos tiltakozást váltott ki azokból, akik a formalista, burzsoá művészet tipikus példáját látták benne.

A Schiffbauerdamm színházat felújították, modernizálták. Brecht olyan hálás volta műszakiaknak, hogy írt nekik egy levelet, amelyben arra kérte őket: emlékeztessék majd őt alkalomadtán arra, mennyivel tartozik nekik, ha netán túlságosan kemény találna lenni a próbák során. A műszakiak, akik rengeteg borzalmas jelenetet szenvedtek már el Brechttől, a levél leglényegesebb mondatát egy óriási papírszalagra festették, amelyet a zsinórpadlásra függesztettek, készen arra, hogy leengedjék, ha Brecht nagyon dühbe jönne. De erre sosem került sor.

Most, hogy Brecht a saját színháza vezetője lett, élete egyik legnagyobb álma valósult meg: egy hatvan színészből és színésznőből álló társulat, összesen több mint kétszázötven fős személyzet állt a rendelkezésére - színészek, tervezők, rendezők, dramaturgok, műszakiak, zenészek, grafikusok. Egy-egy új előadást három-öt hónapig próbálhattak, tehát Brecht megengedhette magának, hogy minden alternatívát kipróbáljon, mielőtt elfogadja vagy elveti. Félig viccesen, félig azért komolyan gyakran emlegette, hogy a világ legnagyobb rendezőjének tartja magát-az egyetlen Charlie Chaplint leszámítva. Most kipróbálhatta állítását. És a hátralévő néhány évben, amely még adatott neki, be is bizonyította. Ami-kor a Berliner Ensemble ellátogatott Párizsba-1954-ben a Kurázsi mamával, 1955-ben A *kauk*ázusi krétakörrel -, megalapozta európai hírnevét. Szerte Európából özönlöttek a látogatók Kelet-Berlinbe, hogy lássák Brechtet munka közben, amint speciális rendezőszékében ül az első sorban, csendben figyeli a próbát, és mérlegeli egyetlen gesz-tus számtalan variációját, míg ki-választja a legmegfelelőbbet, az egyetlent. Utolsó éveiben a próbák alatt minden kiejtett szavát magnóra vették követői. Tényleg nagy formátumú öreggé vált.

De a külső sikerek - a művészeti akadémiai tagság, az irodalmi és művészeti nemzeti díj első fokozata, később a Sztálin-békedíj - ellenére Brecht és a keletnémet kommunista hatóságok kapcsolata cseppet sem volt harmonikus. Bármennyire elkülönült is a művészek és értelmiségiek privilegizált rétege az elnyomott és szenvedő tömegektől, akik ezerszám fejezték ki valódi érzéseiket azzal, hogy átlépték a határt Nyugat-Németország felé, a valóság őket is elsöprő erővel érte el az 1953. június 17-i felkeléskor. Másrészt Brecht, aki nemigen állhatta az ostobaságot, képtelen volt elviselni a rengeteg kiskaliberű bürokrata hülyeségét, akikkel kapcsolatba került: a párt- és állami funkcionáriusok utalták ki a papírt, ők engedélyezték a műsorter vet stb. Ő, aki a német burzsoázia üres nacionalizmusa elleni tiltakozásul lett kommunista, most egy olyan rezsimet támogatott, amely még kegyetlenebbül soviniszta és üres propagandával bástyázta körül magát. A szembenállás a kommunista állam valósága és a Brecht által elképzelt idealisztikus kép között folyamatos eszmei-tudati konfliktust okozott számára. A Paul Dessauval szerzett operája - *Lucullus a bírák előtt*- körüli nehézségeket a párizsi kommünről írott művének, *A* Kommün napjainak *a* betiltása követte, amelyet a hatóságok túlságosan defetistának tartottak; majd a sajtófotókból és keserű szatirikus versekből összeállított *Háborús olvasókönyvét* sem engedélyezték, mondván: túl pacifista. Csak amikor Brecht azzal fenyegetőzött, hogy az egészet a Békevilágtanács elé viszi, akkor adták meg az engedélyt.

Még groteszkebb - különösen annak a küzdelemnek a fényében, amelyet Brecht a kapitalista filmgyártókkal vívott annak érdekében, hogy a *Koldusoperát* megvédje a filmrevitel torzításaitól - az a konfliktus, melybe a *Kurázsi mama* megfilmesítése során keveredett. A keletnémet állami filmvállalat, a DEFA monstruózus színes filmet tervezett a Ku*rázsi* mamából. 1954 őszén láttak hozzá a munkálatokhoz; a rendező Wolfgang Staudte volt (akkoriban Kelet-Németország vezető rendezője, később Nyugatra emigrált). Brecht ragaszkodott ahhoz, hogy a Berliner Ensemble színészei a filmen is eljátsszák színpadi szerepeiket. Staudte elzárkózott ettől - a munkát felfüggesztették. Majd 1955 nyarán folytatták. Hogy a film vonzerejét Nyugaton is növelje, Staudte meghívott két francia filmsztárt - Simone Signoret-t és Bernard Blier-t. Ekkor hárompólusú küzdelem zajlott: Brecht - aki még mindig ragaszkodott hozzá, hogy Helene Weigel játssza a címszerepet -, Staudte - aki egy másik színésznőt akart - és a pártfunkcionáriusok között, akik különféle változtatásokat akartak a szövegben, hogy az jobban illeszkedjék az aktuális politikai irányvonalhoz. Brecht és Staudte igyekeztek elhárítani a párt beavatkozási kísérleteit. Ugyanakkor Brecht oly mértékig beleszólt a forgatás legapróbb részleteibe - egészen addig, hogy a figurák cipője történelmileg autentikus

Bertolt Brecht 1953-ban

darab-e -, hogy a rendező kitiltotta őt a stúdió területéről.

Rengeteg huzavona és holtpont után a filmet egy időre levették a napirendről. Miután hetekig tétlenül ült Berlinben, Simone Signoret és Bernard Blier visszatért Párizsba. Beszélték, hogy Erich Engel ismét nekilátott a *Kurázsi...* megfilmesítésének, de jó négy évvel a szóbeszéd után a film még mindig várat magára. (A forgatást végül 1961-ben, Esslin monográfiájának megjelenése után fejezte be a DEFA. - A ford.)

Mindezen nehézségekés bosszúságok ellenére Brecht továbbra is lojálisan támogatta a keletnémet kommunistákat. Cinizmusa ellenére úgy érezte, adnia kell valamit cserébe a komoly anyagi támogatásért. Egy svájci újságnak a *Lucullus* kapcsán azt mondta: „Vajha Adenauer a rendelkezésemre bocsátaná az eszközöket egy ilyen nagyszabású kísérlethez... Végül is a patrónusnak joga van ahhoz, hogy teljesítsék a kívánságait..." Ennek szellemében Brecht eljátszotta szerepét a különböző keletnémet kampányokban. Táviratokat küldött Einsteinnek és több híres amerikainak, amikor a Rosenberg házaspár halálbüntetésének felfüggesztéséért folyt a kampány; többször is tiltakozó levelet írt nyugatnémet értelmiségieknek, amikor a Szövetségi Köztársaság újrafegyverkezése elleni agitáció folyt. Időről időre feltűnt a keletnémet propagandaszervezetek által a nyugati újságírók részére szervezett sajtótájékoztatókon. Jóval idősebbnek látszott a koránál, kissé elhízott, elpuhult, és rendkívüli dühvel kárhoztatta a Nyugat „háborús uszítóit". Kétség nem fér hozzá, hogy ebben a kérdésben őszinte volt; sikerült elhitetnie magával, hogy Nyugat-Németországban a régi militaristákat ismét nyeregbe segítette Amerika, és az első világháborúban, a katonai kórházban szerzett élményeire támaszkodva sikerült szemet hunynia a keletnémet rezsim legégbekiáltóbb bűnei felett -- köztük az ő újrafegyverkezésük felett is, amely sokkal korábban megkezdődött, mint ahogy Nyugaton szó esett volna a védelmi rendszerről.

De annak ellenére, hogy bátor erőfeszítéseket tett a propaganda terén, a keletnémet rezsim mégis gyakran cserbenhagyta, becsapta. Egy nyugatnémet értelmiségiekkel folytatott megbeszélés során, melyen Brecht és a keletnémet kulturális miniszter, Johannes R. Becher is jelen volt, Melvin J. Lasky, aki akkoriban a liberális nyugat-berlini havilap, a Der Monat szerkesztője volt, felajánlotta Brechtnek, hogy lapjában megírhatja nézeteit - feltéve, hogy ő, Lasky is megteheti ugyanezt egy keletnémet lapban. Brecht kinevette a feltételezést, hogy a keletnémet hatóságok nem merik publikálni Lasky bármelyik cikkét, és végül, bár kissé vonakodva, elfogadta a kihívást. De Brecht kézirata végül is nem érkezett meg. Nyilvánvalóan túlbecsülte politikai barátai liberalizmusát. És át kellett élnie a megaláztatást, hogy Der Monat adott száma egy üres oldallal jelent meg - amelyet Brechtnek a művészi szabadságról szóló cikke számára tartottak fenn.

Brecht és Helene Weigel a Berliner Ensemble egyik turnéján

Érthető, hogy Brecht ezekben a külső szempontból legsikeresebb éveiben fáradtnak és megviseltnek tűnt. Az ekkoriban született verseiben mély bűntudatról, rossz közérzetről és az augsburgi ifjúsága iránti nosztalgiáról ír. Vajon ez a fáradtság az oka, hogy igazán jelentős művet Kelet-Berlinbe való visszatérése után nem írt? Vagy a nyomasztó szabadsághiány? Vagy esetleg, int azt a keletnémet rezsim egynémely védelmezője állítja, Brecht számára fontosabb volt, hogy régi darabjait színre vigye, mint hogy újakat írjon? Nyilván mindez szerepet játszott Brecht drámaírói vénájának kiapadásában. Hogy egyszerűen túlságosan elfoglalt lett volna, ezt nehéz elhinni; nemcsak hogy rendkívül gyorsan dolgozott, ha megragadta egy ötlet, de nagyon is sok időt töltött létező darabok adaptálásával: Lenz házitanítóját, Farquhar A *toborzótiszt* című d. rabját írta át, Gerhard Hauptmann két komédiáját - *A bunda* és A *vörös kakas* címűt - vonta össze, és elkészítette a *Coriolanus* egy verzió át. Brecht számára egy ilyesfajta adaptáció elkészítése aligha volt kevésbé megterhelő, mint új saját darabot írni. Ugyanakkor biztonságosabb volt létező anyaggal dolgozni. A keletnémet hatóságok egyfolytában nyaggatták, hogy írjon egy propagandaművet a köztársaság kommunista átalakításának valamely aktuális kérdéséről. Es köztudott, hogy Brecht dolgozott is egy ilyen darabon, amely Hans Garbe élmunkás életéről szólt volna, De az is köztudott, hogy abba-hagyta a munkát, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy témakezelése aligha találkozik a hatóságok jóváhagyásával. Brecht a rezsim irodalmi támogatásában néhány politikai induló, egy Adenauer-ellenes kantáta *(Jelentés Herrnburgról)* és a szovjetunióbeli kölestermesztés fejlődéséről szóló hosszú poéma *(Kölestermesztés)* megírására szorítkozott.

Amikor Brecht meghalt, egy befejezett, de javítatlan darabot hagyott hátra, a *Turandot, avagy a szerecsenmosdatók kongresszusa* címűt; egy kínai környezetben játszódó szatírát, amely a kapitalizmust védő értelmiségiek ellen

irányult. És úgy hírlett, hogy tervezte Beckett Godot-jának ellendarabját.

Osztrák útlevele segítségével Brecht minden lehetőséget megragadott, hogy Nyugatra utazzon; akár egy PEN-kongresszusra Milánóba vagy a Berliner Ensemble vendégjátékára Párizsba, vagy egy bemutatójára Nyugat-Németországba, vagy a *Koldusopera* premierjére Milánóba, vagy egy nyugat-keleti tárgyalásra Nyugat-Berlinbe.

Különösen élvezte párizsi utazásait; Franciaország és a francia kultúra szerelmese volt. Vlagyimir Pozner két jellemző képet rögzített egyik párizsi látogatásáról: Brecht tucatnyi angol nyelvű krimit vásárol (ez volt kedvenc olvasmánya), és egy étteremben egy óriási tál sajt mennyei illatát élvezi. „Szeretném kiállítani ezt a sajttálat a berlini színházam előcsarnokában - mondta -, hogy megtanítsam a németeknek, mi a kultúra!"

1955 tavaszán Brecht súlyos beteg lett. Ettől kezdve a halál balsejtelme gyötörte. Amikor svájci barátja, Max Frisch azon a nyáron meglátogatta, Brecht arról faggatta, vajon vehetne-e egy kis házat a Genfi-tó partján, ahová visszavonulhatna. „Nem látszott betegnek, inkább kimerültnek... és az udvariassága, ez a különleges, nagyvonalú udvariasság, amely még a legforróbb viták után is megmaradt, ezúttal csak arra volt elég, hogy lakása ajtajáig kísérjen, a házból már nekem magamnak kellett kitalálnom. Az igazi vita, az állás-pontok nyílt és éles konfrontációja - már régen a múlté..."

Ötvennyolcadik születésnapján, 1956. február 10-én Brecht Milánóban volt, *a Koldusopera* Giorgio Strehler által rendezett premierjén. Egy régi ismerősnek a szívéről beszélt: „Az ember legalább tudja, hogy könnyű a halál. Könnyed kopogás az ablaktáblán, aztán..."

Röviddel ezután régi iskolatársa és kedvenc díszlettervezője, Caspar Neher látogatta meg. A Coriolanus-adaptációról beszélgettek, amelyen dolgoztak éppen, és Neher felidézte a római szokást, miszerint zsákvászonban és hamuval meghintve jelentek meg - „in luctu et squalore" -, amikor közhivatalhoz folyamodtak. Brecht a lakása alatti temetőre mutatott, és azt mondta: Hamarosan te is ott fogsz állni *in luctu et squalore..."*

A Berliner Ensemble londoni szezonjára készülve próbált, amely 1956. augusztus 27-én kezdődött. Augusztus 5-én a színház egyik fiatal rendezője, Manfred Wekwerth meglátogatta Brechtet a vidéki házában, és remek szellemi állapotban találta. Rövid jegyzetet is készített a színészeknek, hogyan legyenek sikeresek az angolok előtt: „Angliában régi félelem, hogy a német művészet (irodalom, festészet, zene) rettenetesen súlyos, hosszadalmas, komplikált és földhözragadt. Éppen ezért gyors, könnyed, erőteljes stílusban kell játszanunk..." Wekwerth emellett hosszan beszélgetett vele *A Kommün napjai* problémáiról; a darabot végül engedélyezte a hatóság, és Wekwerth később Karl-Marx-Stadtban (Chemnitzben) vitte színre. Brecht a naivitás fontosságáról beszélt saját esztétikai koncepciójában. „A naiv - mondta - esztétikai kategória, mind közül a legkonkrétabb." Es mint jó példákat az igazi naivitásra a művészetben, Bruegel festményeit említette, amelyek mindig is hatással voltak díszleteire és képkompozícióira. „A naiv ábrázolás ellentéte a naturalizmus."

Augusztus 10-én Brecht bement a színházba próbára. Utána nagyon kimerültnek érezte magát. Ezt követően állapota fokozatosan romlott, az augusztus 13-ról 14-re virradó éjszaka pedig kritikussá vált. Koronária-trombózisban halt meg 1956. augusztus 14-én, éjfél előtt negyed-órával. A négy orvos között, akik aláírták a halál beálltát tanúsító dokumentumot, ott volt dr. Müllereisert, egykori augsburgi iskolatársa.

„Brechtet, kívánságának megfelelően, az utolsó lakása ablaka alatti régi hugenotta temetőben helyezték végső nyugalomra. Külön megtiltotta, hogy a temetésén beszéd hangozzon el. Igy aztán a búcsúztató a Schiffbauerdamm színházban volt."

Ma a chausseestrasse-i lakás Brecht-archívumként működik. Brecht tengernyi kéziratáról, darabvázlatairól, naplóiról, különféle jegyzeteiről mikrofilm készült, odaadó hívei rendszerezésében. Előkészület alatt áll műveinek teljes, kritikai kiadása. Kétség sem fér ahhoz, hogy a brechtiánusok lojális társasága felelősséggel adja majd közre Brecht minden egyes tollvonását. De hogy egy ilyesfajta publikáció lehetséges-e Kelet-Németország mai helyzetében, az egy másik - és nyitott - kérdés.

Részlet Martin Esslin Brecht: The Man and His Work című könyvéből. Anchor Books, Doubleday Company, Inc. Garden City, New York, 1961. 91-98.

Fordította: Csáki Judit

BERTOLT BRECHT

LEVELEK 1952-1956

Kedves dr. Hacks Úr,[1]
kívánom, soha ne kerüljön abba a szörnyűséges helyzetbe, hogy tanácsot kérnek Öntől. Ha mégis így lesz, csak remélhetem, hogy jobban feltalálja magát, mint én.

A jó emberek mindenütt jók (és mindenütt még jobbá is válhatnak). Ami azt illeti, hogy küldje-e el verseit itteni folyóiratokhoz, e tekintetben kissé bizonytalan vagyok: mostani lakhelyén aligha lesz hasznára, ha írásai itt megjelennek.

Berlin, 1952. január 15.

Kedves Wolf,[2]
igazán botrányos, hogy a keresztnevem hibásan írod. (A Bertolt végén t van, nem pedig d!!) Kollégák között ilyesminek nem volna szabad előfordulnia!

Buckow, 1952. augusztus 1.

Kedves Friedrich Wolf,
elnézésedet kell kérnem, amiért a „Theaterarbeit" könyvben hibásan írták a nevedet. Úgy látszik, a nyomda az utolsó pillanatban önállósította magát. Minekutána azonban az FDJ jóindulatát jelentős részben már eljátszottam, mert egy sürgönyben Honecker[3] nevét ck helyett két g-vel írtam, most kétszeresen óvatosnak kell lennem. Elvégre minden barátomat mégsem veszíthetem el.

(1952 őszén)

Albert Einsteinnek (Sürgöny)
ön és más tudósok nem tehetnének-e még valamit ethel és julius rosenbergért stop olvastam az aktákat stop ártatlanok

(Berlin, 1953. január eleje)

Kedves Geschonneck,[4]
kicsit megijeszt a habozásával, hogy maradjon-e meg továbbra is az Ensemble-nál. A férfi szere-

[1] Peter Hacks, a neves drámaíró ebben az időben még Münchenben élt, és onnan küldött néhány írást Brechtnek, hamarosan pedig át is települt a Német Demokratikus Köztársaságba; hivatkozott levelében éppen ezzel az áttelepülési tervvel kapcsolatban kérte Brecht tanácsát. [2] Friedrich Wolf akkoriban igen tekintélyes drámaíró; Mamlock professzor című drámáját nálunk is játszották.

[3] Erich Honecker ekkoriban még csak az FDJ (Freie Deutsche Jugend - Szabad Német Ifjúság) első titkára volt.
[4] Erwin Geschonneck német színpadi és filmszínész, a Berliner Ensemble egyik vezető színésze; az említett szerepeket sorrendben a *Puntila* úrban, Hauptmann *A* bundájában, Kleist *Az eltört* korsójában, *a Kurázsi* mamában, Shaw *Szent* Johannában és Brecht *Carrar asszony fegyverei* című művében játszotta.

Brecht próbán

pekben mindig első színészként tartottuk számon. Eljátszotta Mattit, Wehrhahnt, Adamot, a tábori papot és most egy estén Cauchont és Pedrót. Rövidebb idő alatt egyetlen színész sem játszhatott volna el ugyanannál a színháznál több és változatosabb szerepet, hacsak nem vidéken.

Amint azt már megbeszéltük, az ellen sincs semmi kifogásom, hogy - amennyiben ez fejlődéséhez szükséges - vendégszerepeljen a Deutsches Theaterben, ám tartozom Önnek azzal, hogy én is elmondjam, mi a véleményem a fejlődéséről. Az Ensemble-nál töltött évek alatt - és ez a dolgok egyik oldala - Ön formátumban is, mesterségbeli tudásban is gyarapodott. A másik oldal: bizonyos nem jelentéktelen technikai hézagok (beszéd, az alakok teljes rögzítésének hiányosságai stb.), amelyeket semmilyen tehetség nem hidalhat át, és amelyek nyilván onnan erednek, hogy a fasizmus, a háború és az Ön akkori derekas viselkedése miatt sok év ment veszendőbe.

Ezeket a hiányosságokat általános vélekedés szeri t különösen az utóbbi időben sínylette meg néhány alakítása, például a tábori pap és Adam bíró. Lengyel kritikák és francia barátaink kritikája csak megerősítik ezt. Az egészet az Ön kimerültségére vezetem vissza. Mint ahogy erre a fáradságra vezetem vissza mostani szerepéhségét is.

Ön olyan jelentős művész, hogy fejlődése jelenlegi szakaszában némi megfontolás után maga is belátja majd, mire van szüksége: nem más-ra, mint további folyamatos, tervszerű munkára. Emellett színházának is szüksége van Önre: a felelőssé, amelyet a Berliner Ensembleért visel, nem evesebbel: éppen a tehetségével mérhető.

Az javaslom tehát: kössük meg a szerződést, a venégszereplés lehetőségének fenntartásával. Langhoff-fal[5] már megegyeztem. Előreláthatóan a következő évad második felében ajánlhat Önnek nagy szerepet; az elsőben aligha.

Berlin, 1953. január 28.

Kedves Grotewohl elvtárs,[6]
a Volksbühne elkészültével a Schiffbauerdamm Színház felszabadul. Ez az a színház, ahol emigrációm előtt dolgoztam, és többek között a *Koldusoperát* is színre vittem. Amióta a Berliner Ensemble megalakult, ezt a házat ígérték nekünk arra az esetre, ha a Volksbühne kész lesz. Eddig a Deutsches Theater vendégszeretetét élveztük, és a produktív e9yüttműködés gyakran ütközött mindkét fél részéről nehézségekbe. Most, az olyannyira szükséges általános takarékossági intézkedések idején, 'Helene Weigel és én mind nyomasztóbban érzékeljük, hogy az Ensemble gazdasági szempontból luxusvállalkozás, noha saját épületben nagyon eredményesen működhetne. (Foglalkoztathatánk például egyetlen nagy népi komikusunkat, Curt Boist is, akit megfelelő foglalkoztatás híján nagyon könnyen elveszíthetünk.) Ha valamilyen új célból volna épületre szükség - a sajtó szerint tervek születtek egy szatirikus színház megnyitására-, nos, hamarosan felszabadul az a színház is, amelyben eddig a Staatsoper játszott, a korábbi Admiralspalast; az épület igen nagy, és zenés előadásokra is alkalmas.

Talán értesült róla, hogy Nyugat-Németországban megújult buzgalommal terjesztik az ostoba híresztelésekет a köztem és a Német Demokratikus Köztársaság kormánya között fennálló nézeteltérésekről. Ha a Berliner Ensemble - amelyet Németország határain túl is széles körben ismernek - átvenné a Theater am Schiffbauerdammot, e z napnál világosabban dokumentálná Köztársaságunkkal való szoros együvétartozásomat.

A legfontosabb azonban, Helene Weigelnek csakúgy, mint nekem, hogy az Ensemble, amely az új, fiatal tehetségek számottevő hányadát gondozza, a továbbiakban is termékenyen működhessen.

Szocialista üdvözlettel az ön bertolt brechtje

Buckow, 1953. június 15.

Tisztelt Jlbricht elvtárs,'
a történelem tisztelettel adózik majd a Német Szocialista Egységpárt forradalmi türelmetlenségének.

[5] Wolfgang Langhoff német rendező, a Deutsches Theater akkori igazgatója.
[6] Otto Grotewohl, az NDK akkori miniszterelnöke.
' Walter Ulbricht, a Német Szocialista Egységpárt első titkára, e minőségében Erich Honecker előde.

A szocialista építés tempójáról a tömegekkel folytatott nagy dialógus a szocialista vívmányok megrostálásához és megőrzéséhez vezet majd.

Szükségét érzem, hogy ebben az órában kifejezzem Önnek a Német Szocialista Egységpárttal való szoros együvé tartozásomat.

Berlin, 1953. június 17.

Kedves Suhrkamp,[8]

érdeklődött, mi az álláspontom a június 16-i és 17-i eseményekkel kapcsolatban. Népfelkelésről volt-e szó, „a szabadság kivívásának" kísérletéről, amint azt a nyugatnémet sajtó túlnyomó része állítja? Közömbösen vagy éppen ellenségesen foglaltam-e állást a népfelkeléssel kapcsolatban, a szabadság ellen emeltem-e szót, amikor a Német Szocialista Egységpárthoz június 17-én intézett levelemben - amelynek csak utolsó mondata került nyilvánosságra - kinyilvánítottam készségemet, hogy a munkásság és a kormány közti feltétlenül szükséges nagy dialógusban a magam módján (művészi formában) részt vállaljak? - Három évtizeden át törekedtem arra, hogy írásaimban a munkások ügyét képviseljem. Am június 16-án éjszaka és 17-én délelőtt láttam, amint a munkások megrendítő demonstrációja olyasmibe megy át, ami a legkevésbé sem nevezhető a szabadság kivívására irányuló kísérletnek. Elkeseredésük jogos volt. A kormány szerencsétlen és botor intézkedései, amelyekkel elkapkodva akart az NDK területén nehézipart felépíteni, egyszerre bőszítettek ellene parasztokat, kisiparosokat, kiskereskedőket, munkásokat és értelmiségieket. A nagy szárazság miatti tavalyi rossz termés, ez idén pedig a parasztok százezreinek a földekről való menekülése egyszerre veszélyeztették a lakosság valamennyi rétegének élelmiszer-ellátását. Az olyan rendszabályok, minta kisiparosoknak az élelmiszerjegyektől való megfosztása, az érintetteket puszta létükben fenyegették. Egyéb intézkedések - például a betegszabadságnak a szabadságidőbe való beszámítása, a munkások közlekedési kedvezményeinek megvonása és az általános normaemelés, miközben a megélhetési költségek azonosak maradtak, vagy éppen emelkedtek-végül az utcára hajtották a munkásságot, annál is inkább, mivel szakszervezeteik gyengén működtek, és helyzetüknél fogva nem is működhettek másként. Mindezen okokból a munkások elfeledkeztek azokról a tagadhatatlanul nagy előnyökről, amelyekhez a junkerek elűzése, a hitleri hadiipar társadalmasítása, a termelés tervszerűsége és a polgári művelődési monopólium szétzúzása révén jutottak. Kinn az utcán a munkások és munkásnők meneteibe természetesen már június 17-én, a kora reggeli órákban is groteszk módon vegyültek el mindenféle deklasszált fiatalok, akiket a Brandenburgi kapun, a Potsdamer Platzon és a Warschauer Brückén keresztül egész oszlopokban vezényeltek közéjük; de feltűntek a náci korszak erőszakos, brutális alakjai is, az itteniek, akiket így, csoportosan már évek óta nem lehetett látni, *pedig mindvégig itt voltak.* A jelszavak gyors ütemben cserélődtek ki. A „Le a kormánnyal!" átalakult „Kötélre velük!"-ké, és a rendezést a járda vette át. Délfelé, amikor a tüntetések NDK-szerte, Lipcsében, Hallében, Drezdában is zavargásba csaptak át, *a tűz is* lassan visszabújt a maga régi szerepébe. Az Unter den Lindenről jól látszott a Potsdamer Platz szektorhatárán álló Columbus-ház füstje, akár egy régmúlt szerencsétlen napon a Reichstag épületének füstfelhője. Mint akkor, most sem a munkások gyújtották meg a tüzet: a tűz nem azok fegyvere, akik építenek. Ezután - itt is, akárcsak más városokban - könyvesboltokat rohantak meg, könyveket dobáltak az utcára és gyújtottak meg, és a lángok között elszenesedő Marx- és Engels-kötetek éppoly kevéssé voltak munkásellenesek, mint a nyilvánosan széttépett vörös zászlók. (A nyugatnémet sajtóban közzétett fényképeken nagyító nélkül is láthatja, kik voltak a zászlószaggatók.) Vidéken „szabadítók"

8 Brecht szerzői jogait a nyugat-németországi Suhrkamp Kiadó képviselte; az igazgatót, Peter Suhrkampot régi baráti kapcsolat fűzte az íróhoz.

Brecht és a Berliner Ensemble művészei az 1954-es május elsejei felvonuláson

Brecht új színházában, a Theater am Schiffbauerdammban

léptek fel. De amikor megrohamozták a börtönöket, ezekből a „Bastille-okból" különös foglyok léptek ki, Hallében például Erna Dorn, a ravensbrücki koncentrációs tábor egykori parancsnoknője, aki gyújtó hatású beszédeket tartott a Marktplatzon. Egyes helyeken zsidókat támadtak meg, nem sokat, mert zsidóból már nincs sok. És a RIAS-ból,[9] amely aznapra felfüggesztette rendes műsorát, egész nap áradtak a buzdító beszédek, elegáns hangok ismételgették a szabadság szót. Mindenütt működésbe léptek az „erők", amelyek éjjel-nappal csak a munkások és a „kisemberek" jóléte miatt aggódnak, és magas életszintet ígérgetnek, amelyből a végén mindig magas halálszint lesz. Csupa nagy ember állt készenlétben, hogy a munkásokat az utcáról egyenesen a fegyvergyárak szabadságába vezesse. Berlin több órán át, egészen a megszálló hatalom beavatkozásáig, a harmadik világháború pere én állt.

Kedves Suhrkamp, ne áltassuk magunkat. Ezek a bizonyos „erők" nemcsak Nyugaton, hanem itt. Németország keleti részén is újra munkához láttak. Ezen a tragikus június 17-én megfigyeltem, ahogy a járda a „Deutschlandlied"-et hajította az úttest felé, a munkások pedig az „Internacionálé"-val próbálták elfojtani, de a maguk zavarodott tehetetlenségében alulmaradtak.

A Német Szocialista Egységpárt olyan hibákat követett el, amelyek súlyosan terhelik egy szocialista párt számláját, és munkásokat haragított magára, köztük régi szocialistákat is. n nem vagyok tagja ennek a pártnak, de tisztelem számos történelmi jelentőségű teljesítményéért, és amikor - nem hibái, hanem erényei miatt - fasiszta és háborúra uszító csőcselék támadt rá, hozzá tartozónak éreztem magam. A háború és a fasizmus elleni harcban mellette álltam, és mellette állok ma is.

Berlin-Weissensee, 1953. július I.

Kedves Serreau asszony,[10]

az Előszóba sajnos két, politikailag nagyon kellemetlen hiba csúszott.

6. oldal: „Le pacte germano-soviétique, alors en vigueur, lui interdit l'accés de l'U.R.S.S." (Az akkor érvényben lévő német-szovjet szerződés miatt nem juthatott el a Szovjetunióba. - Sz. J.) Ez teljes mértékben félreérthető. Akkoriban néhány emigráns író elítélte ezt a szerződést, amely lehetővé tette, hogy a Szovjetunió még néhány évig kimaradjon a kezdetben merőben imperialista színezetű háborúból. n nem tartoztam közéjük; a szerződést jó politikai lépésnek tartottam. Pusztán csak arról volt szó, hogy amíg a szerződés élt, a Szovjetunió valamivel nehezebben adhatott nyilvánosságot olyan verseknek és színdaraboknak, amelyek közvetlenül a Hitler elleni háborúra szólítottak fel. Az idézett mondattal Ön is nyilván erre utalt. A Szovjetunióhoz való viszonyom akkor is normális és baráti volt, és a szerződés érvényességi ideje alatt is beutaztam a Szovjetuniót, a szovjet Írószövetség figyelmes kalauzolásával.

6. oldal: „n 1948 il retourne en Allemagne, dans la zone soviétique de Berlin, aprés avoir attendu de longs mois á Zurich l'autorisation de rentrer chez luis" (1948-ban visszatér Németországba, Berlin szovjet övezetébe, miután Zürich-ben hosszú hónapokig várt a hazatérési engedélyre. - - Sz. J.)

Ez úgy hangzik, mintha nehézségeim lettek volna az akkori szovjet zónahatóságokkal, amiről természetesen szó sem volt. Csupán az történt, hogy az amerikaiak bevonták a személyi igazolványomat, ezért nem utazhattam át az amerikai megszállás alatt lévő Dél-Németországon, és meg kellett szerveznem, hogy nehézkes kerülő úton, Ausztrián át érjek haza.

A bibliográfiában ott találtam a források között Lüthy teljes mértékben korrupt cikkét is, amely a Der Monat című, Németország amerikai zónájában kiadott magazinban jelent meg. Ön nyilván a francia utánnyomást látta. n azonban csöppet sem örülök, ha velem kapcsolatban erre az úrra hivatkoznak.

Kérem, kövessen el minden lehetőt, hogy ezeket a hibákat az Előszóból kigyomlálják. Tudom, hogy az ilyen bonyodalmakról a távolság tehet, mégis azt kérném, hogy a kiadónál megjelenő tartalmi jelentőségű írásokat a jövőben mindig előzetesen beszéljük meg.

A könyvecske egyebekben nagyon tetszetős. Fogadja őszinte köszönetem.

Berlin, 1955. február 9.

[9] *Az* NDK-val programszerűen ellenséges nyugat-berlini rádióadó.

[10] Geneviéve Serreau francia színházi szakíró; *Bertolt Brecht* című könyve 1955-ben jelent meg Párizsban.

Kedves Hermann Henselmann,
a minap említetted, hogy újjá akarod építeni a „Fischerkietz"-et (a.m. „Halászputtony" - Sz. J.), mert Berlinben kevés az ilyen jellegzetes, nyugodt, otthonos hangulatú rész. Most meg arra készülnek, hogy összezsugorítsák és pocsékká tegyék a Hugenotta-telepet[11]: pont itt akarják kibővíteni az Állatorvosi Főiskolát, ahelyett, hogy a távlati tervekben az ilyen intézményeket in toto a zöldbe, vagyis a városon kívülre telepítenék. Igazán nagy kár az ilyen lakónegyedekért. Nem tudnád ez ügyben bevetni magad? Egyelőre az ott lakók még régi fákra láthatnak ki. Hát muszáj egy házfalat bámulniuk éppen ma, amikor az emberekről való gondoskodás idejét éljük, és amikor semmiből sincs annyink, mint üres helyből? Már a puszta látvány is kellemes, ha az embernek arra visz az útja.
Berlin, 1955. február 17.

Kedves Barátaim,[12]
a forgatókönyvvel mostani formájában nem vagyok igazán elégedett. Bár külsőleg nagyjábanegészében követi a megbeszélt vonalat, ami azonban a kidolgozást illeti, a Puntila-történet *zsánerba* csúszott át, amitől nem komikussá, inkább nevetségessé válik. Megfinomított szalonkomédia lett, amelyben a darab nyers tréfái idegenszerűnek és majdnem durvának hatnak. A Puntila-történeteket annak idején Finnországban Hella Wuolijoki igazi *népmesékként* adta elő nekem, és így, „alulról", a népből kiindulva kell őket a filmen is elmesélni. Akkor rögtön hitelessé válnak majd az olyan alakok is, mint Matti vagy Eva. A mostani forgatókönyvben Matti túl gyenge, homályos figura; nem derül ki, hogy szolgálati viszonya ellenére, illetve éppen amiatt, következetesen és minden replikájában szemben áll a gazdájával. Eva, akit hiteles Puntila lányként kell felfogni, nem az izmai miatt „szereti" - nem is kell, hogy izmos legyen -, hanem mert igazi férfi, humora van, fölényben van stb. Természetesen Matti egy pillanatig sem hiheti, hogy Eva neki való feleség volna, vagy hogy Puntila úr igazán neki adná; a vizsgáztatással csak Puntila részeg ötleteit viszi ad absurdum. A jelenet meg kell, hogy maradjon játéknak, különben Mattiból tökfej lesz.

Ha azt mondom, hogy a Puntila-történeteknek népmeseként kell hatniuk, ezzel arra is utalok, hogy nem lehetnek naturalisták. A nép nem mesél naturalisztikusan. Ez vonatkozik a jelmezekre, a díszletekre és a színekre is (amelyek szerintem erőteljesek, tarkák, töretlenek legyenek).

[11] A szóban forgó háztömböket a berlini francia közösség emelte a húszas években a Friedrichstrasse és a Deutsches Theater között.
[12] A Wien-Film AG-nek.

Brecht és felesége, Helene Weigel

Mivel tudom, hogy a stúdió nem várhat sokáig, Vologya Poznerrel rögtön fel is skicceltünk egy új forgatókönyvet. A felét máris küldjük, a többi néhány nap múlva következik. Ez a forgatókönyv azonban részemről a végleges változat. Húzni természetesen lehet belőle, de hozzáköltení nem szabad. Még egyszer: nem egyéni stílusról van szó, az lehet akármilyen, hanem a műfajról. Kedves elvtársak, igazán nem kellemes nekem, hogy különös nehézségeket támasztok, de a jelenlegi forgatókönyvhöz semmi szín alatt nem adhattam volna a nevemet; még azt sem engedhettem volna, hogy a Puntila és Matti neveket egyáltalán felhasználják egy olyan filmben, amely rosszul választotta meg a műfaját, és nem a Puntiláról és Mattiról szóló népmeséket tolmácsalja. Ezzel szemben meggyőződésem, hogy az új vázlat alapján a film jó és hasznos lehet.
Berlin, 1955. február 20.

A Német Művészeti Akadémiának, R. Engel kezéhez
Halálom esetére azt óhajtom, hogy sehol se ravatalozzanak fel, és ne tegyenek közszemlére. A sírnál ne tartsanak beszédet. Azt szeretném továbbá, ha nyughelyem a házam melletti temetőben, a Chausseestrassén lenne.
Berlin, 1955. május 15.

Bertolt Brecht

Kedves Littlewood asszony,[13]
előadási szerződésünknek az volt a feltétele, hogy Ön játssza Kurázsit, és ettől semmi szín alatt nem állhatok el. Nagyon sajnálom, hogy munkatársamnak a próbákon való jelenléte ingerli Önt. Teljes mértékben tiszteletben tartom az egyéni munkamódszereket, de óva intek az olyanoktól, amelyek újszerű darabok esetében kizárják a *technikai jellegű tanácsadást.* Ha azt akarjuk, hogy a művészet lépést tartson a korral, a művészeknek meg kell ismerkedniük az új művészeti eszközökkel, hogy aztán szuverénül, a maguk módján alkalmazzák őket. Bocsásson meg a kioktatásért, amely színdarabom érdeké-

[13] Brecht Londonba küldött asszisztensétől, Carl Maria Webertől értesült róla, hogy Joan Littlewood, a Theatre Workshop legendás hírű vezetőnője, másra akarja bízni a Kurázsi mama címszerepét, és a társulat Webernek a próbákon való jelenlétét is kifogásolja. A vidéken tartott, júniusi előbemutatón az előadás - annak ellenére, hogy Kurázsit végül mégiscsak Littlewood játszotta - akkorát bukott, hogy Brecht le is tiltotta a londoni szériát.

ben, úgy tetszik, esedékessé vált, és amely engem nem kevésbé untat, mint valószínűleg Önt.

A további munkához minden jót kíván az Ön

Párizs, 1955. június 22.

Bertolt Brechtje

Kedves Staudte,[14]

azt hiszem, kőkeményen kellene tartanunk magunkat elhatározásunkhoz, hogy nem rúgjuk össze a patkót. A Wekwerthtel folytatott ártalmatlan telefonbeszélgetésünket alighanem teljesen hamisan és rosszindulatúan adták Önnek tovább. Ön azt mondta Wekwerthnek: forduljon Kilgerhez, ha valamelyik jelmez realizmusa ellen kifogása van. Amikor Kilgert nem sikerült elérnie, engem kért meg, hogy próbáljam előkeríteni - amit meg is tettem. Wekwerth elvégre nem spion, már csak azért sem, mert magam nem vagyok ellenséges hatalom.

Komoly probléma viszont az utószinkron. Hellinek ez nagyon nehezére esik, tehát utószinkronra csak a legvégső esetben kerülhet sor.

(Berlin, 1955. augusztus-szeptember)

Kedves Ruth,[15]

az előadás, amely elgondolásában és részleteiben is ragyogó és nagyon agresszív, fél tíztől éjjel két óráig tartott; az egész operából[16] semmit sem húztak. Influenzás megbetegedések miatt nem egészen készültek el, és egyszer sem mentek végig a darabon, úgyhogy maguk is csodálkoztak, milyen hosszú lett. De úgy tűnik, nagy siker volt, és szó mi szó, a darab nagyon frissen hat. Strehler, alighanem Európa legjobb rendezője, 1914-be helyezte a cselekményt, és Teo Otto csodálatos díszleteket csinált (istálló helyett most garázs van stb.). Nagyon jó így, és a harmadik világháború után majd át lehet tenni 19...-re. Annyira szeretném, Ruth, ha kettőnk között minden megint olyan lenne, mint azelőtt, új alapokon, elvégre nem vagyunk már olyan fiatalok, különösen én nem. Akkor jó lenne, ha ilyenkor te is itt volnál velem.

Milánó, 1956. február 11.

bertolt
e p e p

A Piccolo Színház tagjainak,

hadd mondjak még egyszer köszönetet *Koldus*-operámnak azért a nagyszerű előadásáért, amellyet nagy rendezőjük irányításával létrehoztak. A darabnak sok előadását láttam már; tüzével és hűvös égével, lazaságával és pontosságával az Önöké mind közül kiemelkedik. Valósággal újjászülték a művet.

Mindenekelőtt köszönetet mondok a színház azon tagjainak is, akik a műsorfüzethez, az előcsarnokban rendezett kis kiállításhoz stb. nyújtott segítségükkel minden erejükkel hozzájárultak e s ép esemény létrejöttéhez.

Öröm és megtiszteltetés lenne számomra, ha színházuk a *Koldusoperát* Berlinben is bemutatná, a Berliner Ensemble házában, a Theater am Schiffbauerdammon, amely valaha az ősbemutatófa is otthont adott.

Berlin, 1956. február 27.

Kedves Poljakova elvtársnő,[17]

engedje meg, hogy röviden megindokoljam aggályainkat a darabjaimhoz írott bátor bevezetőjét illetően. Nem először fordul elő, hogy valaki, aki csupán az én saját megjegyzéseimre, magyarázataimra stb. van utalva, szükségképpen hiányosan értelmezi darabjaimat és azok előadásmódját. Úgy látszik, nem kerülhető meg, hogy előzetesen néhány darabot színpadon is megnézzen az ember. Ezért most végre feltétlenül meg kell teremtetni a lehetőséget, hogy az olyan érdeklődő emberek, mint ön, Berlinbe jöhessenek, és tanulmányozhassák a Berliner Ensemble előadásait. Ha ebben bármi segítséget nyújthatok, a legnagyobb örömmel megteszem.[18]

Berlin, 1956. július 24.

[14] Wolfgang Staudte, a neves filmrendező 1955-ben kezdte forgatni *a Kurázsi mama* filmváltozatát.

[15] Ruth Berlau (1906-1974) dán színésznő és újságíró, Brecht egyik közeli munkatársa és számos szeretőjének egyike volt, aki családját elhagyva az emigrációba *is* követte az írót, természetesen a bölcs és türelmes feleség, Helene Weigel társaságában. Amikor Brecht hazatért Berlinbe, Ruth Berlau ott *is* csatlakozott hozzá, de legnagyobb fájdalmára Brecht érdeklődése mindinkább elfordult tőle.

[16] A *Koldusopera* milánói bemutatójáról van szó.

[17] A Szovjetunióban -akárcsak nálunk - Brecht sokáig formalistának számított, és műveit nem engedték színpadra. Brecht - halála előtt néhány héttel - láthatóan örült az áttörésnek, és egyszersmind segíteni akart, hogy az ismeretlen szovjet kutató átkelhessen a hermetikusan lezárt határokon.

[18] A válogatást Brecht: *Briefe 1913-1956* (Aufban Verlag, Berlin und' Weimar 1983) című kiadványból fordítottuk.

RUTH BERLAU
KÉT ÍRÁS

Ajándék

A Svendborg-fjordnál különlegesen szép követ talált. Késsel belekarcolt négy betűt: epe p. Aztán elmondta, hogy ez az „et prope et procul" rövidítése, és annyit jelent: „közelben is, távolból is."

A legnagyobb gyémánt. a világ minden szikrázó rubinja semmiség ehhez az ajándékhoz mérten. A hűvös kis kő átsegített azokon az időkön, amikor távol voltam tőle. Vágytól égő ölemnek enyhülést adott ez a csodálatos ajándék.

És ahogy átadta! Oly nyájasan, oly sugárzó gyengédséggel, hogy örömömben leglszívesebben a mennyekig szökelltem volna.

(Keltezés nélkül)

Levél dr. Peter Suhrkamp kiad ínak (részlet)

Bennünket, nőket voltaképpen mélységesen megvet, csak Rosa Luxemburgról és Krupszkajáról, Lenin feleségéről lehet belőle néhány jó szót k¡csikarni. No és persze Weigelről!!! Velem mindig úgy bánt, mint egy utolsó ronggyal - de sajnos szeretem,

Csak két év közös munka után jöttem rá, hogy nemcsak Brechtet, a mi költőnket szeretem, hanem Bertoltot is.'Elköltöztem Robert Lundtól, de ő azt mondta, és úgy is hitte, hogy legföljebb fél évről van szó. Nem akart elválni. Azt mondta: „Te nem lehetsz másodhegedűs.° Ó, Peter Suhrkamp, azóta megszoktam, hogy az ötödik hegedűs legyek Brechtnél. Szeretem.

Ejnye, tulajdonképpen Maria Sten könyvéről akartam beszélni, de hiába, itt nincs egyetlen barátom sem - mind Dániában vannak, csupa jószívű, nagyszerű, remek ember, olyanok, mint Maga. És annyira szeretném, ha volna valaki, aki tudná, ki vagyok, és mire vagyok képes. Itt mindenkinek csak Brecht barátnője vagyok, egy nő, aki valaha nagyon szép volt. És végső soron - most, hagy negyvennégy éves lettem - a munkám a legfontosabb számomra. De fényképezni nem akarok többé. Azt csak Brecht kedvéért csináltam, hogy a munkája meg legyen örökítve. Berlinben most igazán elég sok a jó fényképész, és ma már meg is tudja fizetni őket. Amerikában olcsó munkaerő voltam, és agyon gürcöltem magam.

Írni szeretnék és rendezni. Ez a szakmám, a hivatásom, ez az, amihez értek.

Ruth Berlau az ötvenes években

Az Amit minden állat tud című könyvem nek az utolsó fejezete azonban tényleg fontos, különben még azt hinnék, valami homoszexuális nő írta, és akkor semmit se érne az egész. n szeretem a férfiakat. De Brecht tizenöt éven át megtiltotta, hogy mosolyogjak. „Az a te szajhamosolyod!" - így nevezte a mosolyomat. Elszürkültem.

Egyszer el is mentem. Egy teljes évet bírtam ki Hollywoodban, 1941-től 1942-ig. Nem voltak barátaim, kis albérleti szobában laktam. Egy napon Weigel azt mondta: „Miért nem mégy el a dán barátaidhoz?" Kaliforniában volt dán konzulátus, a konzul sokszor hívott is, de hát náci volt! Két dán ápolónő is lakott nála. Weigel azt mondta, költözzem én is oda, és ha Charles Laughton vagy Feuchtwanger, vagy Brecht barátai jönnek vendégségbe, ne legyek ott. Brecht is azt mondta nekem: „Inkább ne gyere, zavarja Hellit." Egy napon aztán el is utaztam New Yorkba. A történet további részét majd máskor mesélem el Magának- vagy soha.

1951. január 16. Kedd

HEINER MÜLLER

Ő VOLT A PÉLDA

RÉSZLETEK EGY INTERJÚBÓL

– *Az ötvenes évek elején te egyértelműen a fiatal NDK mellett foglaltál állást.*

– Ez az állásfoglalás Brechttel volt összefüggésben. Brecht jelentette a legitimációt, miért lehet az ember az NDK pártján. Ez rendkívül fontos volt. Ő teremtett alapot hozzá, hogy az ember elvi szinten elfogadhassa a rendszert. Az, hogy az irodalma jobb volt - Brecht, Seghers, Solohov, Majakovszkij -, a rendszer felsőbbrendűségét bizonyította. Soha nem jutott eszembe, hogy elmenjek. Talán nem is arról volt szó, hogy győzhet-e a szocializmus az NDK-ban vagy sem, ez már túlságosan is gyakorlati vagy politikai jellegű megfontolás. Brecht volt rá a példa, hogy az ember lehet kommunista és művész- a rendszerrel együtt vagy anélkül, a rendszer ellen vagy a rendszer ellenére. Brecht volt az európai álláspont a nemzetivel szemben. No és drámaíró számára a diktatúra természetesen színesebb, minta demokrácia. Egy demokráciában Shakespeare elképzelhetetlen. Az NDK ebben a szakaszban jól kiegyensúlyozott monarchia volt. Kounellis, aki az 1990-es Mauser-előadásnál a díszlettervezőm volt, görög parasztként nagyon találóan fejezte ezt ki: „Minél több állam, annál több dráma. Minél kevesebb állam, annál több komédia." A tapasztalatszerzésnek ez a nyomása Brecht számára is fontos szempont volt. Aki az NDK-ban tartózkodott, elsősorban egy bizonyos írói anyagban tartózkodott. Úgy van ez, mint az építészetben. Az építészetnek is több köze van az államhoz, mint a festészetnek, és ugyanígy a drámának is, mint a többi irodalmi műfajnak. Adva van aztán egy sajátos viszony is a hatalomhoz: megigézettség, odadörgölőzés, részvétel, talán meghódolás is, mindez együtt.

(...) Az én viszonyom Brechthez kezdettől szelektív. Van egy vonal, amely végigfut Brecht életművén, és számomra nagyon érdekes: a gót, a német vonal. Klasszikus példája az *Oh du Falladah, da du hangest* című vers. Nagyon német, és nagyon zaklatott, szóval csöppet sem derűs, csöppet sem higgadt, római, klasszikus vagy kínai. A kínai vagy a római elem Brechtnél csak élete bizonyos helyzeteiben jelent meg, amelyek egyszersmind politikai-történeti helyzetek is voltak - ilyenkor ki volt vonva a forgalomból. Számomra munkásságának legfontosabb fázisa az, amely a húszas évek végétől 1933-ig tartott. Ez a korszak csak sokkal később, Brecht első NDK-beli éveiben tért vissza, például az Aufbauliedben, és csak a legvégén, *a Buckowi* elégiákban, az NDK-ban való csalódás, az 1953. június 17-i sokk hatására oldódik fel a gót a rómaiban. Van a Baalnak egy változata - ha jól emlékszem, az utolsó -, ahol Baalból gépkezelő munkás lesz - ez a változat a Berlinnel, a nagyvárossal való konfrontációból született. Ez volt a cezúra; Brecht ettől kezdve érdekes számomra. Az augsburgi ifjú vadember kevésbé érdekel - ez bajor expresszionizmus. A várossal való konfrontációban sokkal gyorsabb, sokkal élesebb lesz. Ez az a hangnem, amely az említett „Falladah"-versben megjelenik, és a Fatzerben *a* maga teljes végletességében jelen van. *A Fatzer* persze Brecht létező legjobb szövege, a posztpolgári tapasztalás esszenciája. Es érdekes, hogy az olyan rendezők, mint Stein vagy Peymann, irtóznak ettől a szövegtől, mert a nyelvnek itt önálló nehézségi ereje van, és megkérdőjelezi a színházat. Később Brecht maga is kijelentette, hogy a *Fatzerben* érte el a legmagasabb technikai színvonalat, *A rendszabály* mellett. Éppen erről a technikai színvonalról van szó. A technikai színvonal olyan fogalom, amely nagyváros, ipar nélkül elképzelhetetlen. A közkedvelt Brecht viszont az agrárjellegű, az iparosítás előtti Brecht, az ifjú vadember vagy a sztálinilag megfékezett klasszikus. Holott Brecht érzékisége mindig külsőséges, művi, lektűrjellegű volt.

Gondolok aztán a szövegek egy további aspektusára, egészen az Antigoné-előjátékig: a „német" négyütemű rímes párversre, a „knittel-' vers"-re, amelynek hallatlan ereje van. Brecht itt egy olyan vérkeringésbe kapcsolódott, amely végigáramlik az egész német irodalmon a középkor óta, márpedig az igazi nagy német korszak a középkor volt. A középkorban a német kultúra egységként létezett; utána régiókra, majd privát tartományokra esett szét. Az a kulturális egység, amely leginkább a képzőművészetben érhető tetten, soha többé nem jött létre. Erről időnként Brecht is egész találóan írt. A paraszttháborúk minta némettörténelem legnagyobb szerencsétlensége... Aztán jött a harmincéves háború, és utána ezek az arcok eltűntek Németországból. Az olyan arcok, mint Cranachnál vagy Dürernél, amelyek egyfajta népi jelleget fejeztek ki... Ez aztán már csak egyszer, a Sturm und Drangban jött újra elő, Büchnernél feltétlenül, Lenznél egészen végletes módon. Kleist különleges eset. Brechtnél a németség nagyon szorosan összefügg a formákkal. A „knittelvers" nála mindig a lehető legmagasabb színvonalú, legalább olyan jó, mint Goethénél, ha nem jobb. A „knittelvers" az egyetlen német versforma, a blankverset

megelőző, eredeti német versforma. De a blankvers csak Shakespeare-en át élesztheto fel újra. Brecht köztes állomás volt, Shakespeare ágense. Az *Arturo* Uiban sok a mechanikus, a diákos elem, a travesztia, de aztán egyszer csak kegyetlenül éles részletek következnek, mint amikor például Givola (Goebbels) azt mondja Romának (Röhm): „Rövid a lábam? Jó. Neked meg az eszed. / Jó lábad most csak a falhoz vezet!" (Hajnal Gábor fordítása. - Sz. J.) Ezek s nem a nyájas részek Brecht nagy passzusai. A terrorizmus, a rémület az igazi hajtóerő. Ugyanez az éles, gonosz hangnem a Hitler elleni agitációs versekben is megfigyelhető. Akárhonnan nézzük is: Brechtben nem a felvilágosító az érdekes.

Brecht halála utána Berliner Ensemble sajnos már csak temetkezőhely volt. A múltból semmi sem maradt meg. A Brecht rendezte *A házitanító* volta csúcspont. Amikor Peter Brooktól egyszer megkérdezték, látott-e már artaud-i értelemben vett „kegyetlen színházat", azt felelte: „Igen, egyszer, a Berliner Ensemble-ban, *A házitanítót.* Ez valóban kegyetlen színház volt, beavatkozás a tudatba, támadása hamistudat ellen. Illúziórombolás." Meglehet, azért is, mert a házitanítót svájci színész játszotta. Az a prológus - soha nem fogom elfelejteni azt az éles, valósággal elkínzott hangot: „Will's euch verraten, was ich euch lehre / Das ABC der deutschen Misere." (Eörsi István fordításában: „Abécédet tanítom tovább, / Ősrégi germán nyomorúság.") Ugyanolyan hang volt, ugyanaz a hangszín, mint Brechté. Hasonló hanglejtése volt Bismarcknak és Ulbrichtnak, de Artaud-nak is.

Ami a következő nemzedéket illeti, Brecht számára rendezőként egyértelműen Strehler jelentette a beteljesülést. Ez bizonyára összefügg a

Hans Gaugler A házitanító Brecht rendezte előadásának címszerepében

Déllel, Strehlernél egyszerűen más jellegű a fény, nincs köd. Ezáltal a dolgok éles kontúrokat kapnak. A Dél tudni Ilik nem valami puha, meleg dolog, ellenkezőleg, inkább kemény és éles. Ilyenfajta hangulatot, ilyen-fajta fényt Németországban nehéz volt előállítani. Igaz, a Strehler-féle *A szecsuani jó-lélek* ár problematikus volt, afféle mese. A darab is csábít rá persze. Alighanem fontosabb volt Strehler *Koldusoperája* és *Lucullusa, a* Mussolini kivégzésére vetett fagyos oldalpillantással. Ez nagyon közvetlen módon kapcsolódott az olaszországi társa almi és politikai helyzethez. Annyi mindenesetre biztos, hogy Brecht Strehlertől *a Koldusoperát* látta.

- Brecht 1956-ban meghalt. Mit tudsz a halá-

Csak amit mesélnek róla. Azóta kiderült, hogy a nyugati orvostudomány akkori állása szerint egyáltalán nem kellett volna meghalnia. Afféle üzemi baleset volt. Influenzája volt, és valami szívelégtelensége, hiszen neurotikus szíve volt, de semmi szervi, és a végén az influenzába halt bele. Van egy szép történet a halála utánról. Wolfgang Haricht letartóztatták, a Brecht özvegyek tanácskozásra ültek össze Harich feleségével, aki Brecht utolsó szeretője volt, hogy mit lehetne tenni. Ekkor jelent meg Fritz Cremer a hennigsdorfi Acélhengerművek négy munkásával: Brecht acélkoporsójának első öntvényét hozták, amely Hennigsdorfban készült, Cremer terve alapján. Cremer azonban elfelejtett mértéket venni, és most aggodalmaskodott, hátha Brecht nem fér majd bele, akár Wallenstein, akinek a lábát az összeesküvőknek ugyebár el kellett törniük, mert a koporsó túl kicsi volt. Es Helene Weigel, gyakorlatias észjárású asszony lévén, megkérte az egyik munkást, aki nagyjából olyan alkatú volt, mint Brecht, hogy próbaképpen feküdjön bele a koporsóba. A méret passzolt. Es az emberek szépen elvonultak a koporsójukkal. Hát ez volta *Massnahme á* la 1956.*

Theater heute, 992. július

* A szójáték sajnos lefordíthatatlan. A „Massnahme" tudniillik egyszerre jelent „mértékvételt" és „rendszabályt", vagyis Müller slusszpoénként Brecht híres színművére is utal. *(Sz. J.)*

Jaecki Schwarz, Hermann Beyer, Ekkehard Schall és Hans Peter Reinecke a Fatzerban (Berliner Ensemble, 1993)

MICHEL DEUTSCH

NEM TÜKRÖZŐ TÜKÖR

RÉSZLETEK EGY INTERJÚBÓL

Brecht problematikussá tette a színházat.

A színház problematikussá tétele Brechtnél elsősorban az evidenciák - színpad és nézőtér, szöveg és színpad, színész és figura közti viszony - végét jelenti, de mélyebben szemlélve színházának kritikai tevékenysége egyértelműen átmenetet jelent egy másfajta színpadhoz, következésképpen-bármit gondolt is erről ő maga-szakítást egy bizonyos fajtaszínházzal, tudniillik azzal, amelyben a reprezentáció nem problematikus.

Brecht, amikor a színházat problémává tette, abba a helyzetbe hozta magát, hogy *eljátssza az* elméletet - fikciós körutazásra vigye, ami örvendetes volna, ha cserébe nem kényszerítette volna a fikciót arra, hogy maga az elméleti hangnemet mímelje.

A tudomány metaforája, a történelem tudományos felfogása (a történelmi és a dialektikus materializmus) ugyan lehetővé tette, hogy Brecht az egyik színpadot egy másikkal váltsa fel, de egyszersmind becsalogatta egy racionális teológia csapdájába, abba a teológiába, amelynek a marxizmus-leninizmus egyszerre volta kiindulópontja és a megkoronázása.

Az átalakítás célját szolgáló értelmezés - „nem elég megmutatni a valóságot, egyszersmind megváltoztathatónak is kell ábrázolni" - ellentmondásos folyamatnak bizonyult. Brecht új színházi konfigurációt hozott létre, feladatot szabott a színháznak, s ezzel egyszersmind alárendelte a célok logikájának - különösen az érett korszak nagy drámáiban. Ezek a célok a tükör túloldalán helyezkednek el, és a nevük: forradalom, osztályharc stb. Való igaz, hogy a brechti színpad már a Lehrstücköktől kezdve integrálta a pódiumot.

Bizonyos brechtiánusok - ha nem is a legnagyobb létszámú, de mindenképpen a legjobb szándékú csoport - kitartóan a céloknak erre a logikájára támaszkodva kísérelték meg elmosni Brecht színházának ellentmondásait, hogy szín-házának és elméletének *egészét* igazolják, és végső soron elfogadhatóvá tegyék személyét mind a bal-, mind a jobboldal számára. Mint klasszikust, mint költőt, mint csibészt. Mint anarchistát vagy mint sztálinistát.

Brecht tükre természetesen soha nem volt azonos a tükrözés párthíveinek tükrével. Brecht tükre soha nem tükrözött semmit. Ő a képek ámításának dekonstruálása alapján építkezik, és ebben az optikában nehéztükörről beszélni. Megjegyzendő: bizonyos szempontból nézve nem volna egészen alaptalan a visszapillantó tükör képéről beszélni.

Brecht egyfelől, a marxizmus-leninizmus kerülő útján, a történelem haladó, hegeli felfogásának folytatója, másfelől, regresszív inverzió révén, újraértékeli és egyszersmind lerombolja a színházi hagyomány egészét. Az ő visszapillantójának optikájában a hagyomány nem a klasszikus remekművek többé-kevésbé rendezett sorozatát jelenti (amely egyik napon Schiller Haramiákját, a másikon Goethe Faustját állítja előtérbe), hanem sokkal inkább az osztályharcot, amelyet a klasszikusok hagyományosan (többé-kevésbé) leplezni akartak. A késői, megfáradt Brecht azonban már úgy gondolta, hogy vissza kell helyezni jogaikba azokat a klasszikus műveket, amelyek művészien ábrázolták az emberiség haladását. E tárgynak egy írásművet is szentelt. Az írás címe: *A szocialista realizmusa színházban!*

A Brecht színházát legitimáló történelemfelfogás természetesen a modern historizmusból fakad, amely - mint azt elsőnek Nietzsche kimutatta - nem más, minta munkában lévő metafizika. Igaz, színházi gyakorlata rávezette, hogy végül mindenestől kétségessé tegye ezt a legitimációt. Nem úgy, hogy ki akart volna törni belőle, vagy meg akarta volna haladni, hanem azáltal, hogy humor és szókratészi irónia révén megingatta a meggyőződéseket és a bizonyosságokat, azaz bizonyos értelemben az egészet elölről kezdte.

Brecht mindenekelőtt megmutatja a színházban azokat a valóságos erőket, amelyek a színházat létrehozzák és alakítják. Erről manapság túl könnyen hajlamosak megfeledkezni!

Íme három Brecht érdemei közül:

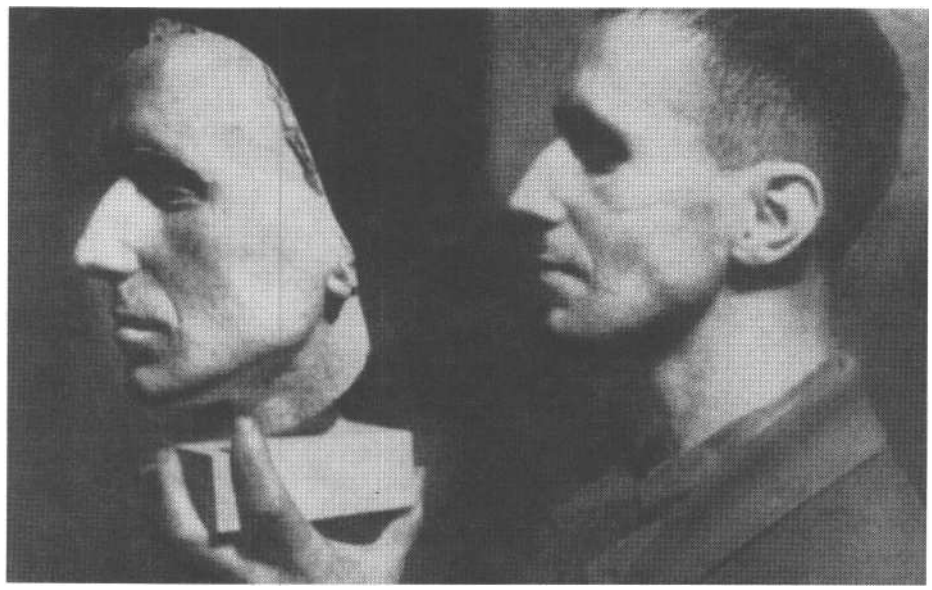
1. A politika igazságát úgy értelmezte újjá, mint az igazság (tehát a hazugság) politikáját és mint a politika színházát.
2. A színház, amelyet teremtett magának, összehozza a színházat azzal, amihez a színháznak nincs köze.
3. Szókratizálta a színházat (kivált a *Lehr*stückökkel). Ennek során (és Szókratésszal ellentétben mindvégig fenntartva a tragédia érvényét) a színház hangnemét egyesítette a filozófiai beszélgetéssel. Még nevet is adott ennek a beavatkozásnak: úgy hívják, hogy Bertolt Brecht.

Most már csak az a kérdés, mi a jobb: érdekelt és kritikus szellemű bírót csinálni a nézőből - avagy művészt?

Théâtre Public, 1991. július-augusztus

Fordította: Szántó Judit

Brecht és maszkja (1931)



FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Brechtet nagyon nehezen asszimilálta a magyar színház. Ha ugyan egyáltalán. Az ötvenes években, amikor világhatását kifej-tette, hozzánk csak az évtized végén jutott el. Kezdetben doktriner módon próbálták elsajátítani, a Berliner Ensemble autentikus elő-adásmódjának átültetésével egy pszichológiai realista közegbe - ez előzmények, gesztikus hagyományok, hazai gyökerek nélkül nem sikerülhetett. A hatvanas évektől azután igyekeztek az itteni hagyományokhoz, előadás- és befogadás-módhoz adaptálni - ez sikeresebbnek bizonyult, de nemegyszer olyan kompromisszumok árán, amelyek a brechti színház alapvető intencióit veszélyeztették. A legneuralgikusabb pont természetesen az elidegenítés volt, ez ellenkezett leginkább a magyar színház pszichológiai realizmusával, neofita sztanyiszlavszkijizmusával, érzel-mi szükségletével. A brechti elidegenítést, a hírhedt V-effektust a maga ideológiai tartalmával a magyar színház sem lenyelni, sem kiköpni nem tudta, a torkán akadt - mindmáig. Közben azon-ban létrehozott valami meglehetősen hasonlót. A hetvenes évek folyamán nálunk is kialakult egy olyan játékmód, amely az emberi viselkedést nemcsak belülről hitelesítette, hanem kívülről, kritikus szemmel is láttatta. A pszichológiai realizmuson belül létrejött egy gesztikusabb stílus, amely mintegy explikálja azt az ellentmondást, amely a között áll fenn, amilyennek egy figura mutatkozni szeretne, illetve amilyen valójában. Ez a gesztikus játék elsősorban *leleplező.* Létre-jöttében azonban - úgy vélem -- nagyobb szerepe volt a hatvanas évek cseh filmjeinek, mint Brechtnek. Ugyanakkor sajátosan kombinálódott a hazai pszichológiai realizmussal, pontosabban annak is egy megújított formájával. A hetvenes évektől kibontakozó új magyar színház kritikai szemlélete ugyanis összekapcsolódott - egy ki-ürültnek látott színjátszással szemben - a hite-lesség és az intenzitás fokozott követelésével. A gesztikusabb, kritikai, leleplező színjátszás különös módon egy nagyon is „belemenősen" átélő színjátszással kapcsolódott össze, mely utóbbi egyfelől revelatív volt, másfelől - nincs értelme tagadni -- meglehetősen túlfeszített, görcsös is.

Ha Brecht iránt, a *teljes* Brecht iránt máig ambivalens érzések élnek is a magyar színházban, Brecht-kiadás dolgában nem állunk rosszul. Az 1969-ben a Magvető Könyvkiadónál megjelent, Major Tamás által összeállított *Színházi tanulmányok* bízvást tekinthető reprezentatív válogatásnak; Brecht valamennyi alapvető írását, minden fontos gondolatát tartalmazza. Az alábbi szöveg--a Sárgarézvásárból - nem mond újat az elidegenítésről, de érdemes a koncepciót ebben a megfogalmazásban újraolvasni, mert kereken és érzékletesen van kifejtve. S magának a koncepciónak a termékeny voltán kívül van két olyan motívuma, amelyet nem fölösleges itt és most tudatosítani. Egyrészt Brecht erőteljesen hangsúlyozza, hogy az európai színház nem veheti át egy a egyben a kínai színház játékmódját, fogásait, effektusait, s az ő színházának elidegenítési eljárásai nem átvételek, hanem eredeti fejlődés eredményei. Nem biztos. hogy borongani kell azon, hogy a magyar színház nem asszimilálta az „igaz " Brechtet, hanem a saját kritikai nyelvét alakította ki - legfeljebb az sajnálatos, hogy a mi kritikai stílusunk nem érte el a világnézeti tudatosság brechti fokát (s e világnézetnek nem kell okvetlenül marxistának lenni). A tények kritikus átvilágításának (brechti igénye tehát nem annyira átveendő, mint inkább önállóan kifejlesztendő. Másrészt viszont ma már indokolt távolságtartással tekinteni az intenzitást abszolutizáló, „belemenős" színjátszásunkra és rezonálni „az előadás könnyedségének és természetességének" brechti eszményére. Ez világszínházi tapasztalatok alapján nagyon is korszerűnek látszik.

BERTOLT BRECHT

ELIDEGENÍTÉS A KÍNAI SZÍNHÁZBAN

A következőkben röviden utalni kivánunk az elidegenítési effektusnak a régi kínai színjátszásban fellelhető alkalmazására. Ezt az effektust Németországban utoljára az epikus színház megteremtésére irányuló kísérletekben alkalmazták, nem-arisztotelészi (te-hát nem a beleélésen nyugvó) színdarabokhoz. Ezek a kísérletek olyan játékmódot kívántak létrehozni, amely megakadályozza, hogy a néző pusztán csak beleélje magát a színdarab alakjaiba; azt célozták, hogy a szereplők megnyilatkozása nak és tetteinek elfogadása vagy elutasítása a néző tudatában menjen végbe, ahelyett, hogy - mi t eddig - a tudatalattiba szoruljon.

A kísérletek, amelyek a közönségnek az ábrázolandó folyamatoktól való elidegenítésére irányultak, kezdetleges szinten már a régi népi vásárok szinházi és szemléltető jellegű rendezvényei is fellelhetőek. A cirkuszi bohócok beszédmódja és a panorámák festésmódja egyaránt elidegenítési effektust alkalmaz. Az a festésmód például, amellyel *a Merész Károly menekülése a murteni csata után* című kép számos német vásáron mutogatott reprodukcióján találkozhatunk, kétségkívül eléggé fogyatékos, ám az a tény hogy a célul kitűzött elidegenítés (amelyre az eredeti mű egyáltalán nem törekedett) bekövetkezik, korántsem a reprodukáló fogyatékos-ságinak köszönhető. A menekülő hadvezér, a lova, a kísérete és a táj úgy van megfestve, hogy *rendkívüli* esemény, elidegenítő katasztrófa benyomása keletkezzék. A festő, fogyatékosságai ellenére, kitűnően juttatja érvényre az esemény váratlanságát. Ecsetjét a csodálkozás vezérli.

I meri és fölöttébb kifinomultan alkalmazza az elidegenítési effektust a régi kínai színjátszás is. Tudjuk, hogy a kínai színház seregnyi szimbólummal él. A hadvezér például kis zászlókat visel a vállán - mégpedig annyit, ahány ezrede van. A szegénységet jelzendő, a selyemöltözékekre szabálytalan elrendezésben más színű, de ugyancsak selyemből való darabokat varrnak foltok gyanánt. A szereplőket meghatározott maszkokkal, tehát egyszerűen festéssel jellemzik. Bizonyos, két kézzel végrehajtott mozdulatok erőszakos ajtónyitást jelentenek, és így tovább. A színpad maga változatlan marad, de játék közben bútorokat hoznak be. Mindez régóta ismert, és aligha átvehető.

Nem valami könnyű szakítani a szokással, hogy valamely művészeti teljesítményt egészként fogadjunk be; ha azonban a számos effektus közül történetesen csak egyet kívánunk tanulmányozni, szükség van erre a szakításra. A kínai színházban az elidegenítési effektust a következőképpen érik el:

A kínai színész mindenekelőtt nem játszik úgy, mintha az őt körülvevő három falon kívül negyedik is létezne. Kifejezi: tudatában van annak, hogy nézik, amivel rögtön kiiktatódik az európai színház egy bizonyos illúziója. A közönség többé nem táplálhatja azt az illúziót, miszerint egy valóban végbemenő esemény észrevétlen nézője volna. Ezáltal fölöslegessé válik az európai színház teljes, gazdagon kifejlesztett technikája, amelynek révén elleplezheti: a jelenetek úgy vannak beállítva, hogy a közönség kényelmesen átekinthesse őket. A színészek, az akrobatákhoz hasonlóan, nyíltan foglalnak el olyan pozíciókat, amelyekben a lehető legjobban mutathatják meg magukat a közönségnek. Aztán itt egy további művelet: a színész önmagának is nézője lesz. Ha például gyors; mégis fokozatos változást ábrázol, példának okáért bemutatja egy felhő váratlan felbukkanását; lágy, mégis erőteljes kifejlődését, időnként kinéz a közönségre, mintha azt mondaná: hál nem pontosan így történik ez? Am éppígy néz rá a saját karjára és lábára is, mintegy irányít-

va, ellenőrizve, a végén esetleg elismerésben is részesítve őket. Számára nem illúziórombolóó, ha észre-vehetően lenéz a padlóra, mintegy kimérve a produkciójához rendelkezésre álló teret. Ekként elválasztja a mimikát (a megfigyelés ábrázolását) a gesztusoktól (a felhő ábrázolásától), de az utóbbi ezáltal semmivel sem rövidül meg, minthogy a testtartás visszahat az arcra, átruházza rá a maga kifejezését. Az arc hol a jól sikerült visszafogottságot, hol a teljes diadalt fejezi ki. Az artista olyan üres lapként használta arcát, amelyet a test gesztusával lehet teleírni.

A színész azt kívánja, hogy a néző idegennek, sőt elidegenítőnek lássa őt, és ezt úgy éri el, hogy önmagát és produkcióját is idegenül szemléli. Ezáltal mindaz, amit előad, meglepetést kelt. Művészete mindennapi dolgokat emel ki a magától értetődő tartományából. Megmutat például egy fiatal nőt, egy halász, leányát, amint csónakjában evez. Állva, kicsiny, alig térdig érő evezővel kormányoz egy nem létező csónakot. Most gyorsabb lesz a víz áramlása, nehezebb megtartani az egyensúlyt, most öbölbe ér, és hanyagabbul evez. Hát persze, így szokás evezni. Csakhogy ez a csónakázás mintha történelmi jelentőségű volna, számos dal énekli meg, rendkívüli, közismert esemény. Ennek a nevezetes leánynak minden mozdulatát képek rögzítik, a folyó minden kanyarulata kalanddal ért fel, az emberek ismerik valamennyit, így a szóban forgó kanyart is. A nézőnek ezt az érzését a művész magatartása váltja ki: ez teszi olyan nevezetessé ezt az utazást. Bennünket a jelenet Piscator előadásának, *a Svejk, a derék* katonának budejovicei menetelésére emlékeztetett. A rendező teljes mértékben történelminek tüntette fel Svejk három napon át tartó, nap- és holdsütötte menetelését a front felé, ahová sajátos módon soha nem ér el - olyan eseménynek, amely nem kevésbé emlékezetes, mint, mondjuk, Napóleon 1812-es oroszországi felvonulása.

A művész önmegfigyelése, önmaga elidegenítésének e művi és művészi aktusa meggátolja a néző teljes, azaz önmaga feladásáig terjedő beleélését, és nagyszabású távolságot teremt a történésekhez. Mindazonáltal a néző beleélésére továbbra is igényt tartanak. A néző az önmagát szemlélő színészbe éli bele magát; így fejlesztik ki benne is a szemlélő, megfigyelő magatartást.

A nyugati színész szemében a kínai színész játéka többszörösen hidegnek tűnik. Holott a

Mei Lan-fang (1915)

kínai színház korántsem mond le az érzelmek ábrázolásáról! Az artista nagyon is szenvedélyes történéseket ábrázol, ám anélkül, hogy maga az ábrázolás szenvedelmessé válna. Az ábrázolt alak mélységes izgalmi állapotának pillanataiban az artista szájába vesz egy hajtincset, és azt harapdálja. Ez azonban rítusként hat, amely híján van minden eruptív elemnek. Egyértelműen a történésnek egy másik ember általi megismétléséről, ábrázolásáról - természetesen művészi ábrázolásáról - van szó. A színész megmutatja, hogy a szóban forgó személy magánkívül van, és jelzi ennek az állapotnak külső jeleit. Elvégre aki magánkívül van, így szokta kifejezni állapotát; a mód talán illetlen is kissé, ám nem a színpad szempontjából. Mindenesetre a sok lehetséges jel közül bizonyos jeleket választanak ki, nyilvánvalóan gondos mérlegelés alapján. A düh természetesen elválik az ingerültségtől, a gyűlölet az ellenszenvtől, a szeretet a rokonszenvtől, ám az egyes érzelmek megkülönböztetésére szolgáló mozdulatokat takarékosan ábrázolják. A hűvösség abból ered, hogy a színész az említett módon elhatárolódik az ábrázolt alaktól. Óvakodik attól, hogy az alak érzelmeit átplántálja a nézőbe. Az általa ábrázolt egyén senkin nem követ el erőszakot: nem a nézővel, legföljebb a szomszédjával azonos.

A nyugati színész mindent meg-tesz, hogy nézőjét a lehető legközelebb terelje az ábrázolandó történésekhez és az ábrázolandó alakhoz. E célból ráveszi a nézőt, hogy őbelé, a színészbe élje bele magát, maga pedig minden erejével arra törekszik, hogy a lehető legteljesebben alakuljon át egy másik típussá, az ábrázolandó alak típusává. Ha ez a maradéktalan átalakulás sikerült, azzal nagyjából ki is merítette művészetét. Hiszen ha már egyszer átalakult az ábrázolandó bankpénztárossá, orvossá vagy hadvezérré, művészetre többé éppúgy nincs szüksége, mint „az életben" a bankpénztárosnak, az orvosnak vagy a hadvezérnek.

A maradéktalan átalakulás említett aktusa egyébként nagyon is fáradságos. Sztanyiszlavszkij egész sor műfogást, teljes rendszert ismertet, amelyek révén az általa „creative mood"-nak, alkotói közérzetnek nevezett állapot újra meg újra, minden egyes előadáson kikényszeríthető. A színész tudniillik általában nem sokáig képes valóban más emberként érezni magát, csakhamar elfárad, és már csak a szóban forgó személy mozgásának és hanglejtésének bizonyos külsőségeit másolja, miáltal a közönségre tett hatás ijesztő módon gyengülni kezd. Mindez minden bizonnyal onnan ered, hogy a másik személy megalkotása „intuitív", tehát sötét, a tudatalattiban végbement aktus volt, márpedig a tudatalatti nehezen szabályozható; hogy úgy mondjuk, gyenge a memóriája.

A kínai színész nem ismeri ezeket a nehézségeket; ő lemond a maradéktalan átalakulásról. Eleve arra szorítkozik, hogy csupán idézze az ábrázolandó alakot. De ezt micsoda művészettel teszi! Illúzióból csak a minimumra van szüksége. Azt, amit megmutat, az is élvezi, aki maga eszénél van. Egyik-másik komikustól eltekintve melyik régi vágású nyugati színész lenne képes rá, hogy Mei Lan-fang kínai színész módjára szmokingban, semleges világítású helyiségben, szakértőktől körülvéve mutassa be színészi művészete elemeit - például Lear királyt, amint felosztja

örökségét, vagy Othellót, amint megtalálja a kendőt? Trükkjeit felvonultató vásári bűvésznek tűnne - és produkciója után senkinek sem volna kedve újra megnézni az iménti mutatványt. A nyugati színész csupán a színlelés fogásaiból adna ízelítőt. Hipnózisra ez esetben nem kerülne sor, és maradna pár kiló rosszul összehabart mimika, gyorsan összekotyvasztott, sötétben, sietős vevőknek eladott áru. Természetesen nincs is nyugati színész, aki efféle bemutatót rendezne. Hol maradna a művészet szentsége? Az átalakulás misztériuma? A nyugati színész szemében nagy érték, hogy az, amit csinál, ne legyen tudatos; máskülönben a teljesítmény veszítene érlékéből. Az ázsiai színművészettel való egybevetés elárulja, hogy a mi művészetünk továbbra is megragad a paposságban, noha az is igaz, hogy színészeink mind nehezebben boldogulnak a maradéktalan átalakulás misztériumával, tudatalattijuk emlékezete egyre gyengül, és még a kivételes zsenik is egyre ritkábban képesek rá, hogy az osztálytársadalom egyik tagjának elszennyeződött intuíciójából napfényre hozzák az igazságot.

Nehéz és fárasztó a színésznek, hogy estéről estére bizonyos érzelmeket és hangulatokat termeljen ki magából; akkor már egyszerűbb, ha csupán a szóban forgó érzelmeket kísérő és leleplező külső jeleket mutatja be. Persze ilyen-kor az érzelmek már nem lesznek olyan ragadósak, nem lehet csak úgy, minden további nélkül átadni őket a nézőnek. Fellép az elidegenítési effektus, de nem érzelemmentes állapotként, ha-nem olyan érzelmek formájában, amelyek nem szükségképp azonosak az ábrázolt személy érzelmeivel. A bánat láttán a néző örömöt, a düh láttán undort érezhet. Ha e helyütt az érzelmek külső jeleinek tolmácsolásáról szólunk, természetesen nem olyanszerű tolmácsolásra, a jelek olyanfajta megválasztására gondolunk, amely-nek következtében az érzelmek mégiscsak átragadnak a nézőre, mivel a színész a külső jeleket bemutatva közben mégiscsak kitermelte magában az ábrázolandó érzelmeket: ha például a hangerő felduzzasztását és a lélegzet visszatartását a nyakizmok összehúzása kíséri, minek következtében a vér a fejbe száll, a színész könnyen válthat ki dühöt magából. Ebben az esetben természetesen nem jön létre elidegenítési effektus. Létrejön viszont olyankor, amikor a színész egy bizonyos ponton minden átmenet nélkül viaszfehérre sápad, ám ezt a sápadást mechanikusan idézte elő, oly módon, hogy arcát fehér sminkkel bekent kezébe temette. Ha pedig ugyanekkor még nyugodtnak is mutatja magát, akkor az e ponton (valamilyen felfedezés vagy frissen hallott hír hatására) bekövetkező ijedelme óhatatlanul kiváltja a V-effektust. Az ilyen játékmód egészségesebb, és nézetünk szerint méltóbb is egy gondolkodó lényhez; jelentékeny emberis meretet és életbölcsességet igényel, valamint éles érzéket a társadalmilag fontos mozzanatok megkülönböztetéséhez. Természetesen ez esetben is alkotói folyamat megy végbe, méghozzá magasabb rendű, mivel a tudatosság szférájába emelk^{e}dett.

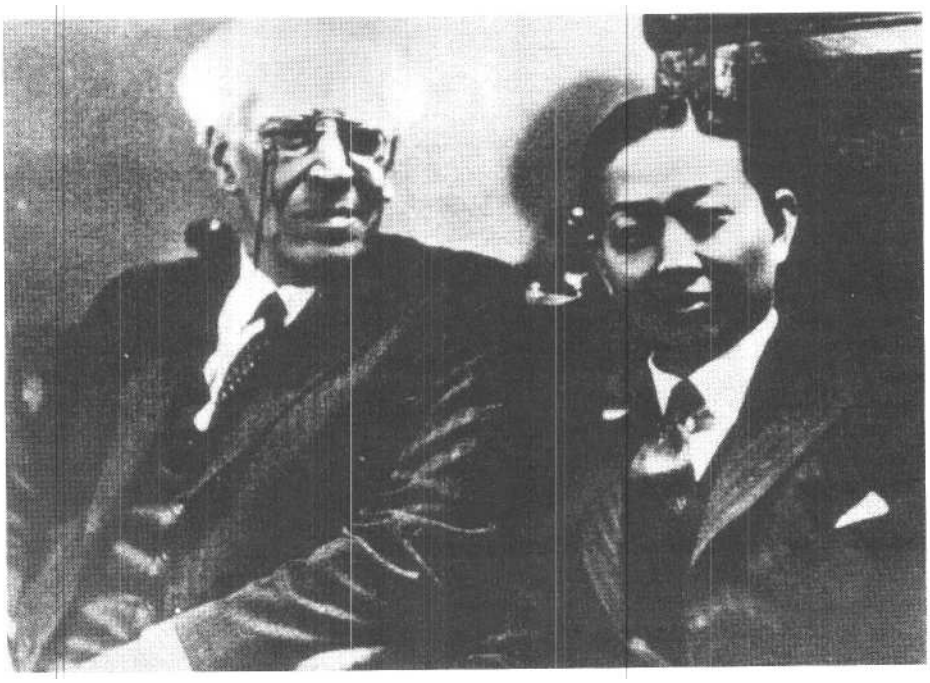
A -effektus természetesen korántsem feltételez természetellenes játékmódot. Ellenkezőleg: kiváltsa éppenséggel az előadás könnyedségének és természetességének függvénye. Csak éppen a színész, amikor előadásának igazságát ellenőrzi (amely szükséges művelettel Sztanyiszlavszkij j a maga rendszerében oly sokat bajlódik), nem csak a maga „természetes érzésére" van utalva mindenkor felülbírálható a valósággal való egybevetés révén (valóban így beszél egy dühös ember? valóban így ül le az, akit csapás ért?), tehát kívülről, más személyek által. Úgy játszi , hogy a közönség szinte minden elhangzott mondatát minősíthetné, szinte minden gesz-tusát jóváhagyhatná vagy elvethetné.

A kínai színész nincs transzban. Bármely pillanatban félbe lehet szakítani, akkor sem „esik ki" szerepéből. A megszakítás után ott folytatja előadását, ahol megszakították. Nem ,,az alkotás misztikus pillanatában" zavarjuk meg: mire a színpadon elénk lépett, már elkészült az alkotással. Semmi kifogása ellene, ha játék közben átépítik körülötte a színpadot. Amire előadásához szükséege van, azt szorgos kezek mindenki szeme láttára nyújtják oda neki. Mei Lan-fang egyik haldoklási jelenete közben a mellettem ülő néző álmélkodó hangot hallatott a színész egyik gesztusa láttán. Néhány előttünk ülő méltatlankodva fordul hátra, és pisszegett. Úgy viselkedtek, mintha egy igazi szegény lány igazi halálának volnának tanúi. Magatartásuk talán a helyén lett volna egy európai színielőadáson, kínai előadáson azonban kimondhatatlanul nevetséges volt. Róluk lepergett a V-effektus.

A kínai színművészet V-effektusában nem egykönnyen fedezhetünk fel szállítható technikát (a kínai színházról leválasztható művészeti fogalmat). A kínai színház a mi szemünkben végtelenül mesterkéltnek tűnik, az emberi szenvedélyekről nyújtott képét sematikusnak, társadalom-felfogását merevnek és hamisnak találjuk, és első látásra úgy érezzük, a realista és forradalmi színház e nagy művészet egyetlen elemével sem tudna mit kezdeni. A V-effektus indítékait és céljait pedig éppenséggel idegennek és gyanúsnak véljük.

A kínai színészek láttán eleve az is nehezünkre esik, hogy megszabaduljunk attól az idegenkedéstől, amelyet bennünk, európaiakban ébresztenek. Igy hát nincs más hátra: fel kell tételeznünk, hogy a V-effektust kínai nézőikből is kiváltják. Ami azonban sokkal bajosabb: az sem zavar-hat bennünket, hogy a kínai színész, amikor a titokzatosság benyomását kelti, mintha egyáltalán nem kívánna beavatni a titokba. Titkát a természet (különösen az emberi természet) titkaiból szűri le, de, azt, hogy az adott természeti jelenséget miként állítja elő, nem engedi látni, hiszen számára, a jelenség előállítója számára sem enged betekintést a természet. Egy primitív technikának, a tudomány ősfokának művészi kifejezésével van dolgunk. A kínai színész a mágia

Sztanyiszlavszkij és Meri Lan-fang



tanúságából hozza létre a maga V-effektusát. A folyamat hogyanját még titok fedi, a tudás még trükkök tudásából áll, és kevesek kezében van, akik gondosan őrzik, és hasznot húznak a maguk titkaiból; és mégis, itt már valakik beavatkoznak a természeti folyamatokba, a tudás már rákérdezést szül, és a jövőben a kutató, aki a természeti folyamatokat érthetővé, kezelhetővé és földivé akarja tenni, első lépésként újra meg újra olyan álláspontot választ majd, ahonnan e folyamatok titokzatosnak, érthetetlennek és kezelhetetlennek látszanak. A csodálkozó magatartását ölti fel, és V-effektust alkalmaz. Nem matematikus, aki a „kétszer kettő négy" képletét magától értetődőnek tartja, de nem is olyan ember, aki ne fogná fel ezt a képletet. Az, aki első ízben ámulattal nézi a kötélen himbálózó lámpát, és akinek szemében korántsem természetes, hanem nagyon is feltűnő, hogy a lámpa éppen így leng és nem másként, e megállapítása révén igen közel kerül ahhoz, hogy megértse és ezáltal birtokba vegye a jelenséget. Ne kiáltsuk most azt, hogy ez a fentebb javasolt magatartás a tudományhoz illik ugyan, de a művészethez annál kevésbé. Miért ne kísérelhetné meg a művészet is, természetesen a *maga* eszközeivel, hogy az élet birtokbavételének nagy társadalmi feladatát szolgálja?

Valóban: az olyan technikai eljárást, amilyen a kínai színművészet V-effektusa, haszonnal csak azok tanulmányozhatják, akiknek meghatározott társadalmi célok érdekében van szükségük rá.

Az új német színház kísérletei teljesen önállóan fejlesztették ki a V-effektust, az ázsiai színművészet mostanáig semmilyen hatással nem volt rá.

A német epikus színházon belül a V-effektust nemcsak a színészek teremtették meg, hanem éppúgy a zene (kórusok, songok), valamint a díszlet (magyarázó táblák, film stb.) is. Az effektus mindenekelőtt az ábrázolandó események *historizálására* irányult, amin a következőt kell érteni:

A polgári színház a maga témáiból az időtlent emeli ki. Az emberábrázolás az úgynevezett örök emberihez kötődik. A mese megfelelő elrendezésével olyan „általános" helyzetek keletkeznek, amelyekben az ember, az általában vett ember kortól és bőrszíntől függetlenül fejezheti ki magát. Minden történés csak afféle nagy vezérszóul szolgál, amely kiváltja az „örök" választ, az elkerülhetetlent, a megszokottat, a természetest, egy szóval az emberit. Íme egy példa: a fekete bőrű ember ugyanúgy szeret, minta fehér, és a művészet szférája csak akkor jöhet létre, ha a mese a feketéből is ugyanolyan kifejezést kényszerít ki, amilyen a fehér emberre jellemző (a képlet állítólag elméletileg meg is fordítható). Ha a vezérszó tekintetbe veheti is a különöst, a megkülönböztetőt, a válasz közös - a válaszban már nincs semmi megkülönböztető. Ez a felfogás elismerheti ugyan a történetiség létét, de akkor is történelmietlen marad. Néhány körülmény módosul, a miliők átalakulnak, az ember azonban nem változik. A történelem érvénye csak a miliőre terjed ki, de nem az emberre. A miliő ekként sajátosan érdektelen lesz, merőben alkalmi jellegű, afféle változó mennyiség, és egyszersmind sajátosan embertelen is: tulajdonképpen az embertől függetlenül létezik, s zárt egységként áll szemben az emberrel, a soha nem változóval, az állandó mennyiséggel. Az a felfogás, amely az embert a miliő változó elemének, a miliőt pedig az ember változó elemének tekinti, tehát a miliőt az emberek egymáshoz való viszonyaiban oldja fel, egy új gondolkodásmódból, a történeti gondolkodásból fakad. Hogy a történetfilozófiai kitérőt lerövidítsük, íme egy példa. A színpadon azt kell bemutatni, hogy egy fiatal lány elhagyja a családját, mert egy nagyobb városban akar állást vállalni (Piscator: *Amerikai tragédia). A* polgári színház szemszögéből ez jelentéktelen esemény, nyilvánvalóan csak kiindulópontja egy történetnek, és csak azért kell megismerkednünk vele, hogy megértsük vagy érdeklődéssel várjuk a folytatást; a színész képzeletét aligha mozgatja meg. Az esemény bizonyos értelemben általános jellegű: a fiatal lányok többnyire állást szoktak vállalni. (Az adott esetben érdeklődést kelthet, hogy éppen ezzel a lánnyal mi különös történik majd a továbbiakban.) Különösnek csak annyiban tekinthető, amennyiben a szóban forgó lány elhagyja otthonát (ha ott marad, nem kerül sor a

Brecht A kaukázusi krétakör próbáján

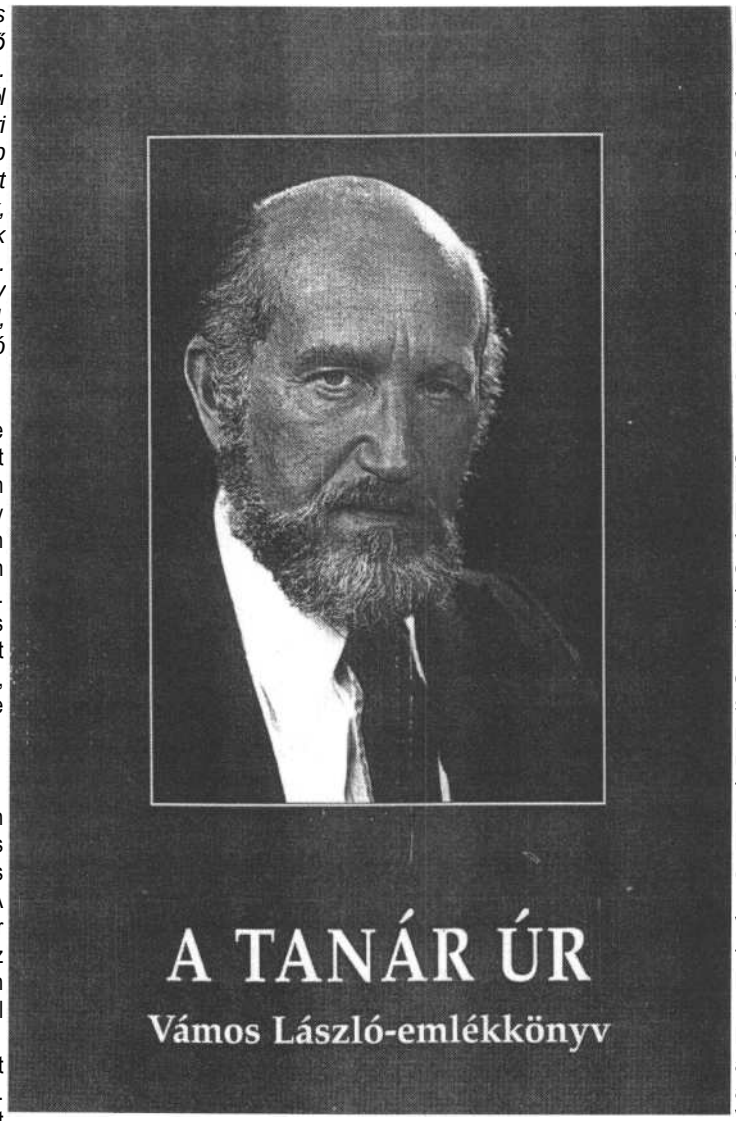
A* Kurázsi *mama a Berliner Ensemble előadásában

folytatásra). Az, hogy a családja miért engedi el, nem lesz vizsgálat tárgya (az indítékok hihetőek). A historizáló színház mindezt másként fogja fel. Mindenestől ráveti magát ennek az olyannyira mindennapi eseménynek a sajátszerűségére, különösségére, mindarra, ami benne vizsgálatra szorul. Micsoda? A család elengedi oltalmából egyik tagját, hogy az ezentúl önállóan, minden segítség nélkül tartsa el magát? Képes lesz erre ez a lány? Mindaz, amit odahaza, családtagként elsajátított, segítségére lesz-e abban, hogy megkeresse a kenyerét? Hát a családok már nem tarthatják meg gyermekeiket? Teherré váltak számukra, vagy eleve is azok voltak? Így van ez minden családnál? Így volt-e mindig is? Ez volna a világ örök, befolyásolhatatlan rendje? Az érett gyümölcs lehullik a fáról. Érvényes ez a mondás erre az esetre is? Valamikor minden gyermek önállósítja magát? Így volt-e ez minden időben? Ha igen, ha tehát valamilyen biológiai jelenségről van szó, mindig ugyanúgy, ugyanolyan okokból megy-e végbe, és ugyanolyan következményekkel jár? Ezek azok a kérdések (vagy a kérdések egy része), amelyekre a színészeknek válaszolniuk kell, ha az eseményt a maga történetiségében és egyszeriségében akarják ábrázolni, mint olyan szokást, amely egy meghatározott (mulandó) kor társadalmi berendezéséről tudósít. Am miként kell ábrázolni az ilyen eseményt, ha azt akarjuk, hogy történeti jellege érvényre jusson? Miként tehetjük feltűnővé boldogtalan korunk zűrzavarát? Ha az anya, miközben becsomagol az e észen apró bőröndbe, intelmekkel és erkölcsi utasításokkal halmozza el a lányát, miként mutassunk rá a felmerülő kérdésre: ennyi követelményhez ilyen kevés fehérnemű? Életre szóló erkölcsi igények és alig öt órára elegendő kenyér? Es amikor az anya az icipici bőröndöt ezekkel a szavakkal nyújtja át: „Igy, azt hiszem, ennyi elegendő lesz", miként tolmácsolja a színésznő ezt a szöveget, ha az a cél, hogy történelmi megnyilatkozásként csengjen? Mindez csak a V-effektus érvényesítésével érhető el. A színésznő nem élheti át a mondatot mintegy magánügyként; lehetővé kell tennie, hogy az bírálat tárgyává váljon, meg kell értetnie indítékait, teret kell nyitnia a tiltakozásnak. Ez a hatás csak hosszas tanulmányok árán érhető el. A rendkívül haladó jellegű New York-i Jiddis Színházban láttam S. Ornitz egyik színdarabját, amely azt mutatja be hogyan lesz nagystílű, korrupt ügyvéd egy East Side-i srácból. A színház nem tudta eljátszani a darabot, pedig nagyszerű jelenetek voltak benne. Az egyikben például a fiatal ügyvéd a háza előtt, az utcán ülve osztogat jogi tanácsokat, igen olcsón. Így fordul hozzá panaszával egy fiatal nő, akinek a lába megsérült egy közlekedési balesetben, de az ügyet trehányul kezelték, kár-térítési igénye még be sincs nyújtva. Es ekkor a nő, a lábára mutatva, kétségbeesetten így kiált fel: „Már gyógyul!" A színház, mivel V-effektus nélkül dolgozott, nem tudta feltárni e kivételes jelenet kapcsán egy véres kor iszonyatát. Kevés néző figyelt fel a jelenetre, és aligha akadnak olyanok, akiknek e sorok olvastán az említett felkiáltás egyáltalán eszükbe jutna. A színésznő úgy adta elő, mint valami magától értetődő dolgot, holott éppen arról kellett volna mintegy a poklok legmélyéről megtérő döbbent követként tudósítania a közönséget, hogy a szerencsétlen teremtés az ilyen panaszt magától értetődőnek érzi. Igaz, ehhez rendelkeznie kellett volna azzal a sajátos technikával, amelynek segítségével alá-húzhatja valamilyen meghatározott társadalmi állapot történetiségét; erre pedig csak a V-effektus ad lehetőséget. A V-effektus híján a színésznő csak annyit ismerhet fel, hogy nem kényszerül a színpadi alakkal való teljes azonosulásra. Új mű-vészi princípiumok felállítása és új ábrázolási módszerek kidolgozása során az adott kor, vagyis a korszakváltás parancsoló erejű feladataiból kell kiindulnunk, és ezzel összefüggésben napirendre kerül a társadalom újjáalakításának lehetősége és szükségessége. Minden, az emberek között zajló folyamat felülvizsgálandó, mindent társadalmi szempontból kell szemügyre venni. Az új színháznak a maga társadalombírálatához és a végbement átalakulásokról szóló történelmi híradásához egyéb effektusok között a V-effektusra is szüksége lesz.

Fordította: Szántó Judit

„A TANÁR ÚR"

Január 30-án lett volna hetven-éves Vámos László, a nagyszerű rendező és színházi pedagógus. Születésének évfordulója alkalmából a Gemini Budapest Kiadó B. Fábri Magda szerkesztésében szép kiállítású emlékkönyvet jelentetett meg, amelyben színészek, írók, rendezők, tanítványok, újságírók emlékeznek a kiváló művészre. Alábbi összeállításunkban néhány szemelvényt közlünk a kötetből, tisztelegve Vámos László emlékének.



…nem mindig volt könnyű vele dolgozni. Rettentő makacstudott lenni. A *vágy* villamosánál majd-nem fegyelmit kaptam. Elhatározta, hogy megmutatja nekünk Elia Kazan filmjét. n kijelentettem, hogy nem nézem meg, szűzen akarok próbálni. „Muszáj!" „Akkor sem!" Nem is mentem el a vetítésre. Üvöltött velem. Nagyon fegyelmezte magát, adott az etikettre, de ha elengedte magát, ki tudott borulni.

(Avar István)

Nagyon tudott ordítani, nagyon érezte azt a pillanatot, amikor más nem segít... Első, ezzel kapcsolatos élményem 1969-ben, A trubadúrfőpróbáján volt, amikor Ferrando elbeszélése alatt az énekkar meglehetősen álmosan alakította a „rémült, babonáktól rettegő" középkori katonákat. Valami elképesztő hangerővel kezdett el kiabálni, rendezve az énekkart... Közben folyamatosan beszélgetett velem, korrigáltuk a világítási jeleket, és instrukciókat adott a jelmeztervezőnek. Ma is felejthetetlen élmény; utal arra képességre, hogy karmester csak abból lesz (irányítson zenészeket, színészeket vagy énekeseket), aki teljes empátiával tud jelen lenni egy alkotási folyamatban, ugyanakkor kivülállóként is figyeli az egészet.

(Csikós Attila)

Úgy élt, ahogy a fotóin is látszik: egy tiszta, rendezett külsejű, becsületes arcú személyiség. Semmi hátsó szándék, semmi taktikázás. Ezért olykor megbántott színészeket. Csak sokkal később jöttünk rá, mit is akart mondani, amikor hirtelen haragjában felüvöltött a színpadra. Ő mindent a „szent cél" érdekében tett. Egy idő után a nyeretlen másodéves főiskolai hallgató számára ugyanúgy, minta kétszeres Kossuth-díjas művész számára nyilvánvaló lett, hogy ez az ember méricskélés nélkül áldozza fel életét a magyar színházért.

(Huszti Péter)

Nem mutatta ki, mi fáj neki, akár lelkileg, akár fizikailag.

Amikor a Nemzetiből kényszerűségből nyugdíjba ment, nem adta fel. Pedig sokan azt hitték, kiborul majd. De nem. Elegánsan, illatosan, kis doboz mentolos cukorral a zsebében bejárt a főiskolára, előadásokat nézett, olvasott, mintha mi sem történt volna. És amikor megjöttek az első felkérések, teljes vértezetben kezdett rendezni, s dolgozott szinte az utolsó pillanatig - milyen furcsa véletlen - Romeo és Júlia szülővárosában, Veronában.

(Kútvölgyi Erzsébet)

Amikor nagy ritkán repülőútra mentünk a társulattal, soha nem mulasztotta el, hogy a repülőtéren meghívja a lányokat egy pohár Camparira. Olyan helyes volt! Mi, csajok szívesebben ittunk volna valami erősebbet, de nem mondhattam, hogy Lacikám, inkább egy fél rumot kérek, mert kiábrándult volna, és a szer-tartásos Campari hozzátartozott az utazáshoz. De ez volt a maximum, amit ő megivott. Végtelenül kiegyensúlyozott ember volt, nem ivott, nem dohányzott, ha valakinek nem kellett volna így meghalnia, akkor az ő.

(Schäffer Judit)

...ismerte szakmai és magánéleti gondjainkat, tudott szeretteink haláláról, gyermekeink születéséről, lakásgondokról, házasságok válságáról, az öregedéssel járó elkerülhetetlen fogyatékosságainkról, tévedéseinkről és ál-mainkról, szerepéhségünkről és vágyainkról; mindenre kiterjedő figyelme észrevette, ha a próba terméketlen szakaszba fordult, és vagy szünetet rendelt el, vagy be-fejezte a munkát - úgysem lévén haszna -, s velünk tréfált, anekdotázott a társalgóban, mert tudta, ez is része egy színházi közösség életének.

(Sinkovits imre)

Vámos László pályája a mi kollektív tudathasadásunk eleven emlékét őrzi, az archoz hozzáforrt szerepkényszerét, a munkába fojtott kétségbeesését, a társas magányét, az önzés és önfeláldozás váltólázát, a kívül és bévül levés kockázatát. Vámos László a második világháborút megjárt közép-európai értelmiségi típus sorsát egyedi értelmezésben alakította ki érvényes kihívássá. Az elmaradt megváltás imaszőnyegén egy-egy rendezése fohász volt a megvalósíthatatlanhoz.

(Ungvári Tamás)

Vámos korosztályának legjellemesebb művésze volt. Szinte teljesen hiányzott belőle riválisainak diabolikus hajlama. Tudomásom szerint soha senkit nem „nyírt ki", soha senkinek nem hazudott, amit ígért, mindig betartotta. Ha valahol nemtelen támadás érte, méltósággal ellépett, továbbállt. Mentoraiként nem tudok politikusokról, nagy hatalmú tekintélyekről. Pártolói a színészek voltak, akik szívesen bízták rá boldogulásukat, boldogtalanságukat.

(Verebes István)

RÓNA KATALIN

ÚJ FEJEZET, RÉGI CÉLOK

BESZÉLGETÉS BLASKÓ PÉTERREL

Talán nincs még egy színész, akinek annyiszor kellett beszélnie az indulásáról, a váltásairól Akitől annyiszor megkérdezték, hogy is volt az, amikor a Nemzeti Színház-ban „várakoztatták". Hogyan talált rá ön-magára, színészetére a miskolci évek alatt, s mi történt azután, hogy odahagyta a Katona József Színházat. Óhatatlanul errefelé kell kutatni annak, aki Blaskót, a színészt és Blaskót, a hétköznapi embert akarja látni, ismerni, megmutatni, aki azt keresi, mi az, ami színészetében igazán önmaga.

- Valóban sok szó esett már erről. Néha úgy érzem, unalomig ismételgetem, de az kétségtelen, hogy minden akkor kezdődött, amikor megértettem, nem ülhetek tovább a Nemzetiben, valamire, talán a csodára várva, hanem lépnem kell: oda kell mennem, ahol hisznek bennem, ahol *bennem* hisznek, ahol dolgozni fogok, játszani, és megmutathatom, hogy mit tudok, hogy egyáltalán tudok-e valamit. Ezért mentem Miskolcra. Más dolog, és ezt is sokszor megfogalmaztam már, hogy talán túlságosan sokáig maradtam ott. Túl hosszú volt az az idő. Nem a pályám szem-pontjából. Amíg az ember önmaga örömére, a színházért, a kollégákért él, azt csinál, amit akar. A maga kontójára. De amikor családja van, ami-kor felelősséggel tartozik a hozzátartozóinak, akkor ez már sokkal nehezebb kérdés. Nagyon pontosan kellene tudni, meg kellene érezni, hol van a határ a színészet és a magánélet között. Hogy lehet összehozni a színészlétet a normális emberi élettel. Mit jelent az, hogy a magánember tapasztalatait fölhasználom a színpadon, vagy aszkéta módon a színpadon kívül mindenről és mindenkiről elfeledkezem, ha épp a szerep, a színház úgy kívánja. S akkora család viselje el a hullámvölgyeket, a hisztériákat, a visszahúzódásokat, a magunkba fordulásokat, mindazt, amivel a színészet jár. Azután, ahogy nőnek a gyerekek, előfordul, hogy egyszer csak azt mondják: apa, ne siránkozz, dolgozz... ez a te munkád... Hát igen, ilyen egyszerű ez...

– *Valóban ilyen egyszerű?*

– Dehogyis. Nagyon szeretem az intenzív munkát, bár jobban örülök, ha valamit nem rohanvást kell létrehozni, ha van idő a szerep, a játék végiggondolására, a lehetőségek kipróbálására, kidolgozására. De azt már többször elhatároztam, s most újra és újra eszembe jut, ezentúl mielőtt elvállalok egy szerepet, megkérdezem a rendezőt, színre vitte-e már korábban is a darabot.

– *Mosta* Tangóról *beszél?*

– Igen. A Tangóról is. Nem akarom egyetlen pillanatig sem bántani Tompa Gábort, akivel nagy szeretettel és igazán szívesen dolgozom. De szeretnék vele egyszer már tényleg együttdolgozni. Hogy a próbák során, valóban közös munkával alakuljon ki az előadás, hogy együtt kísérletezzünk, hogy ugyanannyi tévutat járjunk be, együtt essünk csapdába, és azután közösen másszunk ki belle, hogy kölcsönösen figyeljünk egymásra.

- *Úgy* érzi, *most nem így történt?*

- Nem, nem így történt. A rendezőben kész volt a előadás. S ilyenkor a színésznek nincs más dolga, mint hogy megtanulja a „leckét", reprodukálja a rendezőben kialakult képet. Mindehhez kétségtelenül hozzájárult az idő rövidsége, mindenesetre számomra az volt a feladat, hogy megfeleljek a rendezői elképzelésnek.

- *Úgy gondolom, a legtöbb* színész *közös munkára, együttgondolkodásra vágyik...*

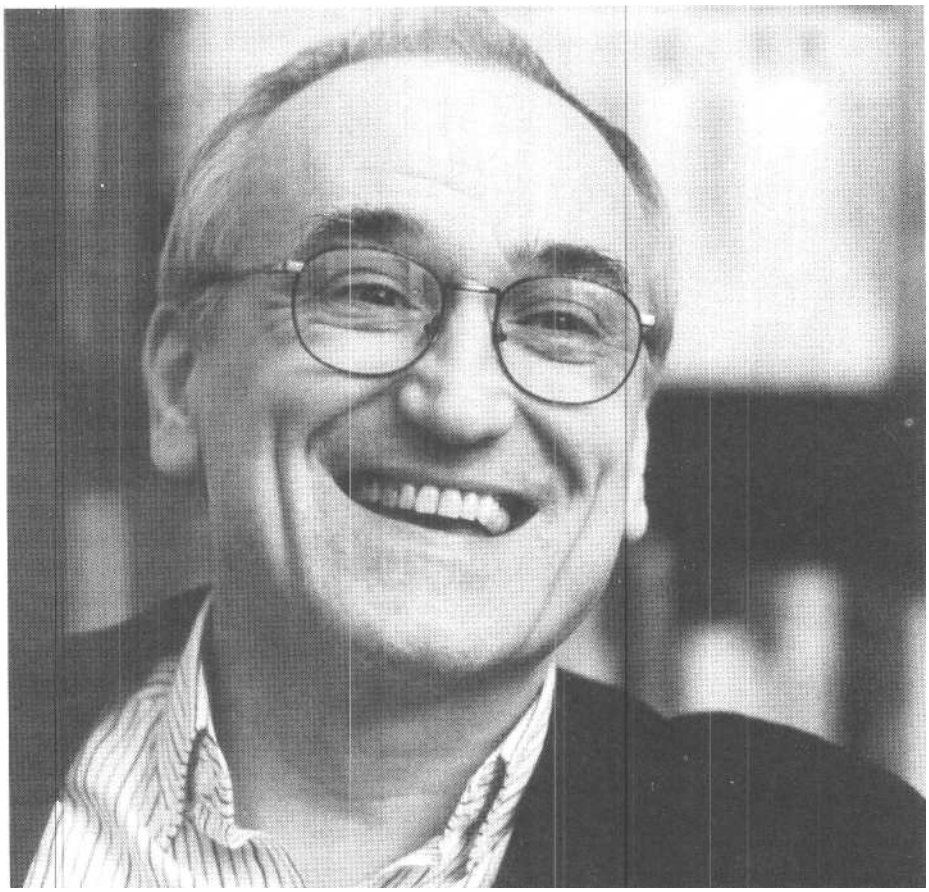
- át persze, már csak azért is, mert sokkal fárasztóbb és idegesítőbb egy kész koreográfiának megfelelni. Ha minden energiát arra kell fordítani, hogy a színész olyan szamuráj legyen, amily t a rendező elképzelt, hogy jól tudjon térdelni abban az egyébként tényleg remekül kigondolt képben, amikor a nagymama ravatala előtt térde táncol a család, hogy azután eltűnjenek Edek fehér lepedője alatt. El sem tudom monda-ni, mennyivel örömtelibb, ha a rendező valóban a szín^{é}szből indul ki, ha engedi, hogy próbálkozzon, a nemcsak arra kíváncsi, hogy mennyire tudja követni a rendezői elképzeléseket, hanem arra i'., milyen, amikor elszabadul, vagy amikor éppen sarokba szorítják. Az egyik próba után Tompa igy szólt: sose *játssz demonstratívan.* Sokáig tűnődtem, szinte letaglózva, mit is jelent ez a mondat. n demonstratívan?! Aztán rájöttem, persze, igaza van, csakhogy arra nem gondol, hogy ha a színész nem a sajátját játssza, ha arra ügyel, hogy nagyon pontosan „kiszolgál-jon", akkor előfordul, hogy amikor éppen rálel valamire, amiről úgy érzi, igazán az övé, azt szinte ösztönösen plakátszerűen akarja fölmutat-ni: íme, itt vagyok, én vagyok!

– *Érdekes, amit mond, hiszen egész pályája mintha arról szólna, hogy „odaadta" magát rendezőknek, és a szó legnemesebb értelmében pontosan és tisztán akarta közvetíteni a rendezői elképzeléseket. Persze ehhez az is hozzátartozik, hogy nem akárkiknek* „adta *oda" magát.*

– Nagyon tudok alkalmazkodni. Hogy miért? Talán abban rejlik a színészi hiúságom, hogy azt mondom: nem tud olyat kérni a rendező, amit ne tudnék megcsinálni...

– *De azért igyekezett úgy alakítani pályáját, hogy olyan rendezőkkel dolgozzon, akik hisznek szinészetében, és olyasmit kérnek, ami igazán vállalható.*

– A hetvenes évek közepén Csiszár Imre A *csapodár madárkát* rendezte. Egy Padova környéki pocakos parasztfiút játszottam, különös szalmakalapot nyomtak a fejembe, és ráadásul



tájszólásban kellett beszélnem. Nem állt hozzám túlságosan közel ez a figura, és akkor Csiszár azt kezdte magyarázni, higgyek benne, képzeljem magamba ezt a figurát, ő látja bennem; addig-addig, amíg megértettem, micsoda varázslatos, furcsa dolog, hogy a fantáziám által át tudok alakulni, mit jelent, hogy a rendező hisz bennem.

– *A Nemzeti Színházban azokban a kezdeti években senki sem hitt igazán a pályája elején tartó fiatal színészben?*

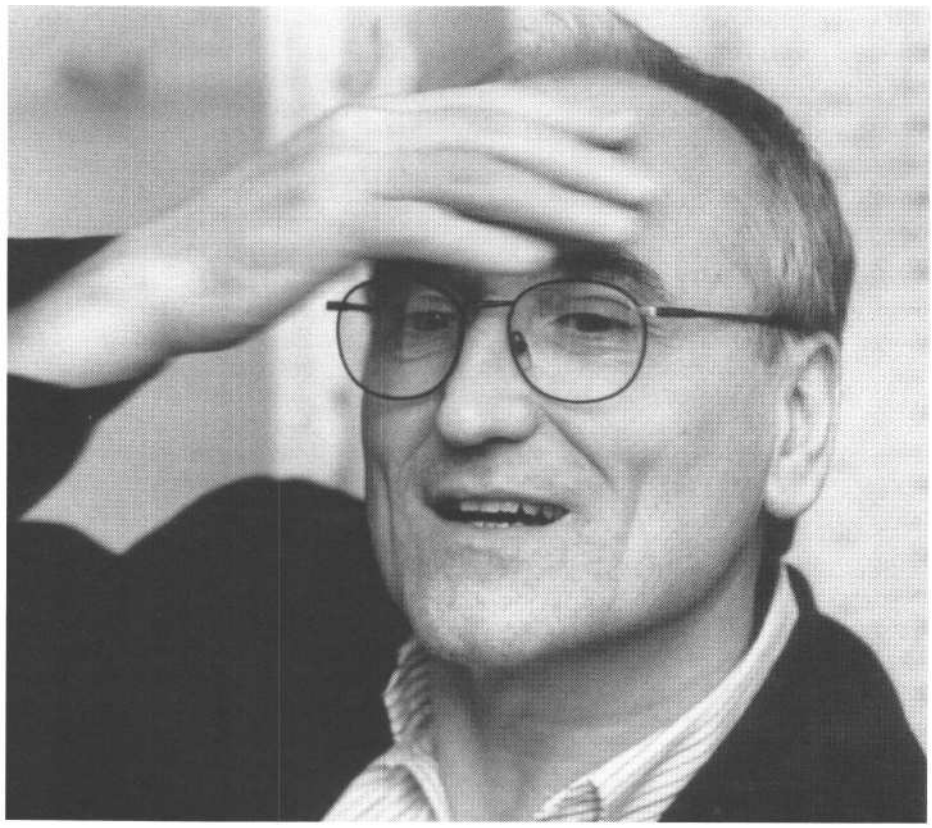
– Nemigen. Először hihetetlen szerencsének tartottam, hogy Várkonyi Zoltán osztályából engem a Nemzeti szerződtetett. De azután észre kellett vennem, hogy ott, a nagyok között rám legföljebb kis szerepekben lehet szükség. Ha egyáltalán volt valakire is szükség... Sosem felejtem el, nyár volt, a Várban próbáltunk valami katonadarabot, a vietnami háború ügyében leckéztettük az amerikaiakat, szóval mindennap úgy kezdődött a próba, hogy a koreográfus „csuklóztatott" bennünket, lócákat emelgettünk, föl-le, vállra, aztán újra..., katonai hadgyakorlatot akartunk imitálni. No, egy ilyen napon én elásítottam magam, mire Marton Endre, aki már ott ült, elkezdett kiabálni, mintha őt ásítottam volna szembe, hogy itt nem lehet ásítozni, egy fiatal színész ne ásítson... és egyre jobban felhergelte magát, egyre jobban ordított, a vége az lett, hogy otthagytam. Elrohantam, és hazamentem. Tudtam én jól, hogy kezdő színész ilyesmit nem engedhet meg magának, de hát nem bírtam tovább a tehetetlenséget... ez persze csak csepp volta pohárban. Az utolsó? Nem biztos, de mindenesetre úgy éreztem, dolgozni akarok, játszani akarok, bárhol legyen is az a deszka...

– *Ez még most is így van? Bárhol legyen az a deszka?*

– Átalakult a világ és vele együtt a színház is. Akkoriban még létezett az eszmény, az egyívású, egy célért szerződött művészek csapata és maga a színház. Ma az a kérdés, hogyan tudunk életben maradni. Ma nem azon jár a színész esze, hogy eljátszhatja-e Othellót, hanem hogy hogyan tud megszerezni egy reklámklipforgatást. Nem az a kérdés, hogy hol a deszka, hanem hogy hol a kenyér, a tej, a cipő a gyereknek. Ahhoz, hogy ma színész legyen valaki, olyan bátorság kell, mint tripla szaltót ugrani háló nélkül.

– *Ha a nemzeti színházi évek hagytak is tüskéket a kezdő színészben a színház akkori vezetőivel kapcsolatban, bizonyára kárpótolták ezért a későbbi találkozások Major Tamással. Először Szolnokon, a* Puntila úr *előadásában, utóbb Miskolcon, amikor Major a* Tartuffe *-öt rendezte, s talán a Katona József-beli meghívás is ennek a „körforgásnak" volt az egyik meghatározó pontja.*

– *A Puntila úr* Szolnokon... különös történet volt. Mintha volnának azért sorsszerűségek a színészi életben. Illés István velem akarta bemutatni *az Ivanovot,* ez már csak azért is fontos volt számomra, mert a Nemzetiben annak idején egy szinte néma szerepet, Gavrilát, a szolgát bízta rám Marton Endre, és én ettől - a diplomás színészek öntudatával - rettenetesen meg voltam bántva. Szóval nagyon izgatott Ivanov, akkoriban játszotta Szmoktunovszkij, megszereztem még a Pravda kritikáját is, és lefordíttattam. Egy nyári napon otthon voltam, mégpedig szakállasan, amikor csöngettek, és az ajtóban Csiszár Imre állt Székely Gáborral. „Neked meg miért van szakállad?" - ez volt Csiszár első mondata. Még el sem magyarázhattam, hogy az *Ivanovra* készülök, amikor közölték: azért jöttek, hogy meghívjanak Szolnokra, ahol Major játssza Puntilát, s a megbetegedett Piróth Gyula helyett át kellene vennem a szolga, Matti szerepét. Major, Csiszár, Székely Gábor színháza... a nagy lehetőség, itt meg Ivanov *szerepe,* amire úgy vártam... Mondanom sem kell, több találkozásom nem volt Ivanovval, viszont eljátszottuk a *Puntila* urat. Ez az előadás is példa arra, mi történik, ha a rendező hisz a színészben, mi mindent teremthet a fantázia. Major nem nagyon akarta ezt a szerepet, nehezen adta be a derekát, s folyton azt magyarázta, *de hát ez egy nagy kövér ember,* erre jött Csiszár replikája: ez egy *lelki* kövérember...



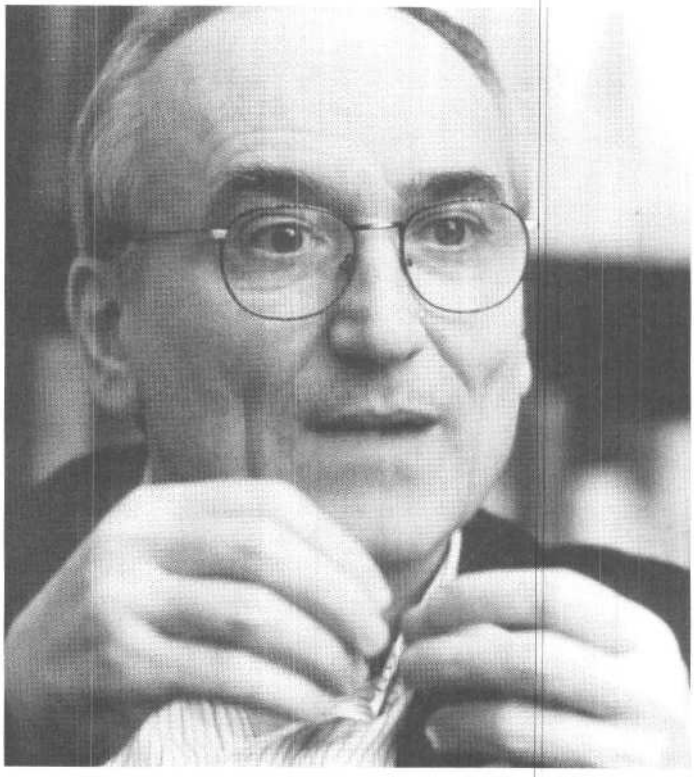
-Íme, megint a rendezőnél, a rendezői hitnél és a közös munkában létrehozott alkotás mindenki számára fontos eredményénél tartunk. Érzem, ez az, ami leginkább foglalkoztatja. Az út, amelyet bejárt, azok a művészek, akikkel igazán jól dolgozott együtt, mind ebbe az irányba vitték.

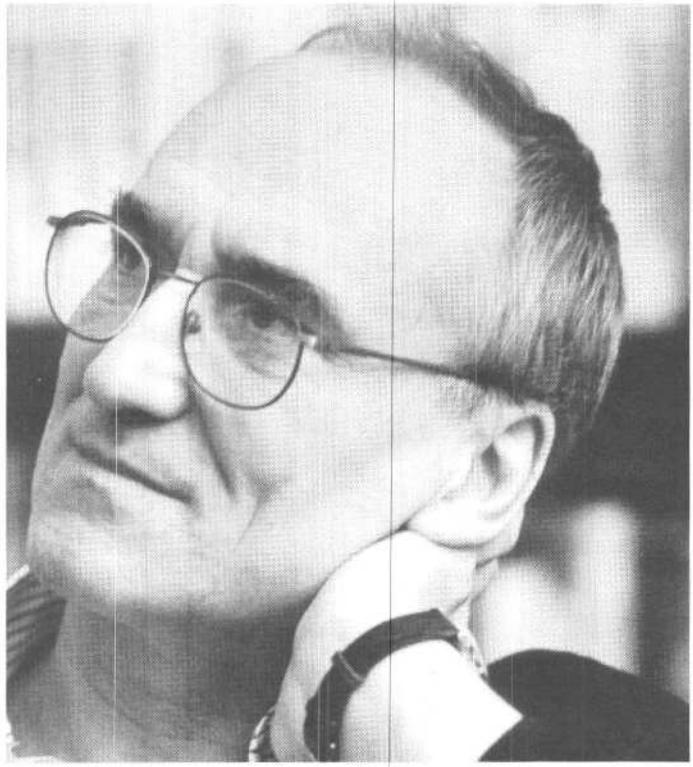
– Én tényleg a közös munkában és a közös munka által kialakult értékrendben hiszek. És mindig arra vágytam, hogy ezt az értékrendet egy színházi csapattal együtt alakítsuk ki. Menet köz-ben, a munka során derüljön ki, hogy kinek hol a helye, milyen a helyzete.

– *Hogy érti ezt?*

– Körül tudom írni, mire gondolok. Annak idején Miskolcon annak rendje és módja szerint létrejött egy csapat, egy társulat. Voltak benne idősebbek, középkorúak, fiatalok. Azután jöttek a próbák, az előadások: a *Lulu, a Peer Gynt, a Romeo és Júlia...* és szépen kialakult, hogy ki mire jó. Nem egyszerűen kis és nagy szerepekre gondolok, sokkal inkább arra, hogy két vagy több színész mire képes együtt. Hogy történetesen az a kettő együtt remek, hogy az egyik hiánya gátolja a másikat, hol billen, hol húz ez vagy az, mikor lesz izgalmas valami, mitől érzelmesebb... Biztos vagyok benne, hogy egészséges értékrend, amely maga a teremtés, csak óriási és fájdalmas harcok, egymás ellen és egymásért folytatott küzdelmek árán alakul ki. És persze a vezetőnek kell kimondania a végső szót, de ezt akkor már a társulat biztosan elfogadja, hisz maga is érzi a súlyát. Nem hiszem, hogy ezt előre meg szabad, meg lehet tervezni.

- A Katona József Színházba akkor lépett be, amikor azért ott már kialakult egy nagyon is





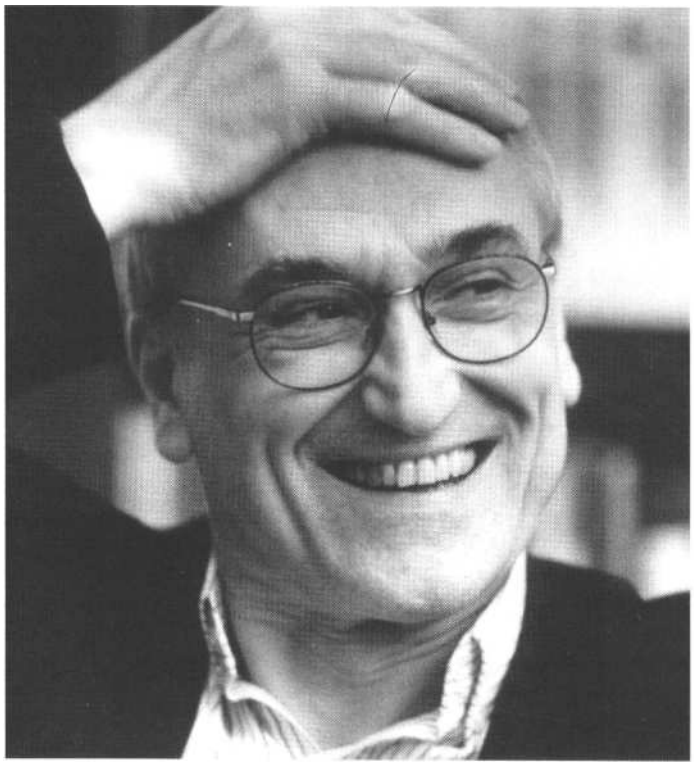
határozott értékrend. Ám abban a periódusban minden jel arra mutatott, megtalálta benne a helyét, sőt immár együtt formálták, alakították. Azután e/jött az idő, amikor ennek ellenére úgy érezte, mégis tovább kell lépnie, másutt, más körülmények között kell megtalálnia színészetének aktuális kérdéseire a válaszokat.

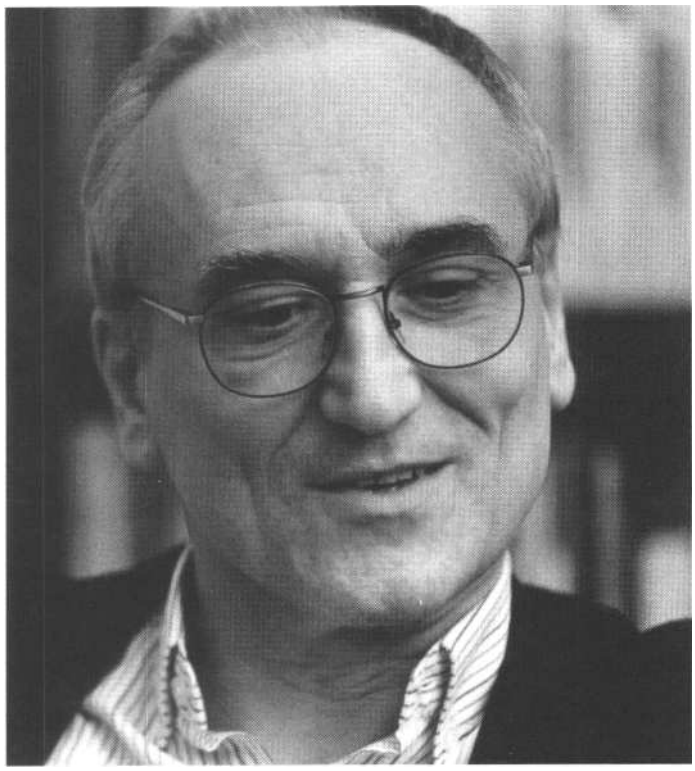
- A dolog valójában ott kezdődik, hogy én nem az Új Színházért dobtam el a Katona József Színházat, hanem azért indultam útnak, mert hirtelen úgy éreztem, a Katonában lezárult egy nagyon fontos, fantasztikus időszak... a színház életében éppúgy, mint az enyémben. Úgy gondoltam, hogy ez már nem fokozható. Ez az élet rendje. Azt hiszem, így kellett történnie. Annak idején a „Gáborok" Nemzeti Színházában összekerült két nagyon erős alapozású csapat: Szolnokról jöttek Székellyel és Kaposvárról Zsámbékival. Tulajdonképpen azonos volta fölkészültségük. Tudtak egymásról szinte mindent, tudtak egymás nyelvén beszélni, tudtak együtt játszani, többé-kevésbé ugyanazt gondolták a világról. A csillagok jótékony állásának következtében eljutottak a Katona József Színházba. Es elkezdődött egy nagyszerű színházi periódus, a kikristályosodás ideje. Azt hiszem, én ezalatt hasonló színészi készenlétet szereztem Miskolcon. Azután megkaptam a lehetőséget, hogy beilleszkedjem abba az együttesbe, amely a hihetetlen fölfutás idején egészen különleges energiával élte az életét. Talán nem szerénytelenség azt mondani, hogy meghódította Európát előadásaival, mert képes volt valami-re, amit a világ csodaként figyelt. Hogy mi volt ez a csoda? Semmi egyéb, mint az, hogy egymás tehetségét tisztelő és elfogadó, egymásra felelő, egymásra hivatkozó, egymást vállaló művészek éltek és dolgoztak együtt ebben a társulatban, egymásért és a színjátszásért. Olyan előadásokat hozni létre, amelyekben mindig mindenkinek és mindennek megvolt a helye, ideje. értelme. S hogy mi ebben a különleges? Emlékszem, amikor Londonban az Old Vicben játszottuk *A revizort*, Time Out színházi toplistáján első helyen szerepelt a mi produkciónk. Pedig épp ugyanabban az időben Dustin Hoffman vendégszerepelt a brit fővárosban *A velencei* kalmárban. Elmentünk, hát persze hogy elmentünk megnézni. Tulajdonképpen akkor értettem meg, 'hogy miről van s ó. Egy nagyszerű színész játszik egy hatalmas már-már operainak mondható előadásban, amely azért szerveződött, hogy körülvegye a mozicsillagot, aki ott színpadra lépett. Es az egész előadás arról szólt, hogy *lássátok, nézzétek, íme itta sztár, Londonban játszik.* Ennek épp ellentétekért lehetett kitapintani a Katona József Szín-ház varázsát, itt lehetett tetten érni, hogy mit csodáltak azok, akik látták a mi előadásainkat: a *társulati létet, azt, hogy a mi produkcióinkban mindenki mindenkiért volt jelen.* Ahogy Benedek Miklós játszotta azt az egészen apró -- már ami a szövegméretet illette - szerepet *A* revizorban, ahogy Máté Gábor egyetlen mondatának súlya volt. . S tudtuk, ha nem ők, ha nem úgy vannak jelen, az előadás nem annyit ér. Azután mégis eljött az idő, amikor úgy éreztem, nem lehet tovább fokozni, lezárult egy szakasz.

- *Mindig a közös gondolkodással, együttesen kialakított, megszenvedett játékhoz tér vissza.*

- Biztos vagyok benne, hogy ez az egyik legfontosabb dolog a színházban. Arra gondolok például, hogy annak idején Ascher Tamás is akkor találkozott először a Platonovval, amikor mi, színészek. Persze neki is megvoltak a maga hullámvölgyei, de értette, érzékelte azt is, ha a színész megállt, ha nem tudott továbbmenni. Olyankor együtt gyötrődtünk, együtt próbáltunk ki mindent, amit csak lehetett. Aztán persze együtt mentünk tovább. Egyszer azt mondta: figyellek próba közben, és mindig tudom előre, hogy valami vicc következik, mert olyankor először behajlítod a térded, és úgy adsz lendületet... Ezen akkor sokat gondolkoztam, de egy-egy ilyen mondat tényleg elindít valamit az emberben. Nagyon fontos az efféle figyelmeztetés; ha a rendező nem szólna, hogyan érzékelnénk sablonjainkat? Volt persze másféle élményem is. Helsinkiben a vendégjáték ideje alatt is próbáltuk *a Vízkeresztet,* mert sürgetett az idő. Hideg volt. Most is látom Zsámbékit, ahogy fázósan összehúzza magán a kabátját, azután egyszer csak lekapja magáról, és odaadja, inkább vedd föl te, ha én megfázom, az még mindig kisebb baj... No, ebből lett azután Malvoliónak az a kabátszéthúzós, sárga térdszalagos, mutogatós jelene-te... hát ilyen pillanatot az előre gyártott, kész rendezés, amelyik azt mondja, így csináld, és legyél zseniális, sohasem hoz.

- *Soha nem gondolt arra, hogy rendezzen?*





A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

-Talán igen, nem tudom... ahhoz olyan türelem, kitartás, empátia, figyelem, hihetetlen szervezőkészség kell, ami nem biztos, hogy megvan bennem. Ezt akkor éreztem, amikor tavaly meghívtak egy főiskolai vizsgaelőadásra vendégszerepelni. Nem játszottam ott huszonhét éve, mióta kikerültem a főiskoláról, különös érzés volt. Az az előadás nekem is sokat adott, mert részesévé váltam annak, hogyan látják a mostani leendő színészek az életet, a világot, a színházat. Megér-tettem, milyen tapintatosan kell valamit meg-mondani, nehogy fölösleges görcsöt okozzon, nehogy gátakat építsen az ember,, miközben jót akar. Nagy a rendező felelőssége. Es az igazán jó rendező, ezt tapasztaltam is, tudom is, szereti a színészt. Erre Ascher adott szép példát. Volt egy-szer egy próba, négyen vettünk részt benne az-nap. Nem mondom, nehezen ment. De végül valahogy mégiscsak összerázódtunk, belelendültünk. Ascher csak utólag mesélte, hogy eltelt a délelőtti próbaidő fele, mire egy szintre hozott bennünket. Az egyiknek a gyereke volt beteg, azért idegeskedett, a másiknak csak rossz napja volt, a harmadik akart volna próbálni, de úgy érezte, képtelen bármit is kezdeni a szereppel, a negyedik éppen másnapos volt... így aztán elment két óra azzal, hogy valahogy finoman, nyugodtan, észrevétlenül „állapotba hozzon" bennünket. Ilyenkor -és ez nem ritka-a rendezőnek minden idegszálára szüksége van, minden szavára, minden hangsúlyára figyelnie kell, tudnia kell, mikor, mire hangolódik rá a másik, mikor mivel ér el eredményt, mi az, amit észre sem szabad vennie, vagy amire mégiscsak reagálnia kell. Mert a színész érzékeny.

- *Játszik a Pesti Színházban, játszik Szegeden, de hivatalosan a Thália* Társaság *tagja, s ez ebben a pillanatban a felemás helyzet következtében aránylag kis lekötöttséget jelent, bár készül Csiszár imre rendezésében Törőcsik Marival és Kubik Annával egy újabb Enquist-premierre, a* Képcsinálókra. *Valahogy mégis úgy érzem, a vándoréletet választotta, s ez valószínűleg nem csak anyagi okokkal magyarázható.*

- Lehet, hogy furcsán hangzik, de egyre inkább irtózom a „próbatábla-kötelezettségtől". Attól az érzéstől, amikor a színész a próbatábláról tudja meg, hogy mi lesz a következő feladata. Úgy gondolom, az embernek így, ötven táján el kell jutnia oda, hogy felnőttnek tekintsék, fel-nőttként kezeljék. Hogy adott esetben megbeszéljék vele, ezért hívtunk, ebben az előadásban, erre a szerepre gondoltunk. S akkor dönthessen, ízlése, kedve, képessége szerint való-e a darab, tényleg az ő dolga-e, hogy eljátssza. Számomra ez a mostani életforma a szabadságot, a választás lehetőségét jelenti.

- *És bizonyos szempontból a magányt. Ahogy valahol egyszer mondta:,,a színház a nagy önzések birodalma." Es ez az önzés ebben az esetben mégsem a színész önzése, épp ellenkezőleg, annak a megértése, hogy ma a színház nem sokat tud tenni színészeiért, mindenkinek magának kell önmagáért megküzdenie.*

- Ezeket a dolgokat senki nem tudja megoldani helyettünk. Mint ahogy azt sem, hogyan játszunk aznap este. A csillagok állása, a tehetség mennyisége és mikéntje, a pillanatnyi állapot - mind, mind meghatározó. Egy hirtelen feszültség, görcs, és máris alulmaradtunk. Nem jön létre a varázslat... és utóbb csak a hiánya marad meg, márpedig a pillanat visszahozhatatlan. Akkor már hiába az akarás, hiába az agresszivitás, nem jön vissza, s nincs erő, amely segíteni tudna. A színpadon a színész mégiscsak egyedül van.

OPERAÉLET

A január-februári szám tartalmából:

Huszár Klára: *Búcsú Orosz Júliától*
Dr. Eősze László: *400 éves az opera*
Bónis Ferenc: *Találkozások Ránki Györggyel a zeneszerző születésének kilencvenedik évfordulójára*
Wirthmann Julianna: *Bemutatjuk Temesi Máriát*
Csák P. Judit: *interjú Philippe de Chalendar francia karmesterrel*
Kútszegi Csaba: *Balanchine-est az Operaházban*
Kertész Iván: *Némethy Ella emlékezete*

TADEUSZ KOWZAN

A HAMLET ES LENGYELORSZÁG

Hatalmas téma, amelynek két arca van: egy-felől a shakespeare-i szövegben található, Lengyelországgal kapcsolatos utalások kérdése, másfelől a *Hamlet* egész anyagának lengyelországi pályafutása. Ami az első vonatkozást illeti, Shakespeare-nek ezt a leghíresebb tragédiáját két elem kapcsolja Lengyelországhoz: Polonius neve, illetve a Lengyelország elleni háborúra vonatkozó utalások. Ami a miniszter (főminiszter, tanácsos, államtitkár avagy főkamarás) nevét illeti, *a Polo*niával való etimológiai kapcsolatához kétség sem fér; elmélkedni csak a „miért"-jéről, a stratfordi költő ihletének forrásáról, illetve Polonius esetleges modelljéről lehet. A leghihetőbb és általánosan is elfogadott hipotézis szerint az utalás körülményeit magyarázza, hogy 1598-ban, tehát közvetlenül *a Hamlet* megírása előtt jelent meg *The Counsellor (A tanácsos)* címen Wawrzyniec Goślicki (Goslicius) lengyel püspök és államférfi *De optimo senatore (A legjobb szenátorról,* Velence, 1568) című értekezésének angol fordítása; ebben a portrében néhány szatirikus elem is fellelhető, többek között egy olyan mondat is, amely emlékeztet Hamletnek Poloniusról adott jellemzésére: ,,...oly gaz, *locska,* balgatag" (III.4.).

A Lengyelország elleni háború a tragédiában többször is szóba kerül. A „Lengyelország", illetve „lengyel", „lengyelek" nevek kilencszer fordulnak elő (I. 1., II. 2., IV. 4., V. 2.) különböző formában: *Poland, the Pole, the Polack (a* lengyel, a lengyel király), *Pollacks, the Polack wars.* Az ország maga - Dánia, Norvégia és Anglia mellett - fontos szerephez jut a Hamletpolitikai-katonai bonyodalmában. A Fortinbras vezette norvég csapatok Lengyelország ellen vonulva haladnak át Dánián. Idézzük fel Hamlet és a norvég százados párbeszédét:

HAMLET: Uram, ki népe ez?
SZÁZADOS: Norvégiából jőnek, uram.
HAMLET: S mi céllal, kérem?
SZÁZADOS: Lengyelország bizonyos része ellen.
HAMLET: Ki a vezérök?
SZÁZADOS: Az ősz norvég király kisöccse, Fortinbras.
HAMLET: Egész országot megy hódítani, Vagy csak határszélt?
SZÁZADOS: Nagyítás nélkül s igazán kimondva Mi egy oly talpalat földért megyünk, Melynek mi haszna sincs, csak a neve.
Ot aranyért, ötért nem bérleném ki: Többet nem is kap, ha zálogba vetné.
A lengyel érte, sem Norvégia.
HAMLET: Úgy háta lengyel csak nem ví azér
SZÁZADOS: Dehogynem; már meg is szállotta haddal
HAMLET: Kétezer lélek s húszezer arany Nem dönti el e szalmaszálnyi kérdést.
(IV. 4.)[1]

A shakespeare-i topográfia tehát Dániát Lengyelország szomszédjává avatja, holott a két országot valójában a Balti-tenger mentén elterülő hosszú földsáv: Pomeránia választja el egymástól, amely koronként más-más fennhatóság alatt állt, ámbár ha időben visszamegyünk egészen a IX. századig, valóban találunk egy olyan konstellációt, amikor a szilárd szervezetben élő szláv népek lakta terület (a lengyel nemzet, illetve állam ekkor még nem alakult ki) egészen az akkori Dánia határaiig terjedt. A lengyel és a dán királyság a XII. század folyamán került közvetlen összeütközésbe, amikor is ugyanarra a földterületre tartottak igényt: 1122-ben III. Boleszláv lengyel király meghódította Nyugat-Pomerániát (ahol 1125 és 1176 között három püspökség is létesült), 1168-ban viszont Nagy Valdemár dán király elfoglalta a pomerániai partok közelében lévő Rügen szigetét, fia, Kanut pedig 1185-ben rátette kezét Nyugat-Pomerániára. Ezek a dátumok érdekes módon éppen egybeesnek azzal a korszakkal, amikor Saxo Grammaticus műve, a Shakespeare közvetlen forrásául szolgáló *Historia Danica* (vagy *Gesta Danorum)* 1177 és 1185 között megíródott. Ha tehát a *Hamlet* lengyel-dán utalásaihoz kronológiai vonatkozási pontot keresünk, nem Shakespeare korához kell fordulnunk, és nem is a Saxo krónikájában szereplő s az V. században élt távoli. a legendák ködébe vesző Amlethushoz, hanem egyértelműen a XII. század második felét kell tekintetbe vennünk.

A lengyelországi hadjárat felidézése tehát történelmileg éppúgy megmagyarázható, mint ahogy nyilvánvaló az államtanácsos nevének etimológiája is. *A Hamlet* számos magyarázóját inkább a szituációs és eseménybeli analógia izgatja: Hamlet versus Polonius, Fortinbras *versus* Lengyelország. A dán királyfi megöli Poloniust, a norvég királyfi győztesen tér meg a Lengyelország elleni háborúból. Véletlen egybeesésről van-e szó avagy tudatos gondolattársításról?

Elképzelhető, hogy a Hamletben egy további, rejtettebb lengyel vonatkozású utalás is található. Az a tény, hogy Shakespeare hangsúlyosan használja az „egér" *(mouse)* szót, különösen az „egérfogó" *(mouse-trap)* összetételben, s még inkább hogy Hamletnek, mielőtt Poloniust leszúrná, a főkamarás jellemzésére a „patkány" szót adja szájába (III. 4. és IV. 1.), Witold Chwalewik lengyel hamletológust arra indította, hogy felidézze az első lengyel uralkodó, a IX. században élt Popiel alakját, akit a legenda szerint patkányok és egerek faltak fel; Kruszwicában, nem messze Gnieznótól, az ország ősi fővárosától ma is látogatható az „egértorony", e hátborzongató esemény feltételezett színhelye. A párhuzamot e felfogás szerint az a körülmény magyarázná, hogy Marcin Kromer lengyel pap *De origine et rebus gestis Polonorum (A lengyelek eredetéről és történelméről,* Bázel, 1555) című s a zsarnok bűnhődésének exemplumaként Popjel király történetét is felidéző krónikájának töredékeit angolra is lefordították, és 1560 és 1570 között három kiadásban is megjelentették.

Vajon a shakespeare-i tragédia lengyel vonatkozású utalásai nyomán támadt-e a fiatal Henri Beyle-ben az ötlet, hogy a maga Hamletjének cselekményét ebbe az országba helyezze? Az ötfelvonásosra tervezett verses tragédia néhány vázlatát Henri Martineau publikálta. A szereplők közül Claudiust, Hamletet és Gertrudot ugyanolyan rokoni kötelék fűzi össze, mint Shakespeare-nél, Opheliából Claudius leánya lesz[2] (Polonius nem szerepel a majdani Stendhal elképzelésében), az ötödik szereplő pedig Casimir, „Claudius hadseregének vezére". Am munka közben a szerzőnek, aki 1802 novemberében és decemberében dolgozott a darabon, az az ötlete támadt, hogy „Claudius nevét Boleslasszá (= Boleszláv) változtatja". Mint írja: „Létezett egy II. Boleszláv nevű lengyel király és zsarnok, akihez így tragédiámat hozzáköthetem."

Tény és való, II. vagy Merész Boleszláv (1039-1081) lengyel fejedelem, majd király fáradhatatlan harcos volt, akiről köztudott, hogy 1079-ben kivégeztette Stanislawot, a kétszáz évvel később szentté avatott krakkói püspököt.[3] Furcsa módon (újabb egybeesés?) ezek az események alig száz évvel előzik meg III. Boleszláv harcosainak, illetve a dánoknak pomerániai hódításait, egyszersmind pedig Saxo Grammaticus krónikáját.

A stendhali elképzelés szerint „Boleszláv áll az előtérben minta tragédia főszereplője". A szerző több ízben hangsúlyozza, hogy „a színhely Lengyelország, a leglovagibb erkölcsök idejében". Megjegyzi továbbá, hogy „mindez összekapcsolandó a cselekmény színhelyéül szolgáló Lengyelország törvényeivel és szokásaival". Felbukkan Varsó neve (a király „megkérdezi Gertrudtól, mi tartóztatta Hamletet Varsóban"), Boleszláv pedig ráparancsol Hamletre, hogy „hagyd el egy-

1 A Hamlet-idézetek Arany János fordításából valók. (Sz. J.)

2 A fiatal szerző talán Jean-Francois Ducis *Hamlet*-adaptációját követte, amely 1769 óta az egyedüli *Hamlet*-változat volta Comédie-Francaise műsorán.

3 Stanislaw Wyspianiski, a későbbiekben tárgyalandó Hamlet-tanulmány szerzője, két drámában is feldolgozta a király alakját és a szóban forgó konfliktust: a *Merész Boleszlávban* (1903) és a Skalkában (1907).

magadban és haladéktalanul Varsót és Lengyelországot", ami persze anakronizmus, hiszen Varsó csak 1611-ben lett a lengyel királyság fővárosa.

A szerző az ötödik felvonás szinopszisát dolgozta ki a legrészletesebben; az általa elképzelt kifejlet véresebb, mint az eredeti. A király leszúrja Gertrudot. Hamlet megöli a királyt.[4] A meghábórodott Ophelia apja, azaz a király holtteste láttán „észhez tér", ráismer, és megöli magát. Hamlet ekkor így szól: „Nem leszel sokáig egyedül a sírban", majd „az ország nagyjaira bízza a kormányzást, azt ajánlva Lengyelországnak, hogy váljék köztársasággá, és megöli magát".

Stendhal nem folytatta a maga Hamletjét, mint ahogy többi darabtervét sem valósította meg. De a tizenkilenc éves kvietált alhadnagy által telefirkált lapok is jelzik, mennyire megtermékenyítették képzeletét Shakespeare lengyel tárgyú utalásai, már jó tíz évvel azelőtt, hogy a napóleoni hadsereg adminisztrációjának tagjaként személyesen is megismerte volna az országot.[5]

Az a nem túl jelentős és meglehetősen homályos hely, amelyet Lengyelország Shakespeare Hamletjében elfoglal, a történelmi felfedezések nyomán tovább bővülhet és tisztázódhat, de még ez esetben is megmarad az értelmezések, asszociációs játékok és többé-kevésbé szubjektív vélemények szférájában, kutatók és irodalomtudósok vadászterületének. Ha ezzel szemben a *Hamlet* lengyelországi pályafutását, azaz magának a shakespeare-i tragédiának, valamint a *Hamlet*-témának és a hamleti mítosznak itteni sorsát vizsgáljuk, már a konkrét tények szilárd talajára lépünk.

A Hamlet mára XVII. század elején eljut Lengyelországba, hála John Green „angol komédiásai"-nak, akik 1606 és 1627 között számos alkalommal vendégszerepeltek Európában, és repertoárjukon több Shakespeare-darab angol és német nyelvű változata is szerepelt. Lengyelül a *Hamletet* először csak 1797-ben játszották; az érdem Wojciech Boguslawski színészé, rendezőé és drámaíróé, a nemzeti színjátszás „atyjáé" volt. A tragédiát maga fordította le és vitte színre az általa igazgatott Ivovi színházban; korábban két másik vezető lengyel színházi központ, Varsó és Vilna színházát is vezette. Boguslawski azonban Friedrich Ludwig Schröder 1777-es német

4 Ducis adaptációjának harmadik, utolsó változatában *1779/80)* Hamlet életben marad, és elfoglalja a trónt. Az oroszországi hadjárat alatt Stendhal átutazott az *1795* előtti - és az 1918 és 1939 közötti - független Lengyelország területének északkeleti részén. Vilnában, ahol Krakkó mellett a másik legősibb lengyel egyetem működött, naplójának és leveleinek tanúsága szerint, két ízben is megszállt: 1812 augusztusában, amikor Párizsból Moszkvába tartott, és ugyanezen év decemberében, a nagy visszavonulás idején.

változatára támaszkodott, amely Hamlet diadalmas trónra lépésével zárul, s ki-maradt a lengyel változatból a temetői jelenet csakúgy, mint Fortinbras egész szerepe. Csupán a XIX. század második felében fordították le a tragédiát közvetlenül az angol eredetiből, és az új, hiteles változat számos elő-adásban került színre.

Új korszak kezdődött a XX. század elején, amikor a drámaíró, festő és díszlettervező Stanislaw Wyspiański 1905-ben megjelentette a maga számos kritikust és rendezőt megihlető Hamlet-tanulmányát, *The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmark, by William Shakespeare, St. Wyspiański friss olvasatában* és *értelmezésében* címen. Ebben a kétszáz oldalas különös könyvben rend-szertelenül sorjáznak egy-más mellett reflexiók, elemzések, értelmezések, magától a költőtől származó fordításrészletek, szcenikai elképzelések, valamint teljes jelenetek, a szereplők magatartására és színpadi mozgására vonatkozó igen részletes rendezői utasítások kíséretében. Wyspianski egyszersmind kísérletet tesz a shakespeare-i alkotói folyamat rekonstruálására is. Íme egy töredék a „színház a színház-ban" alkalmazásával kapcsolatban:

Hamlet, irónia és gyász (Wroclawi Pantomim-színház, 1979)

„Shakespeare-nek, aki addigra már a dráma jelentős részét eltervezte és megalkotta, ekkor az az ötlete támadt, hogy a színházba bevezeti a színházat.

Színészeket léptet fel, akik eljátsszák a *Gonzago megöletését* egy hasonló bűntény szereplői előtt, bemutatva mindazt, ami ebből adódik és következik, és ami lényegében nem más, mint ennek az ötletnek a kibontakoztatása.

Megmutatja ezt az elavult színházat, mindazokkal a jellegzetes vonásaival és megszokásaival, amelyek látszatra művésziek, de már klisékké váltak, e régi színház hagyományos alakjaival, árulókkal, királyokkal és királynékkal, a tragikus pátosszal, a historico-patetico-comicai líraisággal, amelyben ezek az emberek még mindig hisznek, amely a könnyekig megindítja őket, holott az egész csak vaklárma - merő színlelés!

Mindazt, amit a korabeli közönség már rég nem vett komolyan, Shakespeare most merőben új helyzetben akarta megmutatni: betagolva az alapmű tragikumába, olyképpen, hogy a maga nevetséges vonásait megőrizve mégse hasson nevetségesen, hanem különös hatást keltsen, mintha egy láthatatlan FÁTUM keze mozgatná, mintha valamilyen láthatatlan bíró ítélkezne, és szólaltatná meg a bűnösök tudatát.

Felléptetem ezeket a színészeket, és előadatok velük egy jelenetet, amely a gyilkosságot idézi meg..."

Másfelől Wyspiański Fortinbrast a shakespeare-i tragédia kulcsfigurájának tartja. A norvég királyfi vérontás nélkül kerül hatalomra; ő az, aki sem nem hóhér, sem nem áldozat.

„Mert Fortinbras, aki nem kevés fejtörést okoz a mai színházaknak, akit még a jó színházak is fölösleges, unalmas papírmasé figurának tekintenek - így vélekednek róla a színigazgatók és még inkább azok a színészek, akikre szerepét osztják, s akiknek éppen akkor kell színre lépniök, amikor a közönség már elszállingózik, vagy távozni készül -, nos, ez a Fortinbras, aki színpadi szempontból klisének hat, egyáltalán nem az,

akinek látszik. Kivételes súlyú személy ő, elsőrendűen fontos szereplője a Szellem e tragédiájának, (...) vele megy végbe a katasztrófa, ő teljesíti ki s zárja le a tragédiát."

Wyspiański nyomatékosan hangsúlyozza a Fortinbras és Hamlet közti analógiát:

Fortinbrasnak meg kell bosszulnia apja halálát.
Hamletnek meg kell bosszulnia apja halálát.
A Szellem arra az útra tereli Hamletet, amelyen élete során ő maga járt.
Fortinbras apja eszméit, céljait, szándékait, vágyait, terveit viszi tovább.

Ezután a lengyel költő szabadon engedi képzeletét, és megalkotja a bonyodalom egyéni változatát. Claudius nem Angliába, hanem Norvégiába küldi Hamletet; levele a norvég királynak, Fortinbras nagybátyjának szól, a következő okoskodás alapján:

„Hamlet tehát a norvég király hatalmába kerül, és így mindjárt hidat lehetne verni a tartós kiegyezéshez; ha pedig Fortinbras kezébe kerülne, annak gondja lesz rá, hogy minél hamarabb végezzen vele. Ekként Claudius szívéről súlyos teher gördülne le. Sikerülne kielégítenie a norvégokat, lehetővé téve, hogy bosszút álljanak az ifjú királyfin, ő maga pedig elkerülhetné a háborút, országa lerohanását és a Fortinbras elleni küzdelem kényszerét."

Hamletet, Wyspiański forgatókönyve szerint, valóban elfogják Fortinbras emberei, csakhogy a két fiatal királyfi a személyes találkozás során egyetértésre jut. „Hamlet megvallja Fortinbrasnak, hogy bosszút forral Claudius ellen, és egyezséget köt vele: visszaadja neki azokat a területeket, amelyeket apja hódított el a norvégoktól, ezáltal jóváteszi annak vétkét, és megváltja a pokol kínjaitól, továbbá megalázza Claudiust és ítélkezik fölötte, és Fortinbras hadával beveszi a várat." Csakhogy Fortinbras mindent elkövet, hogy megszabaduljon Hamlettől, és el is éri cél-ját, a dán koronát, mégpedig anélkül, hogy vért kelljen ontania érte. „Egy távoli hadjáratból haza-térőben Fortuna kezéből veszi át azt, amit apja vérrel és háborúsággal nem tudott meghódítani."

Wyspiański ostorozza azokat a rendezőket, akik kihúzzák a darabból Fortinbras alakját, mint ahogy elmarasztalja azokat a nézőket is, akik „már rohannak a kijárat felé, nem várva meg, amíg Fortinbras bevonul Hamlet várába, és elmondja: »Én e szerencsét búsan ölelem; / E tartományhoz, úgy rémlik, jogom van: / Most alkalom hí föllépnem vele.« Elmenekülnek a szín-ház elől!" Vagy ami még ennél is rosszabb: „Képzeljék el, hogy Berlinben e tragédia végén a haldokló Hamletet trónra ültetik, elébe teszik a Claudius fejéről letépett koronát, és elismerik királynak." Wyspiański valószínűleg egy, a Wieland- Schröder-féle adaptáció szellemében fogant előadásra utal, amelyben Hamlet életben marad, és elfoglalja Dánia trónját.

Fortinbras alakja, amely Wojciech Bogusławski adaptációjából még kimaradt, a XX. századi lengyel színházban annál erőteljesebben tér vissza, kiváltképpen a mai Lengyelország történetében oly sorsdöntő 1980-as év tájékán. A következőkben három, e korszakból származó színpadi munkát - egy pantomimet és két szín-darabot - mutatunk be, amelyek a Hamlet témáját az eredeti műétől merőben különböző szem-szögből szövik tovább. *A Hamlet* utóéletének mindhárom szóban forgó lengyel képviselője Fortinbrast állítja a bonyodalom középpontjába.

Henryk Tomaszewski (Marcel Marceau egykori tanítványa) 1979-ben alkotta meg Wrocławban *Hamlet, irónia* és gyász című balett-pantomimjét. A színpadon két csoport osztozik: a barbárok, azaz Fortinbras és társai, akik a hatalmat és a nyers erőt jelképezik, és a vándorszínészek, akik a művészet és általában a kultúra világát testesítik meg. Mialatt Fortinbras katonái a várat ostromolják, a várban rekedt komédiások azt gyakorolják, hogyan kell teátrális módon „meghalni", majd az udvar és Hamlet előtt pszichodrámát adnak elő, amelyben az Első Színész a királyfi alteregója lesz. A zárójelenetben az egész udvar szolgai buzgalommal siet letenni Fortinbrasnak a hűségesküt, csak a Színész nem hajlandó rá.

„A diadalmaskodó barbárok a színészeket nem győzhetik le. A norvég zsarnokot lenyűgözi a művészet művi világának varázsa, s a színészekkel való találkozás révén új kulturális szintre emelkedik. A dekadens udvaroncok és durva barbárok világában csak a művészek maradhatnak talpon, mert az ő létük a valóság fölött, a fikció birodalmában helyezkedik el. (...) Fortinbras a zsarnokság fenntartására hivatott nyers katonai erőszakot képviseli; de ennek szorító öleléséből is megválthatja az embert a művészi szimuláció, amely a magafikcióival az igazságot és az emberi mé!tóságot szolgálja. A színészek képesek rá, hogy becsapják-és elbűvöljék - a maguk totalitárius urait - olyan lecke ez, amelyet a lengyel művészek alaposan elsajátítottak. (...) Tomaszewski a színészeket tette meg műve kórusának és rejtett főszereplőjének; színészei szimulálják s ezzel meghaladják, legyőzik

Hamlet után - a varsói Ateneum Színház előadását Janusz Warminski rendezte (1981)

a halált. Ekként a shakespeare-i dráma Tomaszewski-féle változata önreflexív tanulmány lesz a színész helyzetéről abban az elnyomó társadalomban, amely a művészektől megtagadja a szabadságot."[6]

A Hamlet, irónia és gyász metaforikus tartalmának és üzenetének magyarázata a történelmi pillanatban, azaz a Szolidaritás-mozgalom fellendülésében és a szovjet fenyegetésben rejlik: a művészet és a kultúra ellenállhat és ellen is kell hogy álljon a brutális katonai beavatkozásnak, mert végül úgyis elandalítják és megpuhítják az agresszort. Tomaszewski balett-pantomimjának középpontjában a színészek állnak, és a belső színjáték - még ha nem a *Gonzago megöletése* kerül is színre - olyan tükör, amelyben a hamleti valóság, a külső dráma valósága reflektálódik.

A színészek jelenléte s még inkább Fortinbras központi szerepe jellemzi azt a két lengyel drámát is, amely nem sokkal Tomaszewski pantomimjának bemutatója után íródott.

Jerzy Zurek (sz. 1946) *Hamlet után* című, háromfelvonásos, utójátékkal ellátott drámája 1981 áprilisában jelent meg, és rögtön utána három lengyel városban is színre került. Ahogy már mondottuk, a Szolidaritás fellendülésének s egyszersmind a növekvő szovjet nyomásnak korszaka volt ez; alig néhány hónap választotta el az országot Jaruželski tábornok 1981. decemberi katonai puccsától, a rögtönítélő bíráskodás bevezetésétől. A mű sikerét nagyrészt a politikai helyzet s a Szovjetunió és Lengyelország viszonyára vonatkozó célzások magyarázták; a darabbeli norvég-dán kapcsolatok nagyjából ennek a viszonynak feleltek meg. Jó példa minderre az a párbeszéd, amely a harmadik felvonás második jelenetében, Fortinbras királyfi jelenlétében zajlik barátja, Grothe és Lizon, a norvég király mindenható minisztere között.

GROTHE: Meg akarjátok kaparintani Dániát.
LIZON: Segíteni akarunk a dánoknak, hogy úrrá legyenek a válságon.
GROTHE: Ők nem kértek ilyen segítséget.
LIZON: Értesültünk róla, hogy elegük van az országukban dúló anarchiából.
GROTHE: Ez az ő dolguk.
LIZON: Fortinbrast akarják királyuknak, tehát a mi dolgunk is. Ha a segítségünket kérik, nem tagadhatjuk meg
GROTHE: Es ha nem kérik?
LIZON: Kérni fogják, légy nyugodt. Mármint persze ha mi úgy akarjuk. És ha ez a megoldás nem lesz kedvünkre, majd választunk másikat. Megjelenésünk zavargásokat fog kiváltani. Sajnos kellő erővel és szigorral kell majd fellépnünk.

Tartósan időszerű szavak, ha felidézzük a balti országok 1940-ben történt annexióját, az 1956-os magyarországi és az 1968-as csehszlovákiai beavatkozást, az 1979-ben Afganisztánnak nyújtott „testvéri segítséget" és más, előre látható vagy váratlan fejleményeket.

A dráma címe látszólag a Hamlet halála utáni eseményekre utal, csakhogy a cselekmény Hamlet halálával végződik, a címbeli *„után"* tehát inkább a szerző nyugtalanságát fejezi ki: vajon mi jöhet még a tragikus kifejlet után. A dráma egésze Fortinbras személyére épül, az eseményeket a norvégok szemszögéből látjuk. Hamlet, Claudius, Gertrud, Laertes csak az Utójátékban jelen-nek meg, immár mint halottak.

Zurek darabja a shakespeare-i tragédiából merített epizódokkal kezdődik és végződik. A legelején két színész adja elő azt a jelenetet, amikor a Szellem leleplezi gyilkosát Hamlet előtt, és azt követeli, álljon bosszút apjáért. Kiderül azonban, hogy ez csak próba: a Szellemet alakító színészt azzal bízták meg, hogy a dán udvarba belopódzva eljátssza Hamlet előtt apja szellemét, s ily módon a királyfit Claudius ellen uszítva destabilizálja Dániát. A manővert Lizon, a mindenható norvég miniszter eszelte ki. A csel beválik: a provokátor Szellem valóban hatalmába keríti Hamletet.

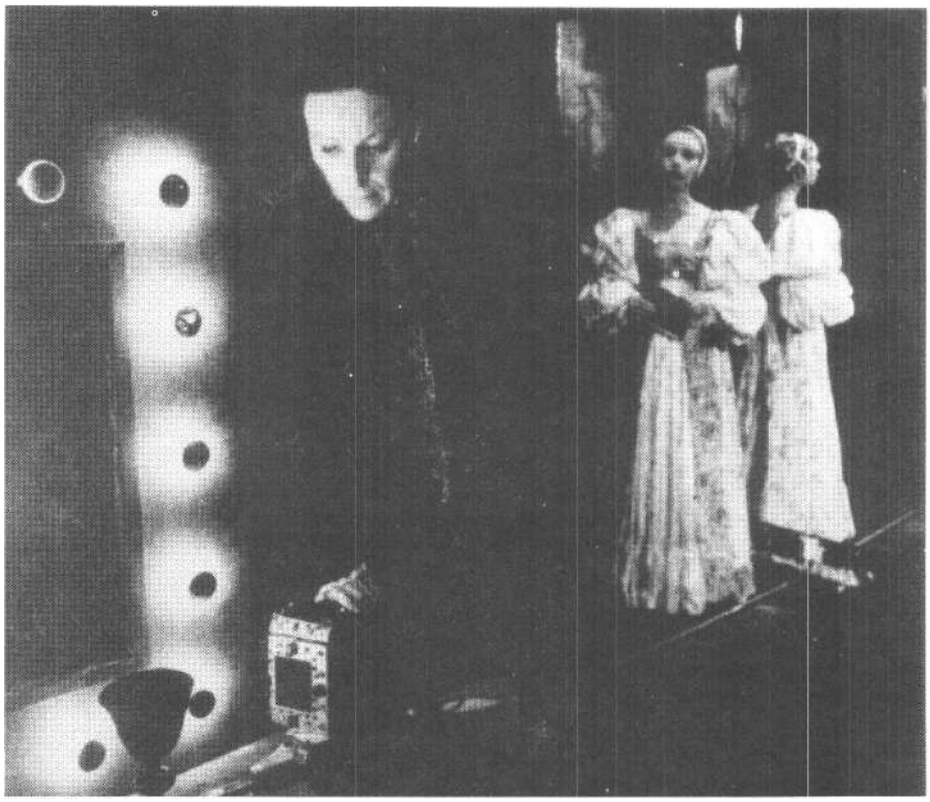
A színészek nem csak ezen a „próbán" jelennek meg, van egy további teljes jelenetük is (I. 2.), amelyben Nestor (a Szellem), Junior, a fia és Mila, a lánya vitatkoznak. Mindhárman akaratuk ellenére belekeveredne a politikai akcióba, és ezért tragikus vég vár rájuk.

A sötét Lizon ármánya nemcsak a dán udvar, hanem Fortinbras, a király unokaöccse és kijelölt utóda ellen is irányul, mivel maga tart igényt először a norvég és a dán, majd az angol trónra is. Számos bonyodalom - árulások, gyilkosságok, megszegett szövetségek, Rosencrantzot és Guildensternt is szerepeltető intrikák - után az Utójátékban ismét felbukkan Fortinbras; ez valójában a shakespeare-i tragédia utolsó, Hamlet halálát követő jelenete, amelyben az angol követ és Horatio mellett Fortinbras a főszereplő. Horatio szövege - „Erről magamnak is lesz egy szavam, / S egy olyan ajké, hogy többet csinál" - azáltal tesz szert különleges jelentőségre, hogy elhangzásakor Nestor is kinyitja a száját, és meg-mutatja: kitépték a nyelvét. A színész áldozatul esett a világ hatalmasai közti leszámolásnak.

Hasonlóan baljós kicsengésű Fortinbras utolsó mondata: „Négy százados / Emelje Hamletet,

Jelenet a Hamlet után Piotr Pasadowski rendezte előadásából (Wroclaw, 1981)

[6] Daniel Gerould: *Enter Fortinbras: Shakespeare's strongman in modern Eastern European theatre.* Assaph: Studies in the Theatre, 1984/1. Saját fordításom (T. K.). Gerould a továbbiakban megállapítja: „Azokban az országokban, ahol a történelem és a hatalmi politika viszontagságai súlyosan nyomasztották az értelmiséget, Hamlet és Fortinbras ironikus egy-más mellé helyezése tanulságos paradigmát kínál, s az a tény, hogy Shakespeare tragédiájának utolsó perceiben meglepetésszerűen a színpadot is, az államot is az erős ember veszi birtokba, számos frappáns szín-padi és politikai hatás lehetőségét sugallja."



Hamlet (IV). A címszerepet Teresa Budzisz-Krzyżanowska játszotta

mint katonát, / A ravatalra", mert ugyanekkor indul meg a norvég királyfi felé a félelmetes Lizon és az egyik zsoldosa.

A Hamlet utánban nincs színház a színházban, *a Gonzago megöletésére* utalás sem történik. Ezt azonban pótolja a politikai bonyodalomba beiktatott két nagy jelentőségű egyenes *Hamlet-idézet*, amelyek közül az elsőnek, a színházi próbába öltöztetettnek különösen erős a metateátrális tartalma. Itt a hatalom közvetlenül a saját céljaira veszi igénybe a színházművészetet, s egy színész bevetésével állítja fel a maga egérfogóját - íme a mozzanat, amely a jelenetet a *Gonzago megöletése* Hamlet-beli előadásával összeköti.

Explicit módon tűnik fel viszont a *Gonzago megöletése* néhány évvel később egy másik lengyel író drámájában, amelynek középpontjában ugyancsak Fortinbras áll. Janusz Głowacki (sz.1938) éppen Londonban van, egyik színműve ottani bemutatóján, amikor értesül a Lengyelországban kihirdetett szükségállapotról. Ekkor az Egyesült Államokba emigrál, és ott fog hozzá 1982-ben *Fortinbras leitta magát* című darabjához. A hosszas vajúdás után megszülető művet először felolvasószínházi formában mutatják be Joseph Papp New York-i Public Theaterjében. Lengyelországban csak 1990 januárjában, a demokratikus forradalom után jelenhetett meg.

A kétrészes, húsz jelenetből álló dráma cselekménye az író megjelölése szerint „a norvég királyi udvarban játszódik, egyidejűleg a Shakespeare Hamletjében ábrázolt eseményekkel". Sternborg, a mindenható norvég belügyminiszter két évvel ezelőtt megölte királyát, Fortinbras apját, és tettét elkendőzve a trónra felültetett holttest nevében gyakorolja véres kezű hatalmát. Hogy Hamlet királyfival is végezzen, bérgyilkost küldött Helsingőrbe, de az tévedésből Hamlet apját mérgezte meg. Ekkor támadt Sternborgnak az az ötlete, hogy egy statisztával eljátszassa az apa szellemét, és így Hamletet Claudius megölésére biztassa.

A dráma Shakespeare tragédiájának számos elemét használja fel más kontextusban, miközben mindenekelőtt a politikai aspektust és a hatalom kérdését emeli ki mind a legendák Norvégiájának és Dániájának, mind az egykorú Lengyelországnak a vonatkozásában. Megtaláljuk benne *a Gonzago megőletését* mint egérfogóként működő „színház a színházban" mozzanatot csakúgy, minta Hamlet zárójelenetének mágikus felidézését, noha ezek az elemek is más szerepet kapnak, mint az alapműben.

A Gonzago megöletésének előadását a Sternborg bábjaként fellépő Polonius idézi fel (I. 8.):

„Én hívtam meg a színészeket Claudius udvarába, és csakis azén személyes helsingőri fellépésem következtében kerülhetett sor a *Gonzago* megöletésének ősbemutatójára. (...) Így akartam bebizonyítani, hogy a művészet éppen a hadsereg és a rendőrség éber ellenőrzése közepette virágzik ki a maga teljes pompájában - és teljes sikerrel jártam. (...) Az egész világ lelkesen fogadta e nagy jelentőségű eseményt, mint a Dániában uralkodó alkotói szabadság fényes bizonyságát. A közönség persze a kijárási tilalom miatt nem lehetett jelen, de Claudius királyt úgy megrendítette az élmény, hogy szívrohamot kapott, és már az első felvonás közepén ki kellett vinni a nézőtérről."

Ez az utolsó mondat mellesleg az egyetlen utalás a szóban forgó színjáték egérfogóként való működésére.

Kigondolt azonban Głowacki egy másik színpadi egérfogót is. A perverz észjárású Sternborg azzal a gondolattal játszik, hogy véget vet a tetem-király uralmának, és a részeges Fortinbrast ülteti a norvég trónra. Először azonban ki akarja puhatolni, mennyire naiv Fortinbras (vagy milyen mértékben butította el az alkohol). E célból színielőadást rendez (tizenkettedik jelenet), és megparancsolja Osmiooki (szó szerint: Nyolcszemű) nevű hadnagyának, hogy éberen figyelje Fortinbras reagálását. A pantomim királya, aki „pontos hasonmása Fortinbras apjának", legfőbb cinkosa előtt kiteríti a norvég birodalom térképét, amelyen a birodalom magában foglalja egész Skandináviát, Európa és Ázsia nagy részét és más, meghódítandó területeket. A Második Színész, aki viszont Sternborg hasonmása, némi ivászat után mérget önt a király fülébe, majd amikor az meghal, elorozza koronáját. Am bármennyire hasonlít is életbeli modelljére a két szereplő, Fortinbras semmiféle célzatosságot nem lát - vagy nem akar látni - az előadásban. „Miről szólt a darab?" - kérdi bambán. A vizsga eredménye tehát egyértelmű: „Tökhülye - mondja Sternborg. - Királyt csinálunk belőle." A következő jelenetben azonban rajtakapja Fortinbrast, amint éppen levelet ír Hamletnek. Összeesküvéssel gyanúsítja, és elrendeli, hogy öljék meg.

A második: részben Hamletet elfogják a Sternborg szolgálatában álló „kalózok", és fogolyként a norvég udvarba viszik. A tizenhetedik jelenet-ben hosszú vita zajlik a fogoly és Fortinbras között, aki végül Sternborg parancsával dacolva megmenti Hamletet, és hazaküldi Dániába. Az utolsó előtti jelenet többé-kevésbé a shakespeare-i tragédia zárójelenetét veszi át. Egy boszorkány füstöt kavarva megidézi Hamlet, Laertes és Osrick hangját, majd hatalmas tükör segítségével bemutatja a kulisszák között az egész dán udvar jelenlétében zajló párbaj vetített képét. (A mágikus megidézés emlékeztet Alcandre mutatványára Corneille *L' illusion* comique-jában: itt is egyszerre jelenik meg az egyidejűség és a térbeli eltolódás, Touraine, illetve Párizs helyett a norvég, illetve a dán udvar relációjában.)

Jelenet a krakkói Stary Teatr Hamlet (IV) előadásából, amelyet 1989-ben Andrzej Wajda rendezett

A mágikus szeánsz nézői csupán négyen vannak: a holtrészeg Fortinbras, továbbá Nyolcszemű, Sternborg kémje, valamint két őr. A jelenet végén látni és hallani Hamlet királyfit (a színjátékbelit), amint szemét Fortinbras királyfira (a nézőre) szegezve mondja:

Ó, meghalok, Horatio.
(...)
De íme, jóslok: Fortinbrasra száll
Az ország; övé haldokló szavam.

A darab huszadik és utolsó jelenetében Fortinbras az előszínpadról szól a nézőkhöz, de beszéde merőben különbözik a shakespeare-i figuráétól:

„Nehéz dolgot kérnék önöktől: azt, hogy bízzanak bennem. Tudom, semmi okuk rá, hogy higgyenek nekem. Annak az embernek vagyok a fia, akit mindnyájan rettegtek és gyűlöltek. n is rettegtem tőle. Ittam. Rengeteget. Valószínűleg nem sok jót hallottak rólam, sőt talán csak csupa merő szörnyűséget. De szeretném megígérni, hogy mindaddig, amíg én kormányzok, nyugodtan elmondhatják, amit gondolnak, és utána lefekhetnek aludni. Es ha hajnalban valaki megveri a házuk ajtaját, az nem a rendőrség lesz, hanem a tejesember. Isten áldása legyen mindnyájukon."

Ezzel Fortinbras gyorsan távozik. A két őr felkiált: „Éljen Fortinbras, Dánia és Norvégia királya!" De amikor végre felfedik arcukat, kiderül, hogy az előző jelenetek során állítólag megölt Sternborg és Nyolcszemű néz szembe velünk.

„Drámám *a Hamletet* meséli el norvég szemszögből, tehát Dánia megszállójának szemszögéből. (...) Fortinbras azért tetteti magát alkoholistának, hogy életben maradhasson" - mondotta 1987-ben az író, akit egyértelműen az 1981-től 1983-ig tartó lengyelországi szükségállapot ihletett meg - az a helyzet, amelyre Polonius idézett szavai is utalnak.

A norvég rendőrállam a Gorbacsov előtti szovjet rendszert idézi,' sőt nem csupán azt: Głowacki darabjának végén az új uralkodót továbbra is a rendőrállam két korábbi, csodaszerűen feltámadt és tökéletesen álcázott vezetője veszi körül (csak Fortinbras kimenetele *után fe*dik fel arcukat). Bármilyen relatív legyen is a nyolcvanas évek szovjet-lengyel viszonyára utaló analógia, a dráma szimbolikája figyelmeztető erejű: vajon a liberális Fortinbras kísérletét nem ellenőrizték-e éberen és alaposan azok, akik a szálakat a kulisszák mögött kezdettől mozgatták?

A dráma további érdekessége lehet számunkra a tulajdonképpeni „színház a színházban", vagyis az a színjáték, amelyet Sternborg miniszter rendez Fortinbras kipuhatolása céljából (a *Gonzago megöletésére* csak Polonius három replikája utal, a záró epizód pedig megrendezettsége ellenére sem nevezhető színielőadásnak). Ez a néma, tehát csak szerzői utasításokra szorítkozó pantomim mintegy húsz sort tesz ki a tizenkettedik jelenet közepén, vagyis nagyjából a dráma közepén foglal helyet (a lengyel kiadásban[8] tizenhat oldal előzi meg, és tizennégy követi). E központi hely megegyezik azzal a helyzettel, amelyet a *Gonzago megöletése* foglal el a shakespeare-i tragédia kompozíciójában. Más tekintetben is feltűnő a két „belső" darab helyzeteinek szimmetriája: gyilkos (Claudius-Sternborg) és áldozat (Hamlet apja-Fortinbras apja). További analógia a két színjáték között, hogy mindkettővel annak a nézőnek (Claudiusnak, illetve Fortinbrasnak) állítanak csapdát, akinek kedvéért az egészet megrendezték: a színjátszás művészetét használták fel, hogy e kiváltságos néző reakciói révén fény derüljön (Claudius esetében) korábbi tetteire, illetve (Fortinbras esetében) a valódi lényére. Ám míg Shakespeare-nél az előadás kezdeményezője, azaz Hamlet eléri

' A tetem-király Brezsnyev uralkodásának utolsó időszakát, valamint Andropov és főként Csemyenko országlását idézi fel az emlékezetben.

[8] *Dialog,* 1990. I. 24-55.

célját, és sikerül lelepleznie a bűnöst, Głowacki drámájában Fortinbras kibújik Sternborg csapdájából azzal, hogy ártalmatlan hülyének tetteti magát. És még egy különbség. Míg *a Hamletben* az egérfogó arra szolgál, hogy a leleplezett bűnöst megfosszák trónjától, Głowackinál a pantomimnak az a célja, hogy adott esetben a „kísérleti malac" trónra kerüljön. Más szóval a pozitív szereplő (Hamlet) által felállított csapdának negatív célja van, míg a negatív szereplő (Sternborg) egérfogója „pozitív" célt szolgál.

Végül felvethető a kérdés, hogy vajon a *Fortinbras leitta magát* pantomimja olyan döntő szerepet kap-e a cselekményben, mint a *Hamletben* a színház a színházban. A kérdésre nemmel kell válaszolnunk. A *Gonzago* megöletésének előadása egész sor olyan fejleményhez vezet, amelyek végül meghatározzák a dráma befejezését. A Sternborg által eltervezett pantomimnak megvan ugyan a maga közvetlen hatása („Királyt csinálunk belőle"), de ezt már a következő jelenetben érvényteleníti a felfedezés, miszerint Fortinbras levelet ír Hamletnek. („Öld meg!" - utasítja hadnagyát a miniszter.) Ez a fordulat idézi elő a szó eredeti értelmében vett katasztrófát, és vezet el a végkifejletig.

Shakespeare Hamletjének utóélete a hetvenes-nyolcvanas évek Lengyelországában kivételesen gazdag volt, és itt nem csak a téma különböző drámaírói feldolgozásaira gondolunk. A rendezőuralom korszakában a színpadi megvalósítás a szöveg legcsekélyebb megváltoztatása nélkül is módosíthatja a bemutatott színművek értelmét. A *Hamlet* különböző rendezései közötti értelmezésbeli eltérések olykor legalább olyan alapvetőek, mint amilyenek a shakespeare-i tragédia és a magukat abból eredeztető irói alkotások között feltárhatóak. A mű számos lengyel előadása közül most csak két olyat említek, amelyet két, Európában is jól ismert rendező: Konrad Swinarski és Andrzej Wajda alkotott.

Konrad Swinarski (sz.1929) 1955-56-ban Berlinben Brechtnek volt az asszisztense. Első *Hamletjét* 1966-ban, a tel-avivi Cameri Színházban rendezte (zárójelben szólva sem a kritika, sem maga a rendező nem volt elégedett az előadással). A helsingőri vár itt tele volt zsúfolva a legkülönbözőbb tárgyakkal, amelyeket az öreg Hamlet zsákmányolt különféle hadjáratain. Az utolsó jelenetben Fortinbras katonái fosztják ki a várat, végighurcolva a színpadon a dán korona javait. A legvégén pedig Fortinbras felakasztatja Horatiót, az egyetlen túlélőt, aki veszélyt jelenthetett volna hatalmára.

Második *Hamletjét* Swinarski 1974-75-ben rendezte anyaszínházában, a krakkói Stary Teatrban. A munkát az iráni Shiráz-Perszepoliszi Fesztiválra tartó rendezőnek repülőgép-szerencsétlenségben bekövetkezett halála szakította félbe. Befejezetlen *Hamletje* színházi legendává vált, számos tanulmány született róla, a közreműködő színészek és munkatársak visszaemlékezéseit gondosan összegyűjtötték és kiadták. Valaki megjegyezte, hogy ez a meg nem valósult *Hamlet* nagyobb hatással volt a lengyel színházra, mintha végleges formában közönség elé került volna.

Az egész előadás háborús légkörben zajlott volna. Swinarskinak még az is megfordult a fejében, hogy két órával az előadás kezdete előtt lezáratja majd a forgalom elől a színház melletti teret, és ott katonai tábort rendez be, sátrakkal, lovakkal, *a Kurázsi mama* világát idéző kordékkal, katonai zene kíséretében. A csapatok az egész előadás alatt ott maradtak volna a téren, hogy zajongásuk az ablakokon és a félig nyitva hagyott ajtókon át behatoljon a nézőtérre. Az utolsó jelenetben aztán megjelenik a hatalmas termetű, szőke Fortinbras mint jellegzetes északi mondahős, világoskék vállszalaggal díszített ezüstös páncélban, mögötte pedig mindenhonnan, a zsinórpadlásról, az ablakokon át, az előszínpadokról, az erkélyről féktelen hordák nyomulnak be. Az egész színházat rohammal foglalják el a durva és erőszakos támadók, a mindent elpusztító, fosztogató, részeg szoldateszka (ott van köztük a kantinosnő is), magukkal cipelve a Lengyelországban szerzett zsákmányt. A színpad hátterében ezredek vonulnak el, ágyúkkal és rongyos zászlókkal. Tegyünk még hozzá egy sokatmondó részletet: Fortinbrast és a Szellemet ugyanaz a színész játszotta volna.

Vizsgáljunk meg egy további, számunkra érdekes elemet: a vándortársulatot, illetve a *Gonzago megöletése* előadását. Swinarski nagy jelentőséget tulajdonított ennek a mozzanatnak. Az volt a szándéka, hogy a „színház a színházban" epizódot és a vándorszínészek színpadi jelenlétét időben is meghosszabbítja, színpadi játékok és bizonyos replikák többszöri megismétlése révén. A társulatnak négy tagja volt: két férfi, egy fiú és egy nő (az utóbbi „játszotta" volna a fát, amely alatt a király megpihen). Az öreg színész a színésznő férje volt, a fiatalabb a szeretője, a fiú pedig az első színész fia. Ekként a színjáték egyszersmind a színészek számára is egyfajta pszichodráma volt: a szerető a fát megelevenítő színésznő szeme láttára öli meg a férjet. A színészek amúgy meglehetősen hitvány, bármilyen gazdát kiszolgálni kész alakok voltak; ezért is nem kel védelmükre Hamlet, amikor brutálisan elkergetik őket Helsingőrből, ők pedig ekkor döbbennek rá, hogy manipuláció áldozatai voltak. „A Hamlet komédiásainak színházából ki kell derülnie, miként manipulálják a művészetet a művészettel ellentétes célok érdekében" - mondta Swinarski, egyik közeli munkatársának feljegyzése szerint.

Tizennégy évvel később, 1989-ben, ugyanabban a színházban, ahol Swinarski *Hamletjét* próbálták, azaz a krakkói Staryban vitte színre rendezői pályafutása negyedik *Hamletjét a* külföldön elsősorban filmrendezőként ismert Andrzej Wajda; a plakáton is a *Hamlet (IV)* cím szerepelt.

Az ízig-vérig teatralizált előadásban Hamletet egy nagy színésznő, Teresa Budzisz-Krzyżanowska játszotta. De ne keressünk párhuzamot egy Sarah Bernhardt vagy egy Marguerite Jamois Hamlet-alakításával.[9] Wajda rendezésében a színésznő nem akar azonosulni Hamlettel, nem *utánozza a* hímnemű figurát, de nem is játszik ellenkező előjellel; ezért nincs semmi kétértelmű például az Opheliával való jelenetekben sem. Teresa Budzisz-Krzyżanowska egy Hamletet játszó színész(nő)t játszik.

A színpadot kinyitották a kulisszák felé, s egy öltözőt is berendeztek rajta. A nézők, akik a művészbejárón lépnek be. áthaladnak a színpadon, majd elhelyezkednek az öltözőtől néhány méterre felállított padokon. Hátul látszanak a nézőtér székei. A színésznő utcai ruhában érkezik, bemegy az öltözőjébe,' majd egy spanyolfal mögött átöltözik, és Hamlet jelmezében bukkan elő. A dráma intim jeleneteit az öltözőben, míg az udvari jeleneteket, a *Gonzago megöletését,* Fortinbras hadának átvonulását a nagyra nyitott színpadon játsszák.

A színészekkel való jelenetekben Hamlet régi cimborájukként, színészként viselkedik (mint ahogy Budzisz-Krzyżanowska is kollégája a vándorkomédiásokat játszó krakkói színészeknek), és felajzottan várja, hogy játszhasson velük; a színjátékepizódban pedig rendezőként mutatkozik meg. Már-már elgondolkodunk: kicsoda ő valójában? Dán királyfi vagy a vándortrupp egyik tagja?

És mi történik Fortinbrasszal, a lengyel (és nem csak lengyel) Hamlet-előadások e próbakövével? Wajdánál három különböző aspektusban jelenik meg. Amikor a serege átvonul a színpadon (IV. 4.), a norvég királyfi páncélban van, lelkes és nagyhangú. Az utolsó jelenetben, miután Horatio lefektette a haldokló Hamletet az öltöző díványára, Fortinbras hosszú esőköpenyben vonul be, leül a már halott királyfi mellé, és szemét az arcára szegezve mondja el a darab utolsó sorait. A (téves) tapsok és a színészek (színlelt) elvonulása után Fortinbras, aki addig egy spanyolfal mögött húzódott meg, Hamlet fekete jelmezében lép elő, hogy elmondja a dán királyfi szövegének első sorait. Hamlet tragikus története új szereplővel kezdődhet elölről. Talán a hamleti láncolat új szeme születik meg előttünk...

Revue d'Histoire du Théâtre, 1992/4.

Fordította: Szántó Judit

[9] Angliában Mrs. Sarah Siddons volt az első nő, aki el merte játszani Hamletet. Ez 1777-ben történt, s hamarosan két újabb vállalkozó is akadt: Miss Edmead (1792) és Mrs. Powell (1796).

RADICS VIKTÓRIA

„TÖRD MAGAD, TE AGY!"

SHAKESPEARE: HAMLET

Amikor a *Hamletet* láttam Nyíregyházán, az-nap esett le az első hó. Vékony, fehér sár. A színházzal szembeni parkban elázott a tárt karú költőszobor. Mögötte a vaspadon vaskönyv - hasonló ormótlan könyv tűnik majd föl később a színpadon -, de a verset már nem lehet kisilabizálni, sötét van, nehéz az ég. Azon gondolkodom, ugyan hogy is készülhetnek a nyíregyházi színészek a Hamletre. Es a nézők? Mert viszonylagosság ide, értékpluralizmus és multi-ez-az oda, Hamlet csak egy van, a dráma-irodalomban ő az örök koronázatlan királyfi, a *Hamletet* játszani és nézni sajátságos ünnep, a főszereplő fiatal színésznek próbatétel, esély és beavatás, a nézőnek szellemi megpróbáltatás - mert ezt a tömény szöveget szoros figyelemmel kell követni -, és alkalom a mértékvételre: hogyan is áll ő a színváltó világban és világgal mint néző és szereplő.

A nézőnek elvárásai vannak, amikor a *Hamlet*-re megy; komédiázás ide vagy oda, mindenki tudja, hogy a királyfi Petőfivel együtt elmondhatja magáról: „természetem komoly." Polonius véleménye szerint a színészeknek mindegy, hogy amit játszanak, az „tragédia, komédia, történeti, pásztori, víg-pásztori, historico-pásztori, tragico-historiai, tragico-comico-historico-pásztori mű"-e (kis irodalomelméleti travesztia ez a mondat), Hamlet azonban mélyebben lát a művészet talányába, amikor e „mindegy"-en túl („Mi néki Hecuba, s ő Hecubának") a világhoz való viszonyának felülvizsgálatára és döntésre való felszólítást („Törd magad, te agy!") „olvas ki" a színi jelenésből.

A színházi plakáton: koponyára biggyesztett piros bohócorr. Vicc vagy fekete humor? Netán idétlen tréfa? A nyíregyházi közönség nagy része fekete ünneplőruhában megy a színházba. Hátizsákomban a veretes Arany János-fordítás (amit majd nem hallok vissza) meg egyik napilapunk aznapi száma, benne Adytól egy irtó kemény újságcikk („Panama és anarchia"), melyben aláhúztam a következő mondatokat: „Imádott hazánk pedig igen-igen korrupt ország." „Aljasabbnak látszunk Szerbiánál. Szerbiában lemészárolták a királyi családot. Nálunk a nemzetet gyilkolják meg." Es aláhúztam „a korrupció természetrajza" kifejezést is. Hogy mért tartozik ez a véletlen lelet a Hamlet-előadáshoz, az, gondolom, nem szorul különösebb magyarázatra. *A Hamlet* nemcsak „Hamletről", a meghasonlott individuumról, hanem „Dániáról" is szól, az országról, amelyben meghalt. Ünneplőruha ide vagy oda, az ember mindenhova magával viszi az országát, a színházba meg pláne, sőt „direkt". Es magával viszi a nyelvét is: nem emlegetünk kárhozatot, fenét, mint Arany, sem panamát, mint Ady; a „korrupció" szó már korszerűbben fedi számunkra azt a cselekvést, amikor - Shakespeare szemléletes képével élve - trágyázzuk a gyomot, hogy annál bujábbra nőjön.

A foyer-ban valaki Eörsi István nevét említi, és megkérdezi, hogy hallgattam-e a rádiót: Eörsi megtámadta Verebest, a rendezőt, amiért nem fizetett neki fordítói honoráriumot. Nem hallgattam, mert éppen a nyíregyházi vonaton ültem, és Arany fordításában olvastam a drámaszöveget. Nem is értem rögtön az összefüggést. A műsorfüzet szerint ugyanis: „a dráma valamennyi fordítását felhasználva a szövegkönyvet átírta és rendezte: Verebes István." Furcsállom ugyan e munkamódszert, de hát a színházban mindent szabad, fordításokat meghúzni, bevágni, kompilálni, Shakespeare-t átrendezni, fölforgatni akár - épp az a kérdés, hogy hogyan él a szabadságával az ember; mennyire okosan és felelősen, mennyire becsületesen, és milyen minőséget teremt belőle.

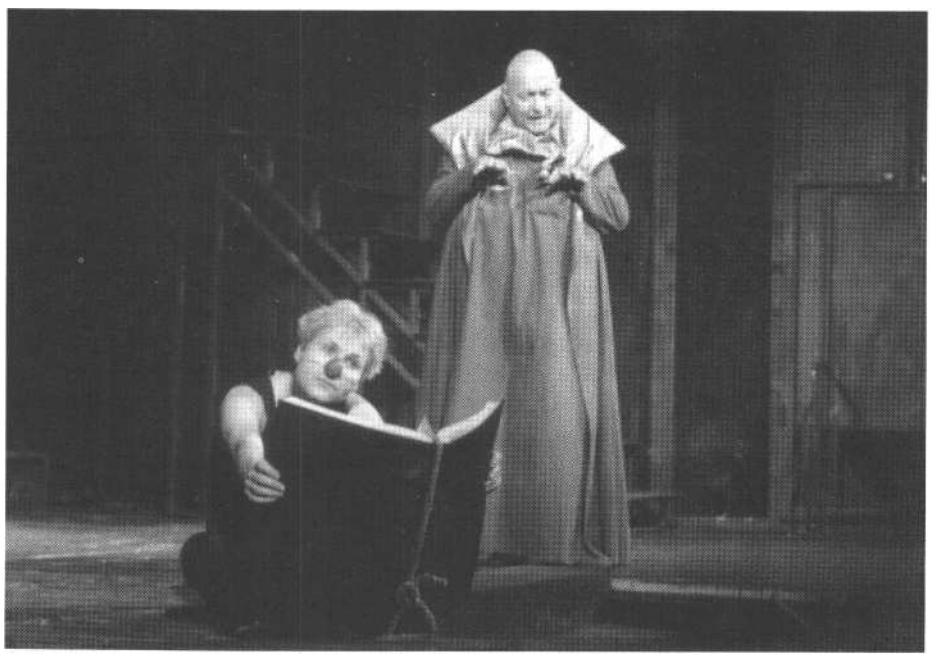
A szegény színházat nálunk nem kell kitalálni, az itt adva van, s ezért a színház felé húz a szívem. Úgy érzem, csoda, hogy egyáltalán van még ilyen hely, ahol ünneplőruhás emberek összegyűlhetnek Shakespeare-t nézni és hallgatni, ahol lehet gondolkodni és egyúttal fantáziálni. A nézőtér nemhogy foghíjas, hanem nagy foltokban vedlett.

A színpadon ravatal és művirágkoszorúk, amilyenekkel manapság a sírokat borítják. Egy olyan országban, ahol exhumálásokkal és (újra)temetésekkel szántották fel a jövő talaját, ennek a színpadi képnek többletjelentései vannak. A következő többletjelentéseket hordozó tárgy egy magyar pálinkásüveg, hajléktalanforma toprongyos emberek kezében. Újabb utalás. A sírásójelenet tehát át van rakva a darab elejére. Es nem Opheliát, hanem a jó öreg királyt temetik, ez is világossá válik csakhamar a „hajléktalanok" magvas társalkodásából. Vidáman röpülnek a csontok. A hajléktalanhasonlat sántít; ezek a rongyosok oly jó kedélyűek és szellemesek, hogy ezt egyáltalán nem lehet a mi városi padlakóink állapotához mérni, akiknek kimért borra telik legföljebb, és nemigen beszélnek. Persze ezeknek nagy pulykacomb is van a kezükben, és bicskával esznek, minta régi parasztok. Az is fura, hogy a sírba egy rácson keresztül majd' egész idő alatt be lehet látni az oda helyezett koszorúkra. No de hát a koszorúkat a sírhant tetejére szokás tenni; úgyhogy biceg a felemás allegória, mondhatni: „kizökkenéssel" kezdünk.

Előttem zakóba öltözött gimnazista fiúk ülnek, vihognak persze a pálinkásüvegen és később is, ha kell, ha nem, időnként azonban beszippantja őket a darab, és akaratlanul odafigyelnek. A színpadi királyfi szinte a kortársuk; Avass Attila nagyon fiatal, és trikó, övtáska, bakancs is utal a diákoknak arra, hogy olyan, mint ők. Ez időnként lenyűgözi őket: hogy olyan, mint ők, és mégis milyen okos, milyen komoly dolgokon töpreng. Avass Attilának van ereje ahhoz, hogy megfogja, és egy darabig tartsa a figyelmüket. Következnek azonban olyan jelenetek is, amelyekkel szemben a tapasztaltabb színházlátogató is tanácstalan. A tanácstalanság pedig szorongató unalmat szül,

A cím idézet a második felvonás második színéből Arany János fordításában. (Eörsi István fordításában: „Dologra, agyam." Verebes István verziójából ez a mondat kimaradt.)

Avass Attila (Hamlet) és Szigeti András (Polonius)



a gimnazisták könyökkel oldalba bökdösik egymást, a második felvonásról pedig lelépnek.

A jó király rövid temetése után, melyben, mint jeleztem, számunkra politikai vonatkozások bujkálnak, hirtelen egy nehezen értelmezhető, stilizált, koreografált jelenet következik. (Mozgás: Gajdos József.) Kerek asztal körül járnak körbe egyszerű tánclépésekkel az emberek, és onnan valamit a szájukhoz vesznek. Taposómalom, örök visszatérés, halotti tor, úrvacsora? Hamlet kiköpi ezt a stilizált valamit, amit pedig az anyja nyomott a szájába. „Nem veszi be." Előtte ő már a sírások körében Yorickkal kötött szövetséget, amikor a koponyájához nyomta a homlokát, és a sírban talált piros bohócorrot zsebre vágta. Vajon cirkusznak tartotta a temetést és az azt követő politikai fordulatot? Es jó apja helyett Yorickot választotta példaképéül, s bohócorr formájában tőle kapta meg az első instrukciót? A koponyajelenetben a halál tükrével is szembesült a szó szoros értelmében; ebből azt vonta le, hogy cirkusz az egész világ?

A díszlet (Kis-Kovács Gergely) meg a jelmezek (Torday Hajnal) nem támogatnak ilyen szemléletet. A díszlet az untig ismert acélszerkezet az öltözők zörgő-börgő acélajtóival, szürke „ipari" környezet; a modernebb fajta színház közhelye. Semmi gondolatot, semmi érzelmet nem kelt. Fentebb függőfolyosó-szerű karzat, hátul valami tűzfalféleség, a földszinten az „öltözőajtók", melyeknek funkciója a zörgés. Lent a kripta a koszorúkkal. Nem nagyon lehet érteni, de egyébként is szürkébe mosódik az egész. A jelmezek a rozsdástól a feketéig piszkos színekben fakulnak, stilizáltan kortalanok (Hamlet övtáskáját és bakancsát kivéve), elmosódnak, és egyáltalán semmi képzetet nem keltenek. A díszlethez illenek, ami azt illeti. A díszlettel és a jelmezzel sikerült elérni, hogy a színtérről dőljön az érzéki unalom. A tulipiros bohócorr egyszerűen „kilóg" a képi környezetből, értelmezhetetlen. A szövegre koncentrál, intellektuális izgalomra vár tehát a néző, hacsak nem színházba küldött gimnazista.

A „függőfolyosó" hátterében felhőszerű, vetített mintákat látni. Építészetileg ez így nemigen állja meg a helyét, chiricósnak meg nem elég chiricós. A Szellemjelenet következik. Az ég hatalmas, homályos szájjá alakul (Magritte ezt bátrabban csinálta), és mélységes mély férfihangon megszólal. Hamlet félig leájul a függőfolyosóról; ez a kép vadromantikus festményeket idéz.

Van egy figura, aki mindig felbukkan a színpad peremén, néha kicsit besegít Hamletnek (lesegíti-fölsegíti, odanyújtja neki a kabátot), anélkül, hogy valóban segítőkész lenne. Ez a figura jelentéktelen tegnapi-mai civil ruhába van öltözve (kabát-nadrág-ing), k kerek szemüveg egyértelműen jelzi státusát. Ő „nem szerepel", érzelmileg közönyösnek mondható, mélyebb gondolatok nem olvashatók le tág homlokáról, mélyebb ké telyek sem, az istenért sem indul meg semmin, és nem csinál semmit. Olyan fiatal, mint Hamlet, megjelenésében, viselkedésében azonban semmi fiatalság, de bölcsesség sem. Egy műanyag értelmiségi. Nyilván bölcsész. Teoretikusféle. Semmi neurózis, az ma már nem *trend.* Úgy járkel, mint akinek tökéletesen rendben van a szénája, *impassibilité* nézeget ki a világba drága szemüvegkerete mögül, ő sem izgat senkit. Néha úgy tesz, mintha fürkészne, de csak a szemüvege villog, benső valami (ösztön, indulat vagy ilyesmi) láthatólag nem mozgatja. Külsőleg nemhogy nem fejez ki, nem is árul el semmit; ennek tudatalattija sincs!? Valóban reális figura. Ő Horatio (Bajzáth Péter).

A néző nem figyel rá, minek, de ahogy, mint egy árnyék, föl-fölbukkan, ez a figura értelmezésre késztet. Ő vagyunk mi, mai kulturált civilek; az ő okosnak nem mondható, csak a nagyokost adó szemével nézzük a darabot... De mivel olyan korú, mint Hamlet, és néha kiderül, hogy valahol összetartoznak, arra is lehet gondolni, hogy a királyfi jungi értelemben vett árnyéka, másik, tehetetlen, sötét agyú énje. Vagy alteregója az időben: a gondolkodó ember mai típusa. Vagy egy személyiség két kézenfekvő lehetősége: a cselekvő és a meddőn töprenkedő változat.

Bár úgy tűnik, hogy jóban vannak, rejtett ellentét feszíti szét őket. Míg Hamlet folyton megindul, Horatiónak esze ágában sincs bármit tenni. (Nagyon jól elvan így is.) Ő nem kockáztat. Bár kérdés, hogy valóban van-e esze, vagy csak úgy tesz, mintha forogna az agya; kérdés, hogy mit fed ez a szemüveges *persona.* Igaz, hogy nem korrumpálódik, nem keveredik bele semmibe; saját magába sem keveredik bele azonban. Üres. Majd a legvégén „bontakozik ki" egy pillanatra, amikor Hamlet meghal.

A bábok, mint Rilke mondja, teltek, leginkább Rosencrantz (Petneházy Attila) és főleg Guildenstern (Kövér Judit), akiket a rendezői elképzelés külön szférába emelt. Ok is (minta statiszta udvaroncok) az előadás stilizált-koreografált vonulatába tartoznak. Kövér Judit úgy is van kifestve, mint egy báb, és a mozgása is mutatósan mesterkélt. Van tehát egy szféra, ahol Horatio található magányosan, ez a korszerű kultúrcivilszféra; egy másik a hat főszereplővel (a királyi család, valamint Polonius és családja) meg esetleg az alsó réteget képviselő sírásókkal (akik már az elején lekerülnek a színről): ez az élő színház szférája, a valóságszínház, a korban kevéssé, halványan (vagy felemásan) szituálva, ahol eleven indulatok, gondolatok mutatkoznak; és van egy harmadik, a mindenkori bábok szférája, a többi szereplővel (az udvar). Ez a harmadik szféra szaggatottan merül fel és merül el az előadás során; főleg a koreográfia, a stilizáltság különbözteti meg a középsőtől. Belengi az előadást; olyan, mintha Hamlet szeme látná ilyennek, elmosódón-irreálisnak és karikaturisztikusnak a körülötte lévő bábembervilágot. A halála pillanatában levonulnak a színről, mintha a királyfi szeme függönye menne le.

Ehhez a több síkot fellelő értelmezéshez nemcsak a rendezői jelek vezetnek, hanem Avass Attila színészi jelenlétének megkülönböztetett intenzitása is. A fiatal színész úgy tudja megformálni Hamletet, hogy minden tekintetet magára von, benne koncentrálódik az élő színház, s a tekintete oly kutakodó és vibráló tud lenni, hogy a néző képes mintegy az ő szemével nézni a környező színlelt színi világot.

Pedig olyan, mint a mesebeli kis herceg, szőke, vékony, kisfiús. Egy okos kis herceg, akiben nincs semmi szentimentalizmus, ugyanis az első pillanattól (itt: a temetéstől) kezdve enigmaként ugrik be neki a világ, amelyet neki meg kell fejtenie. Horatióval szemben, aki döntésképtelen, és a kihívásokkal szemben enervált, akiben a morális impulzusokat frusztrálja az analitikus elme, Hamletet az esze a megfejtés, a kibontás (leleplezés), a világgal való megvívás irányába sodorja. Avass Attila a befelé fordulás, a kétely pillanataiban is energikus, és öröm hallani, amint értelmét megfeszítve mondja a sűrű shakespeare-i szöveget; az értelem erejét tudja átvinni a rivaldán. (Nagyot néztek időnként kortársai, a gimnazisták.) Hogy a gondolkodás nem puszta szemmeregetés és téblábolás (Horatio), hanem cselekvési út, és ha nem „félig gondolt gondolat", akkor tetterejű - ezt érzékelteti. Azt, hogy a hamleti szellemi viszonyulás a „spiritus movens". A többi puszta színház.

Ez az éles tekintetű fiú kivetkőzteti önmagából Gertrudot és Claudiust. Úgy mozog és vergődik a színen, mint az eleven lelkiismeret. Gertrudnak (Csoma Judit) kezdettől fogva lelkiismeret-furdalása van vele szemben, amit a színésznő hagyományos színészi eszközökkel, kéztördelve, tekintetének zavarával jelez. Csoma Judit szerepformálása ad hírt a legmarkánsabban a benső átalakulásokról és a személy többrétegűségéről. A lelkifurdalásos anyából a csúcsjelenetben (Hamlet és Gertrud szembesülése, az önmagával való szembesülés, amit a színpadon egy nagy állótükör is jelez) természetadta-amorális nő lesz, akinek vágyakozó, aggódó teste van. Magára tekert fehér törölközőben, fején törölközőturbánnal, felsőtestén vértisztító piócákkal (beszédes szimbólum, meg kell adni) áll előttünk. Amikor a fia ostorozza a vágyai miatt, egy pillanatra, a nézőknek háttal, szétnyitja a leplet, végignéz a sajáttestén, és kesernyésen felnyög-felnevet. Ezt a nőitestet, mely nem csak szoptatásra termett, Hamlet nem ismeri, csak szidja; ami ott van, a törölközőfüggöny mögött, az az ő keserű női titka. A *Hamlet* című drámában ez a dráma mellékes. Hogy nem létezhet nőként, csak anyaként (vagyis csak Hamlet számára lehet nő, mert

valahol ez a törvény, hogy a fia most a férfi, és ebből a bonyolult oidipuszi csapdából nincs egérút), az a rendezői találmány szerint egy látványos szélütés formájában adatik tudtára. Oidipusz önvakításának megfelelője lenne itt e guta. A későbbiekben szélütötten, tolókocsiban, betegágyon látjuk viszont, és majd csak legvégül „áll a talpára", amikor rekedten felüvölt: „De megiszom!", és felhajtja a keserű poharat. Ez az ő hisztérikus győzelme, avagy a hisztéria győzelme őfölötte.

Claudius nem megy át semmiféle átalakuláson. Kerekes László igen jól csinálja ezt, aktuális jegyekkel látva el a saját levében főző, puhány, a tulajdon cinikusságától elbutult - mert magához a gondolkodáshoz is cinikusan viszonyuló -férfi alakját. Ez a Claudius az evésen, iváson, dugáson és manipulálgatáson kívül semmit sem bír-nem bír erővel. Még a züllöttsége is nyamvadt, trehány, unott. Manipulálása is csak félrészeg kártyázgatás (ez jelenetszerűen is látható a színen). Kerekes ügyesen belopta a szerepbe a mai szellemtelenül cinikus menedzser-férfitípus karakterisztikumait. Kéjelgése is sekélyes. Nincs egy fia gondolata, még csak nem is kontrázik, a támadást pedig már másra bízza. Tevékenysége kimerül a kártyalapok fád ide-oda rakosgatásában. Játéka örömtelen. A színészek játékát nem nézi, háttal ül nekik, vacsorál közben; egyszerűen lenézi a művészetet. „Nem megy az ima", mondja ki nagyjelenetében, s elröhincsél ezen is. Hamletre azért pipa, mert ostoba játékrontónak tekinti. „Te hülye!", ha jól hallottam, ezt mondja neki (rendezői betoldás), amikor az végül ledöfi őt.

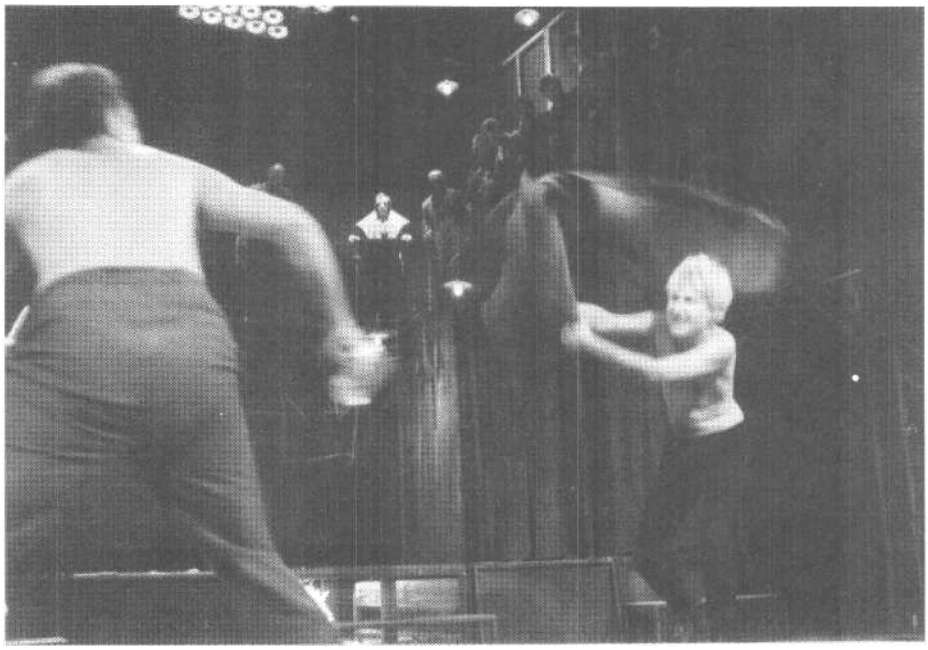
Az egérfogó-jelenetben piros ruhás és pirospozsgás színészek lépnek fel, és harsány-idővel el-elbizonytalanodó - commedia dell'artét adnak elő. Az ő színre lépésük voltaképpen a negyedik szféra az előadásban, de csak olyan, mint egy gyorsan szétpattanó szappanbuborék. Az udvaronc bábok szájtátva, mereven firegve-forogva (koreográfia) nézik a jelenésüket. A király eszik, a királynő szorong, Hamlet izgul, Ophelia fél. A feszültség nőttön-nő. A színészek megérzik, hogy olyat műveinek, amiért pórul járhatnak, hogy átléptek a „tiltott művészet" zónájába. Ez a határátlépés jól van ábrázolva; senki nem szól semmit - a király csak rág, rág -, mégis nyilvánvaló. A komédiások elbizonytalanodnak, megszeppennek. Végül Claudius kezet ad nekik, s amikor az Első Komédiáshoz (Megyeri Zoltán) fordul, úgy pöccinti meg a mellét, hogy abból világos: a fellépésnek meglesznek a maga következményei.

Bár Megyeri Zoltán olyan ruhába van bújtatva és úgy van maszkírozva, mint egy Mikulás, szerepalakításával eléri, hogy ő lesz a legkirályibb és legférfiasabb jelenség a színen; nem csoda, hogy Hamlet róla vesz példát mint igazi bohócról (mintegy a fantáziában életre kelt Yorickról), amikor dönt, őt viszont művészetében a fiú erősíti meg. Kár, hogy jelmez, díszlet és kapkodás ezt a jelenetet eltolta: Hamlet és az Első Komédiás viszonyának elmélyítettebb ábrázolása az előadás egyik csomópontja lehetett volna.

Az érdekes ötletek, az elmélyülésre tett kísérletek és az elsietett, félrecsúszott, konvencionális vagy konvencionálisan rendhagyó realizációk az egész előadásra jellemzőek. Igy a csomópontok közt nem találkoznak a szálak, az interpretációs háló szakadozott.

Ophelia (Horváth Réka) királynői termetű, nemes arcélű lány. Bontakozó erotikáját ujjatlan, mélyítetten kivágott ruhája jelzi. Fellépéséhez felemásan kapcsolódik a szégyenkezésre és a szervilizmusra koncentráló, kislányos szerepformálás. Amikor egyszer párosodásra készen idétlenül ráugrik Hamletre, ezzel is csak szolgálatkészségének másik oldala bukkan fel. A megőrülés előtti jelenetben arcát karja, keze közé temetve, szégyenbe esve, gubbaszkodva látjuk. Aztán a pajzán versikéket székre állva mondja fel, úgy, mint egy óvodás kislány. Mindazonáltal az engedelmesség, a szégyen és a libidó csapdájában vergődő fiatal nő képzete Horváth Réka alakításában nem bontakozott ki a színpadon. Nem is

Jelenet a nyíregyházi előadásból



Mezei Zoltán (Laertes) és Avass Attila (Csutkai Csaba felvételei)

alakul ki közte és Avass Hamletje között intenzív viszony.

Laertes (Mezei Zoltán) a becsület lovagjaként lép föl. Büszkeségét, rátartiságát és szemellenzős erkölcsiségét szerény eszközökkel jelzi a fiatal színész. A laertesi nagy becsületesség nem ijed meg a kis korrupcióktól. Leáll Claudiusszal kártyázni, belelát a lapjaiba (színpadi kép), és belemegy a csúf alkuba. A becsületén esett folt lemosása érdekében. Aztán meg becsületesen sajnálja, hogy Hamlet vérével mosta le ezt a foltot.

Hamlet, Horatio és Laertes kortárs fiatalemberek. Mint jeleztem, a világhoz való viszony három módját testesítik meg. Az apai generációból az eltemetett jó király legendás emlékén kívül Claudius és Polonius szolgálhatna nékik modellként. Az utóbbi (Szigeti András) groteszk figurának van rajzolva; hasa kitömve, Übü-szerű, gesztusai is túlrajzoltak, mosolygása vicsort rejt. Kedélyessége mögött veszélyes politikus bújik meg. Mindenkit kész elárulni, lányát, fiát, önmagát is; eleven karikatúra. Szigeti szerepformálása sokkal inkább hajaz a groteszkhez, minta többieké, s ez befogadási zavarokhoz vezet; amit ő csinál, az „más kódra" jár.

,,...ezek / Csak látszanak, mert játszhatók, mindez a / kín kellékes jelmeze. Az igazi / Baj, az nem vihető színre!" - így a nyíregyházi Hamlet. Eörsi fordításában ez a részlet ekként hangzik: ,,...ezek / Még látszanak, mert játszhatók; de nem / Vihető színre szívem belseje. / Ez csak a kín kelléke s jelmeze." (Verebes folyamatosan átigazította Eörsi fordítását; leegyszerűsítette vagy valami szándékkal, de legtöbbször önkényesen, a saját szája íze szerint átszabta, s eközben nem sokat adott a jambusok helyes gördülésére. Az alapszöveg kétségtelenül Eörsié. Aranyt nem hallani.) Az „igazi baj" e felfogás szerint nem Hamlet „szíve belsejében" van. Hamlet őrületét a rendezés kifejezetten tudatos, leleplező szándékú akciónak mutatta be. Aki zavarodott, az itt Gertrud és Ophelia; aki bolond, az Polonius; aki elhülyült, az pedig Claudius meg a sleppje. Az „igazi baj" a társadalmi méretű (lásd bábszféra) korrupció, ami beszippantja Opheliát, lenyeli Laertest, és kikészíti Hamletet.

Az előadásban Hamlet Guildenstern és Rosencrantz csábító édeskedésének hatására mondja ki, hogy: „Milyen unalmas, poshadt, szürke és / Meddő nekem az evilági sürgés! / Dánia gyomos kert, s csak az üszök virul, mi / Szétszórja magvát! Nézz körül, nincs más, / Mint dudva, gaz. Hogy idáig fajult!" (Eörsinél: „Milyen unalmas, poshadt, szürke és / Meddő nekem az evilági sürgés! / Pfuj, pfuj, gyomos kert, csak azért virul, hogy / Szétszórja magvát; nincs is benne más, / Mint dudva, gaz. Hogy idáig fajult!") Az előadás címe eredetileg. a szövegkönyv szerint, „Hamlet, avagy Dánia gyomos kert" lett volna. Vagyis „a korrupció természetrajza" - gyom, dudva, üszök és gaz, és trágya - került volna felszínre Hamlet cselekvésértékű, mélyreható és fölforgató gondolkodásának révén. „Dániára" valóban ráférne egy ilyen leleplezés. A gaz szívós, a művészi erő azonban itt és most gyenge.

Egyik jelenetben az ostoba bohóccipőt és sárga meg piros úgynevezett bakancszoknit (!) viselő királyfi ormótlan fekete könyvet húz-von maga után kötélen, úgy bánik vele, mint egy kutyával, cöcög neki, majd a kötéllel a saját nyakára hurkolja. Es bámulja, cipeli, tapossa, tépi azt a könyvet. Az interpretáció sajátos módozatai, mondhatnánk. Eléggé eklektikusak. Hamlet alaposan „belegázol" a rejtélybe, de amit tesz, abban, tudjuk, van rendszer, Avass Attila is bátran belemegy a *Hamletbe* -- Verebes pedig, fenntartás nélkül, a fordítás átirásába.

A mű intakt marad. Az előadás legvégén Horatio, a finom kezű, pénzérme helyett kis fekete minikönyvvel, mely olyan, mint egy imakönyv, zárja le Hamlet holt szemét; nyilván magával a Hamlettel, hisz abból olvasta fel a zárszavakat: „mert őbelőle tán /Jeles király lehetett volna!..." (A drámaszövegben ezt Fortinbras mondja. Eörsinél így hangzik: „mert ha él, kiváló / Király lett volna valószínüleg.") Ennek a Horatiónak még egy posztgesztusa is van azonban, egy posztzárszava. A zsebébe nyúl, előveszi a paklit, cigarettára gyújt a halott fölött, elhúzza a száját, kifújja a füstöt: „Habár, ki tudja!..."

Ezt az mondja, aki az imént „hű tanúnak" nevezte magát. Az ő paklijába belefér, hogy a barátját a halála után egy perccel szubtilisen elárulja. n így érzem, azt nem tudom, hogy a rendező hogyan gondolta, és a közönség soraiban hogyan értették ezt a finom árnyalatot. Ez a befejezés egyáltalán nem volt olyan katartikus, mint amikor Kaposvárott a *Marat/Sade* végén, Máté Gábor emlékezetes alakításában, a szintúgy mai civil, peremhelyzetű narrátor-tanú, az itteni Horatio-figura előzménye zokogásban tört ki. Ez a nyíregyházi „tanú" csak a vállát vonogatta. „Nyitott" befejezés - mondhatni -, csak az a hézag. hogy az előadás végig hézagos volt, csupa rés, csupa egérút, úgyhogy a végső „nyitással" nem pattant fel semmi. Inkább lelappadt. A többsikúságra törekvő, több réteget felhúzó rendezői konstrukcióban nem voltak pontosan a helyükön az illeszkedések. Az egyes ötletek nem erősítették egymást, a színészi stílusok közt nem volt összhang. Határozatlannak tűnt az értelmezés, mintha horatioi szemüveg ült volna a rendező orrán is. Amilyen piszkos színű volt a díszlet meg a jelmezek, olyan szellemi maszatolás csökkentette a nézői kedvet, amely a vívásjelenet nem csak fizikai ügyefogyottságai láttán, ami engem illet, majdnem teljesen elment, bár néhányan kuncogással jutalmazták az igazi nagy kardokkal való csetlést-botlást. Hamlet halála azonban megrendítő volt. Okos és tiszta tekintet merevedett meg. Avass Attila a Hamlethez *(a* figurához és magához a darabhoz) való hamisítatlan kedvével gyakran áttörte a zavaros homályt, és a halált is „ábrázolni" tudta; jelen volt ott a halál. (Mígnem az a cigifüst... el nem rontotta ezt is.)

Avass szövegmondásának erejét csak növel-te, hogy *Eörsi István fordításával* hozzá és ko-

runkhoz illő nyelvet kapott, mellyel szabadabban gazdálkodhatott, mintha Arany János gyönyörű, de oly veretes, oly érces, hogy megmoccanthatatlan szövegével kellett volna élnie. Hiányozni hiányoztak ugyan Arany mondatai, de be kell vallani, hogy nem tudunk velük élni. Túl szépek hozzánk. Eörsi fordítása nem szép, de pontos, világos, és közvetlenebbül szólít meg bennünket; olyan hidat alkot, melyen át otthon a könyvbe merülve talán könnyebben eljuthatunk az ércnél maradandóbb Arany-Shakespeare-ig is.

Kérdés, hogy Verebes szinte mondatról mondatra való kisebb-nagyobb beavatkozásai a precíz fordításba voltaképpen mi célt szolgáltak, s e művelet miért oly köntörfalazva lett feltüntetve a színlapon, amelyen Eörsi neve nem is szerepel.* Helyenként szimplifikálta a fordítást. Helyenként „kijavította", úgy, ahogy ő jobbnak gondolta. Egyes jelenetek átcsoportosítása, összevonása, lerövidítése természetesen a rendezői munka szerves része, de felmerül a kérdés, hogy meddig lehet beleavatkozni (beletúrni, belekontárkodni) más nyelvébe. Mit muszáj tiszteletben tartani? Eörsi a saját kudarcán okulva úgy döntött, hogy nem az Arany-fordítást „fordíta újra", hanem (kellő filológiai és nyelvi megalapozottsággal) új munkával áll elő. Céljai, érvei világosak: lehetőséget kell adni arra, hogy a dráma a mai színpadon mai nyelven is megszólalhasson. Vitathatatlanul igaza van. Műve fordításirodalmunk és a színház javára vált. Verebes azonban nemcsak ebben szövegben, hanem a szerzői jogok tekintetében is maszatolt. Lehet, hogy minden rosszindulat nélkül tette, sőt jót akart, sokat dolgozott a szövegen, csak önkényesen járt el, és figyelmetlenül. Es itt akár hamleti kérdések is következhetnének, meg Ady kérdései a „magyar közéleti erkölcsről". Meg kellene haladni azt a szellemi állapotot, melyet a verebesi „habár, ki tudja?" találóan és tünetértékűen szignalizál.

Shakespeare: Hamlet (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Díszlet: Kis-Kovács Gergely. *Jelmez:* Torday Hajnal. *Zenei vezető:* Kazár Pál. *Rendezőasszisztens:* Fülöp Angéla. *A dráma valamennyi fordítását felhasználva a szövegkönyvet átírta és rendezte:* Verebes István.
Szereplők: Avass Attila, Kerekes Attila, Gazsó György, Csoma Judit, Szigeti András, Mezei Zoltán, Szabó Márta, Horváth Réka, Bajzáth Péter, Petneházy Attila, Kövér Judit, Tóth Károly, Róbert Gábor, Lengyel János, Horváth László Attila, Tucker András, Megyeri Zoltán, Réti Szilvia, Szántó Sándor, Koblicska Kálmán, Keresztes Sándor, Mészáros Árpád, Varga Ildikó.

" Tudomásom szerint az említett rádióműsorban Verebes elismerte a mulasztását. A fordítói honoráriumot egyébként Eörsi nem a maga, hanem egy alapítvány számlájára kéri, mely a pulykacombot nélkülöző hajéktalanok megsegítését szolgálja.

SZÁNTÓ JUDIT

HÉZAGOS NÁDFONAT

KOSZTOLÁNYI-TASNÁDI: ÉDES ANNA

Pontosan hatvan éve, 1937, a Belvárosi Színház bemutatója óta kísérti Kosztolányi regénye a színházakat, s azóta, Lakatos László, Felkai Ferenc, Korcsmáros György, Gyurkovics Tibor, Harag György, illetve Bezerédi Zoltán és Merényi Anna adaptációi kapcsán, vörös fonalként húzódik végig a kritikákon a kályha-funkcióban mindig alkalmatos kérdés: mennyiben hű Kosztolányihoz a színre alkalmazás, lehet-e egyáltalán az epika megtévesztő drámaiságából autentikus színpadi drámaiságot ki-nyerni?

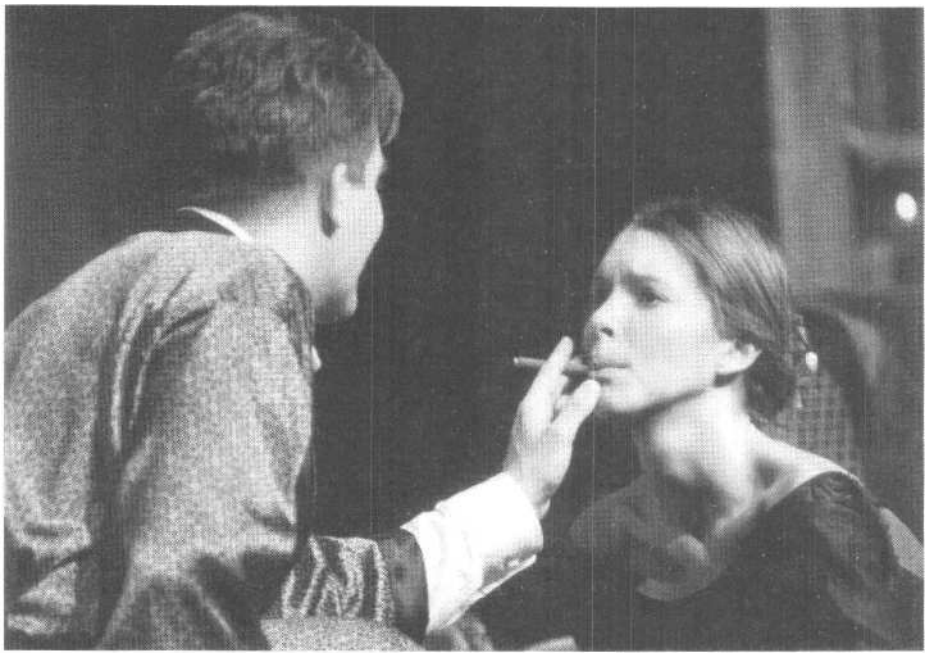
Kosztolányit szeretem, igen nagyra tartom, egy más médium viszonyrendszerén belül azonban személye, művészete elveszti számomra autonóm értékét, s csak annyiban érdekel, mint Tolsztoj Piscatorban, Dosztojevszkij Wajdában, avagy - mert kéretik elhinni, hogy e vonatkozásban a műfaji különbség tizedrangú tényező - Csáth Géza Szász Jánosban. Én a hivatkozott példákat tartom az eredeti epikus alapanyagok hiteles színpadi átköltéseinek, és meg kell mondanom, hogy a bevezetésül felsorolt adaptációk a maguk szituáció-, figura- és motívumátmentő buzgalmában meg sem közelítették a teátrális újragondolásnak ezt az eszményét, és megmaradtak a maguk alkalmazott művészeti mivoltában derék képeskönyveknek, amelyeknek az a hivatásuk, hogy jó esetben kedvet csináljanak a lusta nézőknek az eredeti művekhez. (A kritikák és ismertetések alapján úgy tűnik, Harag György maga rendezte változata, amelyet sajnos nem láttam, valahol félúton állhatott színpadra írás és színpadi írás között.)

Ha tehát egy színház, amely ekkora készletből válogathat, mégis új változatot rendel, méghozzá egy avantgárd fenegyerek hírében álló ifjú tehetségtől, azt lehetne hinni, hogy a rendelő valami mást, a regényből színpadon eddig ki nem hozottat akar létrehozni, a megbízott pedig elhivatottságot érez, és kész szolgálni ezzel az újdonsággal.

Mármost azonban, egyelőre a mostani vállalkozás eredményességétől függetlenül, tény, hogy valahányszor egy konzervatív, rutinjaiba belemerevedett s közönsége által is makacsul a maga megszokott sínjeire lökdösött színház valamilyen belső kényszer hatására újítani próbál, és a másik táborból hív meg - alibiként vagy őszinte szándékkal, szinte mindegy-írót, rendezőt, színészt, az illető pedig - alkati optimizmusától, a nagyobb népszerűség érthető vágyától, akut pénzhiánytól sarkallva, vagy csak brahiból, szinte mindegy - vállalja a kihívást, többnyire az utóbbi idomul a közeghez, és a végeredmény alig vagy legföljebb egyes disszonáns és esetlegesnek tűnő mozzanatokban különbözik attól, amit a műhely belső erői a maguk szuverén módján állítanának elő. Számos példát hozhatnék fel az utóbbi évekből is, de nem szeretném szaporítani az egy írásra eső sértettek számát. Inkább maradok a konkrét s többszörösen is példaértékű esetnél: a Madách-közeg tudniillik nemcsak Tasnádi Istvánt szippantotta magába, hanem, éppoly sajnálatosan, a kecskeméti Katajev-előadásban oly ellenállhatatlanul robbanékonynak és eredetinek megismert Bíró Krisztát is, aki Katicának, Anna cseléd elődének aprócska szerepébe ugyan önálló színt próbál keverni, de ez a színfolt magányosságában és disszonanciájában inkább zavaró.

Annyi bizonyos, hogy a komparatív szövegelemzés nem sok újat találna Tasnádi István adaptációjában az *Édes Anna* színre igazítására vállalkozó elődökéhez képest. A mondatok bizonyára mások, Elekes és Patikárius Jancsi dialógusa például inkább hajaz Szép Ernőre, mint Kosztolányira, de a jelenetezés, a szituációk s maga az egész koncepció visszaköszönnek, és nem csak fogyatékos memóriám a bűnös, ha a színlapon - amennyiben előzetes tájékozódás nélkül néztem volna végig az előadást - minden meglepetés nélkül olvasnám az előbbi nevek bármelyikét; annyi bizonyos, hogy a Tasnádi István nevével való találkozás lepne meg a legjobban. Tájékozva is meglep. Es csak törném a fejem - mint ahogy töröm is -: ugyan miféle belső késztetés vezérelhette? Miféle művészi hozadékot várt a maga számára ettől a vállalkozástól?

Pusztán az a tény, hogy az *Édes Anna* szereplői éppúgy rendszerváltás után vannak, mint az *Édes Anna* mostani nézői, a maga naiv evidenciájában még nem érne meg egy misét, nem szólva arról, hogy ez a tény csak Ficsor házmester magatartásán hagy nyomot (meg persze Kosztolányién, akinek személyes érintettsége és ambivalens vezeklési szándéka a regényben döntő, drámában azonban irreleváns), a többi szereplő



Szűcs Gábor (Patikárius Jancsi) és Varga Klári (Édes Anna)

monolitikus alkat, akit külső körülmények legföljebb a mimikri szintjén befolyásolnak. (Annáról meg éppen valószínű, hogy hírét sem hallotta Kun Bélának.) Egy bonyolultabb előadás talán kifejthetne némely érdekesebb párhuzamokat, de ezt a rendezőnek magának kellene kigazdálkodnia, Tasnádi nemigen kínál hozzá fogódzót. Másfelől valószínű ugyan - elvégre maga is nyilatkozta -, hogy az író elődök többségéhez képest talán nagyobb hangsúlyt igyekszik tenni Anna és Vizyné találkozására, kapcsolatuk sorsszerűségére, és ha ez meggyőzően sikerülne, engem a legkevésbé sem zavarna, hogy - ismét csak a kritikák szerint - ez volt a Harag-féle adaptáció *leitmotivja* is. Nagyobb baj a következetlenség, az. hogy a *leitmotivot* közömbösíti, elfojtja a témák sokasága, a mesemondás kényszere; a második részben a Vizyné-Anna kapcsolat háttérbe szorul, Vizyné mintha kiszeretett volna a lányból (az első részben megismert Vizyné például aligha hagyná vállrándító közönnyel magára a vetélés kínjai között vergődő teremtést), és még a Báthory-féle házassági tervről való nagy lebeszélő monológot is sokkal inkább a jó cselédet féltő száraz munkáltatói önzés hatja át, semmint az a monomániás, gyerekpótlékot, magányoldót kergető megszállottság, amellyel a hölgy az első részben valósággal tornádóként söpör végig a lány életén, hogy rabul ejtse a lelkét.

Csakhogy itt meg kell állnunk egy szóra. Mert nem biztos, hogy ez csak Tasnádi hibája. Meglehet, hogy a szövegben kimondva vagy csak sejtetve, lehetőségként több is volt, mint amennyi a színpadig eljutott. Meglehet. Nehezen eldönthető. Ez ugyanis egy zavarba ejtő előadás. Nem tudni, szándékosan rossz-e, ami rossz, vagy csak hanyagság, figyelmetlenség, dilettantizmus eredménye.

A ruhatár mellett kifüggesztett, egyezményes szokás szerint aznapra aktuális szereposztás Tatár nevéhez Lesznek Tiborét társítja; a pénztár melletti plakát ugyanezt a szerepet Nagy Zoltánra osztja. (Nekem úgy rémlik, Nagy Zoltánt láttam.) Es egyáltalán: ki ez a Tatár? Első jelenésében egy szerényebb. úgyszólván mindennapi szomszéd-partyn a három vendégházaspár egyikének hím-nemű tagja, sőt, jelentéktelenebb Moviszternél és Drumánál, semmi kóved nem illeti; másodjára, egy díszvacsora alkalmából, mintha miniszterré avanzsált volna, és tény, hogy „maga és kormánya" nevében gratulál Vizynek. Mi ez - koncepció, takarékosság vagy egyszerű hanyagság? Es ugyanígy kérdezhetném: hogy kerül erre a díszvacsorára a kétes hírű Elekes, akivel kapcsolatban Patikárius Jancsi korábban úgy utasította Annát, hogy a nevét se említse gazdái előtt, és akit Vizyék talán nem is ismernek- és hogyan hozhatta magával partnerül a szolid krisztinavárosi méltóságos házba azt a buja küllemű hölgyet, akit a színlap Cicababának aposztrofál? Igaz, a többi szereplő egy percre sem vesz tudomást a két, ide nem illő, jóllehet teljesen fesztelenül viselkedő vendégről. Láthatatlanok talán? Ködsapkát viselnek? Vagy - a zárójelenet feljogosít erre a feltevésre is - szürreális mozzanatról volna szó, amelyet a rendezés elfelejtett mint ilyet értékesíteni? Tovább. Aznap esti pech, hogy Moviszter doktor botja koppanva feldől. avagy művészi eszköz a szereplő kínos közérzetének jelzésére? Tényleg nem tudja-e memorizálni Horesnyi László Ficsor rövidke szerepét, avagy a rossz lelkiismeretű lumpenproli zavarodottságát hivatottak kifejezni a szövegtévesztések? Es nem utolsósorban: kopott a két bőrönd, lyukas az egyik szék nádazása annál a minisztériumi méltóságosnál, aki nejével egyetemben látványos és költséges eleganciával öltözködik... Miért? Mert Vizyék két slampos alak, ahogy a népi rigmus is megaszondja: „Oly illatos, majd' elszáll / Odahaza földön hál"? Avagy a színház büdzséjéből ép székre, rendes kofferra már nem telt? Vagy egyszerűen csak?

Horesnyi Balázs díszlete amúgy sem erős pontja a sok helyen roskadozó előadásnak. Atmoszférája nincs, csak szegényessége. Szűk kis színpadon is elképzelhető egy szürreális, fenyegető, multifunkciós tér, és persze elképzelhető hiteles realizmus is. Nem hiteles azonban az a realizmus, amelyben minden egyes elem (a hézagos széket leszámítva) önmagában hiteles, csak éppen a fantáziátlanul értelmezett kényszer szorításában groteszk zsugorításokhoz folyamodik. Olyan négyszobás úri lakás, amelyben nincs cselédszoba, és az eleve gusztustalannak tartott cseléd a konyhában, úri használatra szánt ételek és edények szentélyében hál, a kiegyezés óta csak egy épült Budapesten: ez az itteni. Es itt vezet fa és üvegkombinációjú szobai ajtó a konyhába, itt kopogtat Anna ajtó helyett a vitrin üvegén, itt nem derül fény a lakás alaprajzára, holott annak ez esetben még fontos dramaturgiai funkciója is lenne.

A rendezés, Léner András munkája nem téblábol zavartan realizmus és szürrealizmus, miliő és atmoszféra között, nem, még ezt sem: egyszerűen és célszerűen átmenet nélkül váltogatja őket, bár a realizmus és a miliő láthatóan közelebb áll hozzá. Pedig a szöveg skurcai pusztán a realizmus eszközeivel nem érzékeltethetőek. Amikor Vizyné elhunyt kislánya szomorú történetét idézi fel, és férjét egyszerűen Kornélként említi, nyilvánvalóan félig révületben van, és csak tudata peremén érzékeli Anna jelenlétét, még akkor is, ha ezt az állapotot Anna megjelenése indukálta; Piros Ildikó azonban komplikálatlan, csevegő egyszerűséggel direktben a cselédnek gyón, neki tárja fel első látásra élete nagy tragédiáját, neki kornélozza le a méltóságos urat, hogy aztán, natúrban maradva, belépő férje előtt durván leribancozza az ügyetlen cselédet. Itt például érezhető, hogy Tasnádi hangsúly- és szerepváltásban, szimultán hatásokban és látomásosságban gondolkodott, csak a rendező és a színésznő már az út elején lemaradt mellőle. Úgyanígy: tisztázni kellett volna, hogy Anna, butuska lány lévén, csak a vakvilágba bizalmaskodik-e, amikor Vizynének a maga nagy titkairól: az álmában látott madaras késről és Bandika segélyhívó va-

Party Vizyéknél (Szabó Péter felvételei)

rázstrombitájáról vall, vagy valóban a misztikusan megsejtett rokon lélekkel, a másik nagy magányossal, szeánszok látogatójával akarja megosztani vízióit. Tasnádi alighanem az utóbbiról képzelgett; az előadás keményen megmarad a tényeknél. Avagy itt van Anna és Jancsi szerelmi éjszakája; ide például atmoszféra kellene, különben érthetetlen a hirtelen igézet. Mi történik ehelyett? Jancsi blazírt közönnyel kezeli Annát, Anna éppen csak a kötelező, sőt kissé gunyoros tisztelettel adózik az úrfinak, hogy aztán egy perc múlva egymás karjába zuhanjanak. A közönség vidul - igaza van. Léner András - ezt már A medikusról írva is észrevételeztem - amúgy is hajlamos rá, hogy egyes, a realizmus kánonján belül időigényes mozzanatokat a célszerűség nevében lazán másodpercekre rövidítsen. Így javítja meg Báthory úr egy térülésnyi idő alatt Vizyék kályháját, így hozza be második éjszakájukon Jancsi karnyújtásnyi idő alatt az égő mécsesekkel teli tálcát, holott ez nyilvánvalóan impulzív ötlet szüleménye, és a megoldásnak is erről kellene tanúskodnia, nem pedig a kellékes példás precizitásáról. És végül itt a zárójelenet, amely ugyancsak elárul egyet-mást Tasnádi eredeti és a koncepción nyilván úgy-ahogy végigvonuló elképzeléseiről, itt azonban az történik, hogy az imént még teljesen „normális" szereplők egyik pillanatról a másikra szimbolikus erinnüszökként csukódnak a hősnőre, aki hiteles apátiájából váratlanul felriadva megfújja a sófárt, azaz Bandika segélyhívó trombitáját.

A színészek pedig rendíthetetlenül Madách színháziak. Piros Ildikó (Vizyné) jellemábrázolás gyanánt gödröcskésen biggyeszti a száját, Koltai János (Vizy) méltóságteljesen jellegtelen, Bencze Ilona (Moviszterné) a szerepkörülményektől érintetlenül hideg, Juhász Róza (Drumáné) korrektül nincs jelen, Pap Eva (Tatárné) fájdalmas nosztalgiát ébreszt valahai vígszínházi énje után, Czvetkó Sándor (Druma), úgy látszik, beletörődött, hogy ezt adta neki a sors. Az egy Némethy Ferenc (Moviszter) maradt meg epizódszereplőként is annak, ami Miskolcon vezető színészként volt: független emberábrázolónak. Szűcs Gábor (Patikárius Jancsi), aki pályája elején olyan elementáris, túlhabzó erővel ripacskodott, hogy az már szinte túlment a ripacskodáson, és színészi karaktert sejtetett, most már csak unottan, kötelességtudóan teszi ugyanezt. A nézőtér hátsó felét megtöltő szervezett ifjú közönség, amely a legszebb nemzeti színházi diákelőadások hangulatát plántálta át, Szűcs színre lépése pillanatától megérezte, hogy végre eljött a nyihogás ideje, és attól kezdve a színésznek komoly küzdelmet kel-lett folytatnia, hogy a röhögtető effektusokat a röhögésen át érvényre juttassa. Hogy ezenközben mi történt a lírai vagy drámai mozzanatokkal? Ez egyik félnek sem okozott gondot.

Édes Anna - Varga Klári. Eszközei kétségkívül kezdetlegesek, de oly határozottan játssza a tökéletesen normális, egészséges, csak az átlagos-nál jócskán butább és lassúbb felfogású paraszt-cselédet, hogy ez már óhatatlanul rendezői instrukcióra enged következtetni. Viszonya senkihez sincs, legföljebb Patikárius Jancsival van. Teszi a dolgát, dalol, tüsténkedik. Az előadás egyetlen rendezői ötletének engedelmeskedve virágot tűz Báthory gomblyukába, ami nemzetközileg és ami-óta világa világ, az érzelem egyezményes jele; ha öt perccel ezután egyetlen szó és érv nélkül lemond a kéményseprővel kötendő házasságról, azt ugye csakis Vizyné személye és kettejük sajátos viszonya indokolhatná. Vizynének azonban nincs személye, és kettejüknek nincs viszonya. Egy ilyen normális, derűs, dalos kedvű parasztlány hasonló helyzetben jót kacag, és felmond a méltóságának, ahelyett, hogy, pláne férjestől, megölné. Varga Klári szerepfelfogása és jelenléte meglehetősen kínos egy Édes Anna-előadásban.

Kosztolányi Dezső-Tasnádi István: Édes Anna (Madách Kamara Színház)
Díszlet: Horesnyi Balázs. *Jelmez* Féderer Zsófi. *Zenei szerkesztő:* Palásti Pál. *Dramaturg:* Horváth Barbara. *Rendező:* Léner András.
Szereplők: Varga Klári, Piros Ildikó, Koltai János, Némethy Ferenc, Bencze Ilona, Lesznek Tibor (Nagy Zoltán), Pap Eva, Czvetkó Sándor, Juhász Róza, *Szűcs* Gábor, Crespo Rodrigo, Horesnyi László, Haffner Anikó, Fazekas Anna, Röthler Balázs, Bíró Kriszta, Kelemen István, Szőlősi Gyöngyi, Kéry Gyula.

KOVÁCS DEZSŐ

BÉKEBELI VISZONYOK

MOLNÁR FERENC: AZ ÜVEGCIPŐ

Molnárt játszani jó. Nézni meg még jobb. Különösen, ha látszik. hogy a játszó személyek gyönyörűséget találnak a szipor- kázó dialógusokban, a precízen adagolt poénokban, a játékélvezetért megírt szó-dominókban és - piramisokban. Molnárnak frivolan édeskés, érdesen ironikus, pityeregtetően kacagtató a drámai nyelvezete. „Én vagyok a legrongyosabb muskátli Pesten" - dudorássza a külsőjózsefvárosi kiscseléd, míg előkészíti körberajongott szobaura házipapucsát *Az üvegci*pöben. Becézget mindent, amihez imádottja hozzáér: „Szúrd át boldogtalan szívemet. te boldog fogpiszkáló." Lányregényszerelme sem lehet más, képzelgi, mint „csupa virágzat és pilótarepülés". Szőrösszívű kedvese, Sipos szobaúr, az élemedett korú ,.édes, mérges" meg imígyen dörmög drámai pillanatokban: „Mi asztalosok, befelé nedvesedünk." Adél nagysád, az okosan számító szerető megcsúfolt lagziján pedig ezt vágja máris meggyűlölt férjeurához: „Nem fogtok víz alá nyomni. Erkölcsös iparos urak... Ezt még kicsikarom tőled, aztán nem reflektálok rád." Molnár sosem ironizálja tönkre alakjai szirupos közhelyszerelmeinek indázó szóvirágait. Érzelmesebb és empatikusabb, szelídebb és játékosabb lelkű, mint kései utódai. Iróniája mindig részvétből fakad, s nem elutasításból vagy tagadásból.

Ha tisztességesen ki tudja osztani a szerepeket: Molnárral tutira megy a színház. Különösen akkor, ha „semmi különöset" nem akar ráerőszakolni a század eleji bravúrjátékokra. Ha nem akar, mondjuk, polgári vígjátékból polgárpukkasztó bohózatot vagy csúfondáros burleszket faragni. Vagy lilába zápult társadalomkritikai leleplezést, példának okáért. Mindháromra nagy a kísértés, hiszen a molnári dramaturgia sok mindent elbír.

Az Új Színházban bölcs előrelátással vette elő *Az üvegcipót* Ács János. Á zsúfolásig megtelt nézőtér izgatott csendje, viháncoló kacarászása és rég látott vastapsa visszaigazolni látszik választását. Posztmodern átiratok és bíborlilából mélyfeketébe vagy enciánkékbe átúsztatott világirodalmi interpretációk divathulláma idején tudott és mert egy világirodalmi magyar klasszikusra hagyatkozni.

Ács nem kiforgatta, hanem alaposan kielemezte Molnár darabját. Volt hozzá ereje és türelme, hogy aprólékosan letisztogassa a szellemes dialógusokra és petárdázó gegekre rakódott színháztörténeti csillámport, és felszínre hozza a játék mélyén meghúzódó szikrázó drámát. S volt hozzá rendezői erélye és arányérzéke, hogy színészeivel felragyogtassa a dialógusok mögött rejtőzködő gyöngéd lírát. Igen szerencsésen, szinte hibátlanul osztotta ki a szerepeket: a négy kulcsszerepből legalább hármat úgy játszanak el az Új Színházban, ahogy azt vélhetőleg Molnár elképzelhette. Ács polgári színjátszói hagyományt követő, szöveghű, már-már konzervatív előadást rendezett, ám rendezésének precízen kidolgozott finom íve, ritmusa, dinamizmusa, hangjai, csöndjei és elhallgatásai arról tanúskodnak, hogy minden vígjátéki szituációt alaposan fölfejtett, s színészeivel együtt megkereste és meg is mutatta a szöveg mögötti történéseket. Mondjuk, amikor Adél bevallja rég elunt, javakorabeli szeretőjének, Siposnak, hogy szerelmes lett az ifjú és jóképű ékszerészbe, Császárba, a szikáran kimért iparosmester látszólag érzelemmentesen fogadja a hírt. Ám amikor snájdig riválisa bekopogtat, rögvest nekitámad: ne merjen többé pénzt adni cselédjüknek, a félig rokon gyerek Irmának. Szilágyi Tibor- ő játssza Sipost - a kiscseléd erkölcseit védve emeli meg hangját, ám szavain átüt hirtelen felhabzó féltékenysége. Irmáról beszél. de közben vetélytársát, Császárt nyársalja fel a tekintetével, a hanghordozásával.

Ács előadásában vidoran perelnek, szeszélyes érzelmi csapongásaikat szabadon engedve játszadoznak egymással, kimért és számító szakszerűséggel gyilkolják egymást a szeretők, vagy magukba zuhantan, elcsukló suttogással emlékeznek szebb napjaikra. Sok-sok tétova gesztus árulkodik róla, hogy önmagukkal szemben a legbizonytalanabbak, sorsuk kiismerhetetlen szövevényként fonja körül őket, s önmaguk számára is váratlan érzelmi kitöréseket produkálnak. Ács rendezésében elevenen hullámzik és viharzik a békebeli Józsefváros kispolgári világa. Föltárja igazi arcát, jófajta ízeit, kipárolgásait, illatait. Ritmusa és józan mértéke van ennek az életnek. Célszerű szokásrend alakítja szobaúr és házicseléd viszonyát: rituális játékuk remek összhangza-

Tóth ildikó (Irma) és Szilágyi Tibor (Sipos)

Takács Katalin (Adél) és László Zsolt (Császár Pál) (Koncz Zsuzsa felvételei)

tokat kínál a játékban. Ács nem szabdalja szét a drámai kompozíciót, „csupán" érvényesülni engedi a molnári vígjátéktechnikát. Keveset vesz el a textusból, annál többet tesz hozzá a jelenetek mögöttes tartományához. Finoman cizellál minden szögletet. Á rendőrségi jelenetben a század eleji fotográfiákról megelevenedett, pödrött baj-szú, akkurátus rendőrfogalmazó (Hajdu István) előbb csak ráijeszteni akar a beidézett zajos népségre, aztán az előállított utcalányban fölfedezi a lehetséges szerelmi partnert. Egy groteszkül vágyakozó magányos őrmestert látunk, akiben fel-lobbantja a szunnyadó szerelmest az őrszobán, a szeme előtt lezajló románc. Innen kezdve már nem a hivatali ügymenet betartására törekszik, hanem a lány kegyeinek elnyerésére. Pompásan kidolgozott, groteszkül mulatságos helyzet: a zord rendőr kibújik szerepe merev uniformisából, s ember kezd lenni. Példája ragadósnak bizonyul: Fazekas István rendőrtanácsosának tűnődő tekintetén is átfut egy pici felhő, mintha csak azt latolgatná, milyen lehet szerelmesnek lenni, s milyen esélyei lennének, ha éppen a másik oldalon állna.

Csipetnyi nosztalgia lengi körbe a játékot, ám a történések nyersen jelen idejűek. Mindenki tud mindent a másik viselt dolgairól, de makacsul ragaszkodnak a bigott társadalmi konvenció megszabta látszatokhoz. Adél nagysád kényeztetett szobaurai közül kiválasztja férjnek a megunt, szikár iparos szeretőt, gyógyírként a gigerli Császárral folytatott lángoló viszonyra, s mintegy a társadalmi elvárások betetőzéseképpen. Túlérett lányságát hátrahagyni akarván kiszámítja, hogy legfőbb ideje asszonnyá lennie.

Takács Katalin Adéljában egy szereleméhes érett nő harcol a konvenciókkal megbékélni akaró józan üzletasszonnyal. Sipossal szemben mindenre elszánt hárpia. Ádázul rámenős, legalábbis annak akar látszani. Zsémbes házisárkány, pongyolában-papucsban. Flegma nagysága, akiből előbújik a vásárian kofálkodó üzletasszony. Császár megjelenésekor átvedlik bakfisba oltott kikapós asszonykává. Remeg. Alig hallhatóan suttog. Császár fülébe zsolozsmázza szenvedélyes viszonyuk hajdani forró pillanatait. Egy percig sem titkolja öncsaló hazugságát. Rátartian szenved. Elomló asszonyiságú, szenvedélyes szerető. Takács Katalin mély tónusú, meleg színekkel, érzékenyen formálja meg Molnár viharos életet élő panziósnőjét.

Választottját, a szikáran száraz Sipos szobabérlő-iparost az Új Színházhoz frissen átigazolt Szilágyi Tibor játssza. Szilágyi, különösen az első részben, érezhetően másfajta játékhagyományon edződött stílust hoz az előadásba. Mintha nem frivolan szellemes vígjátékban, hanem harsány bohózatban szólalna meg. Gurgulázva engedi szabadjára a hangját. Öblösen harsogja gegjeit. Aztán, mire szerepe szerint megtört férfi lesz, lassan magára talál. Jól áll neki a magába néző szikárság.

Az üvegcipőben elég fontos szerepet játszik a szüntelenül nyitva felejtett ajtó. Tóth Ildikó játékában először azt kéne megszámlálni, hányféleképpen hagyja nyitva szobaura ajtaját. Aztán hányféle hangszíne van kimondani: „ajtó"; mikor mondja félénk szerelmi vallomásként, mikor kislányos durcássággal, mikor veszélyt szimatolva, mikor ingerült tányércsapkodás helyett, mikor úgy, ahogy a házmesterné gyerekét, „Lilikét" cipeli magával. Irmája nem csacsog és nem selypeg, de üde játékosságával, csillogásával fényt visz a kérgesszívűek közé. Szeleburdi kamaszként ízlelgeti női erejét. Mezítlábas tündér, de megvan a magához való esze. Kicsit szögletes, mégis hajlékony. Sipos lagziján izgatottan száguldozik és magába roskadtan gyötrődik, a násznépet rémisztgeti süvítő elszántságával. Odaadóan és visszavonhatatlanul szeret, ahogy csak azok tudnak, akikben nem is e világi tüzek lobognak.

László Zsolt picit hányaveti és roppant dörzsölt, kitűnő Császár ékszerésze, Koós Olga méltóságot mímelő, lelepleződő madámja, Kisfalvi Krisztina csipogóan naiv Violája, Schneider Zoltán részegségében elnehezülő, majd lassan

eldőlő házmestere, Fazekas István korrektül szabatos rendőrtanácsosa teszik teljessé és elevenné a századelős Józsefváros békebeli világát. Menczel Róbert takarosan puritán, szűkös terű hónapos szobát álmodott az Új Színház színpadára, mosdótállal, ágytakaróval letakart kanapéval; meg tűzfalak közé ékelt, rozsdás bádogtetejű udvart a lagzi színteréül. Kovalcsik Anikó szépségesen korhű kosztümjei közül különösen Adél mirtuszkoszorús menyasszonyi ruhája volt emlékezetes.

Amit a Paulay Ede utcában látunk: örömszínház, szolidan ironikus felhangokkal és pazarul kivitelezett színészi összhangzattal. Amolyan békebeli játék. Mintha csak béke lenne a színházban s kinn, a mocskos utcán.

Molnár Ferenc: Az üvegcipő (Új Színház) Díszlettervező: Menczel Róbert. *Jelmeztervező:* Kovalcsik Anikó. *Zene:* Kis-Várday Gyula. *Dramaturg:* Vörös Róbert. *Rendezőasszisztens:* Dulay László. *Rendező:* Ács János.
Szereplők: Szilágyi Tibor, Takács Katalin, Tóth Ildikó, Koós Olga, Fazekas István, László Zsolt, Falvay Klára, Hajdu István, Kisfalvi Krisztina, Schneider Zoltán, Tallián Mariann f. h., Botos Eva f. h., Pereczes Mariann, Varga Eszter, Rajkó Balázs, Szabó Ferenc.

SÁNDOR L. ISTVÁN

CSAK IRODALOM?

DARVASI LÁSZLÓ: BOLOND HELGA

A gödöllői Stúdió- és Alternatív Színházi Találkozó az idén egy Darvasi-ősbemutató vendégjátékával kezdődött. A harmincöt éves költő, prózaíró, publicista a debreceni stúdiószínház háziszerzőjének tekinthető, hisz' mindhárom darabját az alföldi városban mutatták be. (A *Vizsgálata rózsák ügyében-t* és *a Szív Ernő estéjét* Pinczés István rendezte, a legújabb előadást Czeizel Gábor jegyzi. Mindhárom bemutató Dobák Lívia dramaturg közreműködésével jött létre.)

A Bolond Helga sok szempontból rokonítható Darvasi első darabjával, a Vizsgálattal. Mindkettő tematikai (dramaturgiai) kerete egy nyomozás. A Vizsgálatban azért indul eljárás egy fiú ellen, mert lehányta a templom falára festett rózsákat. A nyomozás során azonban kiderül, hogy valójában nagyobb bűn: gyilkosság terheli a lelkét. A *Bolond* Helgában is egy rettenetes gyilkosság után nyomoznak a hatóságok: az elmúlt éjszakán lemészárolták Koch péket és családját. Két fiatal kerül gyanúba: Kochék nevelt lánya, a bolondnak mondott Helga és egy titokzatos, névtelen, idegen Ifjú, a lány alkalmi szeretője, akivel együtt töltötte az éjszakát. Amíg azonban a Vizsgálatban fény derül a gyilkos személyére, a *Bolond Helgá*ban erről nem szerezhetünk bizonyosságot.

Valójában azonban egyik műben sem a bűntény felderítésének folyamata, illetve annak végeredménye a fontos. A bűnügyi alaphelyzetet mindkét darab a bűn legendáriumává alakítja. A nyomozás során sok minden kiderül hajdan volt városok furcsa polgárainak és a köztük megjelenő titokzatos idegen(ek)nek az életéről. Mozaikszerű, mégsem pontosan összeilleszthető történetek ezek. Afféle legendák, melyek sok mindent sejtetnek, de bizonyossággal semmit sem állítanak. Es ez a balladaszerű történetkezelés a bűnös személyéről egyre inkább a bűn mibenlétére, sajátos természetének vizsgálatára helyezi a hangsúlyt. Nem(csak) konkrét cselekvések (és a tetteket végrehajtó egyéniségek) kerülnek mérlegre, hanem az ezek mélyén felismerhető emberi léthelyzetek is. Igy a töredékesen kibomló történetek egyre inkább magára a létre vonatkozó metafizikai példázatokká válnak.

A két darab között azonban számtalan eltérés is kimutatható. Ezek a különbségek Darvasi drámairói fejlődését, szemléletének változását jelzik. Mivel a *Vizsgálat* legkidolgozottabb rétege a nyelve, a darab értelmezését is a hasonlatokból és metaforákból gazdagon kibomló motívumok-ra érdemes építeni. Az események is a nyelv fennhatósága alatt állnak: a szereplők a maguk vagy városuk múltjára vonatkozó okfejtő magyarázatokként mesélik el egymásnak a különféle történeteket. (Ezért is öltenek azok mitikus jelleget.) Azok a helyzetek, amelyekben mesélés zajlik, a valóság felderítésének folyamatát jelzik, azaz a történetkeresés dramaturgiája valójában az egységes világmagyarázat kérdését veti föl.

A Bolond Helgában zajló nyomozás végeredményben ugyanezt a problémát érzékelteti. Ebben a darabban azonban a nyelvről a történetre helyeződik a hangsúly. Bár a metaforikus nyelv lényegét tekintve megmarad, a szóképekkel sokkal gazdaságosabban bánik a szerző: a *Vizsgálat* erős atmoszférát teremtő, burjánzó képiségét kevesebb trópussal nyomatékos pillanatokat teremtő szerkesztésmód váltja fel. A *Bolond Helgá*nak egyaránt van virtuális (a szereplők elbeszéléseiben létező) története és valóságos cselekménymenete. A Vizsgálatban csak beszélnek arról, hogy a város polgárait miként érintik az események, a *Bolond* Helgában ezt meg is jelenítik. Itt valójában minden szereplő érintett a bűnügyben, mindenkit személyes érdekei is vezérelnek a nyomozás során. Ezért a szituációk és a figurák konkrétabbá válnak: a darab egyaránt érzékelteti az alakok kapcsolatát és a történtekhez való viszonyát. A *Bolond Helgában* Darvasi a klasszikus drámaformához közelít, amennyiben a szereplők (többnyire) egy-egy lehetséges viszonyt képviselnek a központi problémához. Személyes érintettségükből adódó állásfoglalásaik különféle cselekvésekben öltenek testet. A történetkeresés dramaturgiáját a szerző a történetépítés folyamatával egészíti ki.

A Bolond Helgában -- akárcsak a Vizsgálatban - egy titokzatos Ifjú és egy furcsa lány kapcsolata áll a középpontban. Darvasi első darabjában ez a nyomozás során feltáruló viszony tragikusan lezárt: a fiú megölte elérhetetlen szerelmét, a festőnőt. *A Bolond* Helgában a darab során derül fény erre a kapcsolatra: a titokzatos éjszakai találkozás után Helga vőlegényének nevezi a letartóztatott Ifjút, akivel házasságra készül, akitől gyereket vár. A fiú azonban - bár elfogadja a helyzetet - mindvégig titokzatos, végeredményben elérhetetlen marad. Hasonlót él át a vizsgálatot vezető főbíró is: Helga iránt érzett, egyre nyílvánvalóbb szerelme sajátos, aszimmetrikus háromszögtörténetté alakítja a szituációt. A főbíró menteni akarja a lányt, a tanácsnokok meg éppen rá akarják terelni a gyanút. Attól tartanak, ha megszületik Helga gyereke, kényes helyzetbe kerülhetnek: kiderül ugyanis, hogy a főbírón kívül valamennyi férfinak viszonya volt a lánnyal. Rendezetlen ügyleteik miatt a tanácsnokok amúgy is gyanúba keverhetők: különböző összegekkel tartoztak a meggyilkolt péknek. Amikor a főbíró erre rájön (de lehet, hogy csak blöfföl), a polgárok felajánlják az Ifjúnak, hogy a menyasszonyával együtt megszöktetik. Az idegen végül éppoly titokzatosan tűnik el, ahogy érkezett: állítólag a Herceg emberei vitték el. A vajúdó Helga hiába keresi őt a börtönben, ahol végül megszüli a kislányát, s belehal a szülésbe. Az asszonyok a főbíró kezébe adják a csecsemőt: állítólag őt nevezte meg apának a lány.

Ezek az egymásra épülő fordulatok azonban csak látszólag teremtenek kauzális eseménysort. A jelenetek ugyan egymásból következnek, de nem vezethetők vissza közös motívumokra. Minden szereplő a maga valóságismeretéből indul ki, arra építi viselkedését. A történtekre magyarázatot kereső nyomozás sem a történet összeállítására, hanem több változatot megengedő, sőt feltételező elmesélésére teremt lehetőséget. („Nos, e világ elmondva rendben volt, most meg,

Mundruczó Kornél (Ifjú) és Szalay Mariann (Helga)

elmondom így és elmondom úgy, és elmondom amúgy, mégis elmondatlanul vergődik? Nem bonyolult ez, uram, csak épp át nem látható.") De Darvasi nemcsak a narratív forma hangsúlyozásával kérdőjelezi meg változatlanul a klasszikus drámafogalmat, hanem azzal is, hogy a fordulataiban gazdagon kibontott cselekmény valójában egy kifejtetlenül maradt történetet fed el. A csoda (vagy a szörnyűség) misztériuma ez: az égi szerelemé, amely mártíromsággal jutalmaz, a földi vágyaké, amelyek bűnre kárhoztatnak. Az emberi lété, amely mindezt egyszerre átélhető, de egyaránt megfejthetetlen titokká egyesíti. Nem a bűntény bizonyul felderítetlennek, hanem a bűn ténye maga. Éppannyira érthetetlen és azonosíthatatlan, minta vele teljességgel összemosódott erény. Helga kurvasága szent együgyűség, terhessége a megesett lány kiválasztottsága. Szerinte a csodát élte át élete legkéjesebb éjszakáján: „Uram!" - mondta az ágyába tévedt Ifjúnak, aki másnap hajnalban úgy mosolygott, mint egy angyal. Helga a sötétben sem félt tőle: „mert nem szabad félnem annyit sem, mint amennyit fél a gyermek, ha templomba, a Szűz Mária elé viszik." Egyértelmű, hogy a szeplőtelen fogantatásra utal a történet, bár az sem bizonyos, hogy valójában nem az ördög szeretője lett-e a lány. Az Ifjút ugyanis csak ő nevezi Himmelnek (égnek, mennyboltnak). Később azonban azt mondja róla, hogy a fiú arca mindig fölragyog, ha az ördög nevét hallja. Az Ifjú maga mondja, hogy Istentől nevet nem kapott, talán az ördög keresztelte. Később azt állítja a költői lelkületű fogdakapitány előtt, hogy az ördögöt soha nem lehet megfogni, akárcsak őt magát sem, pedig nagyon súlyos vádakkal illetik. Végeredményben tehát értelmezhetetlen marad az az állítólagos csoda is, amelyért Helga az életét adja húsvét előestéjén, amikor titokzatos apától származó gyermekét világra hozza.

Minderről azért érdemes ilyen hosszan írni, mert a *Bolond Helga* debreceni előadásában nyoma sincs a mű gazdag értelmezési lehetőségeinek. Ezúttal is az történt, mint újabban annyiszor kortárs drámák esetén: a rendező a szövegnek csupán a felszíni rétegére épít. Mintha nem volna magától értetődő, hogy az interpretációs műalkotásnak elsősorban az alapanyag problémáira kell magyarázatot, megoldást keresnie. Mintha az újabb magyar darabok rendezői nem volnának tisztában azzal, hogy a szövegben meg-

Jantyik Csaba (Richter főbíró) és Szalay Mariann (Máthé András felvételei)

fogalmazódó poétikai problémák színházi kérdések sokaságát vetik fel, s végeredményben a színpadi megközelítés új módszereit kényszerítik (pontosabban: kényszeríthetnék) ki. A mostani bemutatót jegyző Czeizel Gábor sem a szöveg klasszikus dramaturgiával polemizáló jellegzetességeire figyelt, hanem csak arra, ami belőle a hagyományos építkezésmódra emlékeztet. Kiválasztotta a bűnügyi szálat - ami csak apropó a szerző számára -, és a nyomozás helyzetében megmutatkozó emberi karakterek, kapcsolatok ábrázolására törekedett. Némi melodrámával színezett krimit látunk, és szó sincs az értelem és a morál megrendüléséről. A választott közelítésmóddal ugyanis nem bonthatók ki a drámaszövegben megnyilvánuló világproblémák. Az előadás nem érzékelteti sem a posztmodern állapot értelmezési paradoxonait, sem az amorális misztériumjáték ellentmondásait. Olyan, mintha egy nehézkesen kibontakozó álkrimit, lassan hömpölygő áltörténelmi színművet látnánk.

Nyugodtan állíthatjuk, hogy az előadás minden egyes eleme tévedésen alapul. Téves már a helyszínválasztás és a kormeghatározás is. A *Bolond Helga* eseményei ugyanis pontosan meg nem határozott térben és időben zajlanak. Nem érdemes a darab előzményének tekinthető Darvasi-novella, *A műttenheimi szörny különös históriája* kormeghatározásából kiindulni. Az eredeti szöveg ugyan a XVII. századi Bajorországba helyezi a történetet, de a dráma - akárcsak a *Vizsgálat* - kortalanságot, időtlenséget érzékeltet. Balladaszerű titokzatosságához, legendaszerű általánosságához ez is hozzátartozik. Ezzel szemben Horváth Judit történelmi viseleteket imitáló ruhákba öltözteti szereplőit. (Némi misztikumot Himmel kékre festett haja jelent, meg az, hogy kicsi piros pont villog a szíve fölött. Hasonlóképp jelenik meg a Herceg követe, aki magával viszi az Ifjút. Ezekből a jelzésekből arra kellene következtetnünk, hogy az Ifjú égi küldött hívó szavára visszatért az Úrhoz?) A többségükben realista öltözékek nincsenek összhangban az előadás absztraktabb világot teremtő terével sem. Ámbár Túri Erzsébet díszlete is problematikus. A deszkából, fémből összeállított (színpadszerű) emelvény nem képes érzékeltetni azokat a helyszínváltásokat, amelyeket a darab második felvonása megkívánna.

Többnyire téves a színészválasztás, és bizonytalan a színészvezetés is. Darvasi szereplőiből ugyanis nem építhetők hagyományos értelem-ben vett karakterek. Azok az attribútumok, amelyekkel jellemzi őket, önmagukban elégtelenek (bár nélkülözhetetlenek) a figurák kibontásához. Mundruczó Kornél (Himmel) mosolya inkább egy mai ifjú önteltségére, semmint egy titokzatos lény sejtelmes kiismerhetetlenségére utal. Szalay Mariann (Helga) játékmódja is inkább eszelősséget, zavarodottságot érzékeltet szent együgyű ség, világtól érintetlen (és ezért érthetetlen) sajátos létezés helyett. Jantyik Csaba (Richter főbíró) a ravaszkodó polgármestert játssza, és semmit nem mutat meg abból az irracionális vonzódásból, amely a lányhoz köti. Tóth Zoltán (Fleis) ismerős eszközeinek gazdaságos használatával remek karaktert teremt, amely azonban nemigen találja a helyét ebben az előadásban. Ez az állandó mazsolarágcsálásba belesüppedt figura legfeljebb a másik tanácsos alakjával tart rokonságot: Ottlik Adám (Kampf) egy bizonytalan, városi ügyekbe belekeveredett kereskedő-figurát játszik. A mellékszereplőkhöz nem sok támpontot ad Darvasi; tévedés azonban életképi figurákként megjeleníteni őket. Ha pedig valaki mégis megkísérli ezt, akkor nem szabad ennyire közhelyes és ily mértékben kiürült színészi megoldásoknak teret engednie. Furcsán hat, hogy két operaénekes is játszik az előadásban (Varga Magda - Richterné, Kertész Tamás - Kampf). Eltúlzott drámai gesztusaik, áriaszerű megszólalásaik a darab egy sajátos megközelítésmódjának lehetőségét vetik fel, de ebben a kvázi-realista megközelítésmódban Idegen elemként hatnak.

Igy hát a *Bolond Helga* színpadra állításának módja erősen megkérdőjelezi a darab értékeit. Az előadást nézve sokszor éreztem úgy, hogy mennyivel jobb lenne otthon, a meleg kályha mellett olvasgatni a szöveget, mint ebben a betanításban hallgatni. Mintha a jelenkori színház egyre azt ismételgetné, maradjon csak meg a kortárs dráma pusztán irodalomnak.

Darvasi László: Bolond Helga (debreceni Csokonai Színház Horváth Árpád Stúdiószínháza)
Díszlet: Túri Erzsébet. *Jelmez:* Horváth Judit f. h. *Dramaturg:* Dobák Lívia. *Rendezőasszisztens:* Hencz József. *Rendező:* Czeizel Gábor.
Szereplők: Jantyik Csaba, Szalay Mariann, Mundruczó Kornél, Varga Magda, Ottlik Ádám, Páris Noémi, Tóth Zoltán, Kelemen Tímea, Garay Nagy Tamás, Szántó Valéria, Kertész Tamás/Dánielfy Zsolt, Maday Gábor, Keresztes Tamás, Boros György, Kató Anikó, Hencz József.

KARSAI GYÖRGY

KERESEM A HANGOT

KÉT MUSICAL-BEMUTATÓ

A kiátkozott

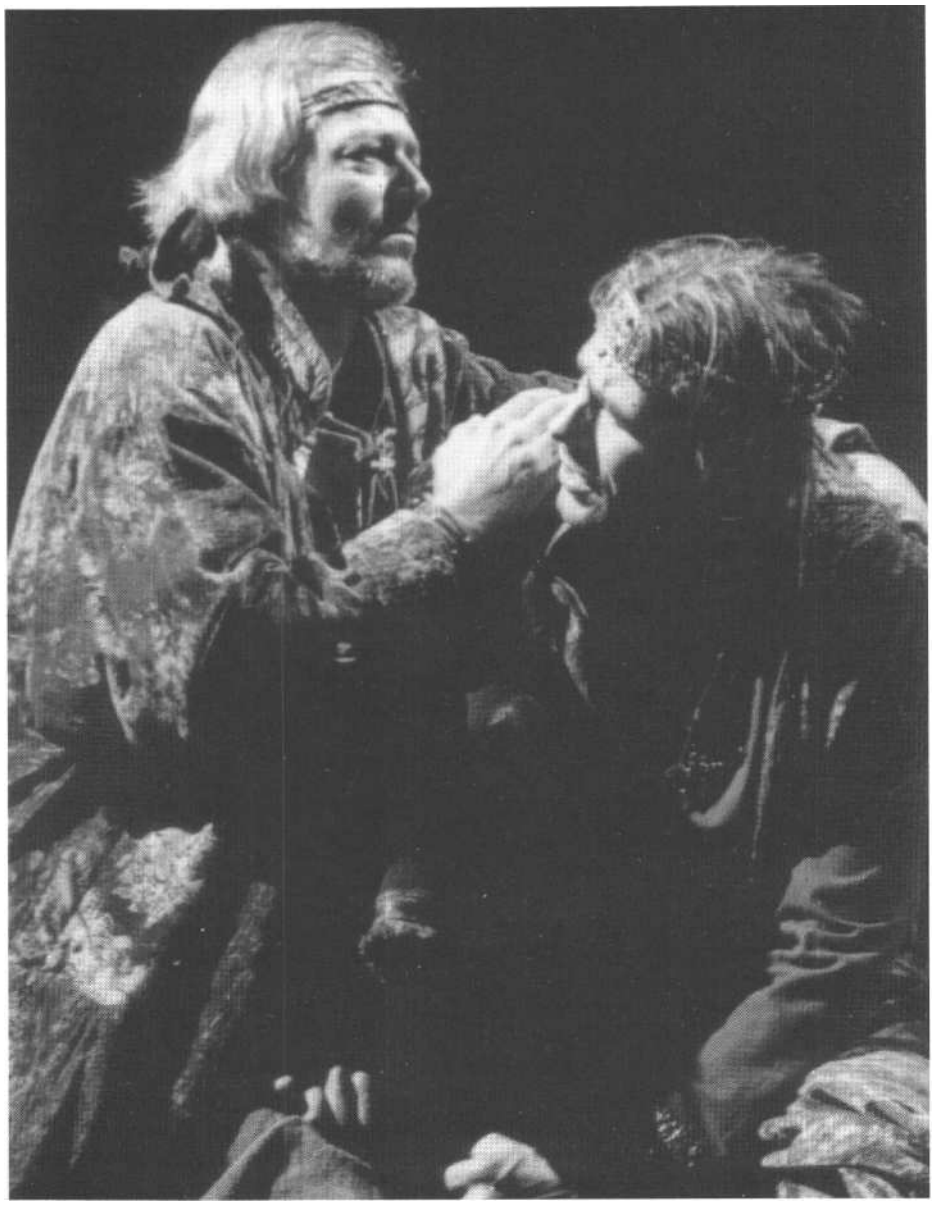
„A római szentegyház nem kisvállalkozás, / ha véle szembeszállsz, vár reád a kiátkozás!" - figyelmezteti a pápai legátus IV. (Kun) László királyunkat valamikor 1290 táján. Nekem meg ott, a Nemzeti Színházban eszembe jutott a római költő, Iuvenalis (i. sz. 60-140), aki vélhetőleg hasonló pillanatokban imigyen sóhajtott fel: „difficile est satiram son scribere..." Pedig ő nem is látta *A kiátkozottat.* Az idézett dalrészlet-ben - mint cseppben a tenger-a *színmű* lényege tükröződik: hangulat, korhűség, stílusérzék.

Szentmihályi Szabó Péter könyvéből a forgatókönyvet Szörényi Levente és Sárdi Mihály írta, a zenét Szörényi Levente, a betétszámok szövegét Bródy János jegyzi. A darabot a szerzők „zenés történelmi játék"-nak nevezik, ami természetesen nem létező műfaji meghatározás. Amit látunk, annak van neve: musical. Ez ugyan kevésbé elegánsan hangzik - nem is elég pompázatos, és egész bizonyosan nem elég *magyar-,* de legalább igaz.

A Szörényi-Bródy szerzőpáros a nyolcvanas évek elején megmutatta, hogy lehetséges magas színvonalú, magyar zenei és irodalmi alapokra épülő zenés színházat művelni *(Kőműves Kelemen,* 1982, Pesti Színház; *István, a királyi* 983, Királydomb, Nemzeti Színház). A megérdemelten nagy sikerű *rockballada* és *rockopera* után - akkoriban ugyanis az alkotók még tudták, milyen műfajú művet készítenek - másfél évtizedes csönd következett (az 1988-as *Fehér Anna* nem érte el az előző két mű sikerét). Időközben persze dolgoztak mindketten, ám más értékek váltak fontossá Szörényinek, mások Bródynak. Az egy-kori Illés-együttes szerzőpárosának szakmai el-távolodását a nyolcvanas évek végétől markáns politikai útválasztásuk és ebből következő éles szembefordulásuk tette véglegessé.

Most azonban rátaláltak Szentmihályi Szabó Péter nyolcvanas években megjelent *Édua és Kun László* című, nyilván méltatlanul csekély visszhangot kiváltott regényére, s oly értékes mondanivalót fedeztek fel benne, amelynek elmondása mindennél fontosabb volt számukra. Értelemszerűen hatnia kellett az *István, a király* nosztalgiákat ébresztő emlékének is. Az egykor volt siker megismétlésének vágya pozitív hajtóerőként is működhetett volna. Minden együtt

Szakácsi Sándor (Kézai Simon) és Tóth Sándor (Kun László)



volt tehát, hogy megszülessék az új, a még nagyobb siker.

A felfokozott várakozás ritkán tapasztalható légköre határozta meg a nyári, szegedi bemutatót. A beszámolók szerint óriási sikert aratott a Dóm téri előadás. A helyi és az országos sajtó egyaránt kiemelte a pompázatos kiállítást, a korhűen megépített palota-, bazilika- és kápolnabelsőket, a gazdagon díszített ruhákat, a csillogó fegyvereket s nem utolsósorban az átszellemült színészi játékot.

A teatralitást fokozó eszközök - nagyon helyesen! - átkerültek a kőszínházi előadásba is. Csakhogy, nyilván a kisebb tér okán, a sok színváltástól, korhűnek szánt építménytől a színpad itt elviselhetetlenül zsúfolttá válik, a képváltások pedig - a forgószínpad mozgatása - sokszor megoldhatatlan feladat elé állítják a Nemzeti Színház műszaki dolgozóit: a már igencsak kevéssé lelkesült szereplők időnként rohanva érkeznek a következő színre, hogy aztán alig tudjanak megállni a hirtelen lefékező masinérián. Természetesen annak is van hatása a nézőtéren, ha Erzsébet királyné majdnem Csák Máté nyakába zuhan összecsapásuk kezdetén, de nem vagyok biztos benne, hogy feltétlenül ilyen típusú hatásra törekedtek az alkotók.

A hatalmas tér Szegeden nyilván el tudta rejteni az előadás legfőbb hibáját: *ürességét*- azt, hogy meg nem írt művet nem lehet sem megzenésíteni, sem eljátszani. Szentmihályi Szabó Péter önálló kötetben publikált *szövegkönyve* ugyan jelentős mértékben különbözik a színpadon elhangzó változattól, mégsem gondolom, hogy a dramaturgiai képtelenségek, logikátlan fordulatok mind a rendező, Iglódi István nyakába varrhatók. Az még csak hagyján, hogy a szöveg-könyv alapjául szolgáló drámában fontos szerepet játszó Aloysius (a magyar földet a civakodó főurak elől felvásárolni akaró, *idegen származás*ú gazdag polgár) egyszerűen meg sem jelenik a színpadon, de az már képtelenség, hogy a Csomor Csilla alakította Izabella királyné az egyik pillanatban még fontos államügyekben instruálja igencsak pipogyának tűnő király férjét, majd hirtelen, „de most már beszéljünk a szeretődről!" fordulattal, minden átmenet nélkül házsártos feleséggé alakul. Nem csoda, ha szegényt azután a férje szabályos időközönként arra utasítja (természetesen minden magyarázat vagy a szituációból következő indulat mellőzésével), hogy „jobb lesz, ha most már eltávozol". Szerencsére nem kell mindannyiszor meg is halnia a jobb sorsra érdemes hölgynek, bár ha komolyan vennénk a magyar nyelv stilisztikai szabályait, az igehasználat alapján bizony ezt várnánk.

De ő még mindig jobban jár, minta kun szeretőt, Éduát alakító Pápai Erika, aki viszont vagy folyton úton van („most már inkább elmegyek", énekli a legváratlanabb pillanatokban), vagy fordított Hófehérke-történet keretében csókjával kelti életre (!) a nagybeteg - a színpadon látottak alapján inkább tökrészeg - László királyt. Amikor semmi szükség nincs rá, kísérgeti szerelmét azon szépen felépített, mély érzelmeket rejtő, árnyalt párbeszéd alapján, hogy „maradj velem - jó, maradok".

Ezek képtelenségek, dramaturg szakon az ilyen hibákért illik kirúgni a hallgatót, a Nemzetiben csak a színészek szenvednek a megoldatlan, tehát ábrázolhatatlan helyzetektől. Vagy ott vannak a felvonásvégek. Iglódi, nem tudni, miért, három felvonásra osztja a cselekményt, ezek közül a második jó, ha bő félóra. Egy-egy felvonás végét az jelzi, hogy teljes sötétség borul a terem-re. Kifejezetten szellemes megoldás.

Iglódi rendezői tevékenysége amúgy is kimerül a szereplők mozgatásának megszervezésében. De még ez az alapfokú rendezői gyakorlat sem sikerül hibátlanra. Különösen nehéz feladatnak bizonyul az időnként felügyelet nélkül elszaladó színpad mozgásának összehangolása a színészek rohangálásával. Az például igazán gondolkodásra késztető, ahogy a darab elején galádul meggyilkolt magyar főúr az elforduló színpad megállását meg sem várva, még javában *képben* felpattan és elrohan. Nem tudtam eldönteni, ez is az általános fegyelmezetlenség és fejetlenség számlájára írandó-e, vagy egyszerűen sietnie kellett a művész úrnak. Megértem tehát Iglódi heroikus küzdelmét színészeivel, különösen amikor a szűk térbe szorított *tömeg* (tánco-

sok, táncoslányok, magyar és kun urak, harcosok) megfelelő mozgatásáért kellett harcolnia. Sajnos ez esetben is legfeljebb ha félsikerről beszélhetünk. Rövid statisztika: az általam látott előadáson a főszereplők csak majdnem ütköztek egymásnak (ez is csak egyszer fordult elő, ez jó). A lányok apácaként kétszer, szilaj kun lányokként háromszor, a fiúk magyar harcosokként négyszer, szilaj kun fiúkként háromszor gabalyodtak egymásba (ez nem jó). A fiúk, a színlap szerint a *Nemzeti Színház akadémiai növendékei,* amúgy igen vígan voltak. Például miközben a pápai legátus (Sörös Sándor) drámai hangon kilátásba helyezte királyunk számára a kiátkozást, egymás fülébe sugdosva pukkadoztak a nevetéstől a színpad jobb oldalán. Ugyanez a fegyelmezetlenség viszont üdítő kavargássá avat minden táncbetétet.

A címszereplő Tóth Sándor egy interjúban pályája egyik mérföldkövének nevezi Kun László szerepét. Remélem, kerül olyan mérföldkő is az útjába, amelynél érdemes lesz megállnia, mert ez most nem olyan. Hanggal még csak-csak bírja a szerepet - bár amikor Pápai Erikával kell együtt énekelnie, hamar kiderül, énektudása milyen viszonylagos egy énekelni tudó partner jelenlétében -, de teljesen súlytalan a magányos király vívódásának ábrázolásában, amiként adós marad bármiféle érzelem megjelenítésével is. Nagy baj egy színésznél, ha már második megjelenésétől kezdve csak arra tudunk figyelni, milyen újabb s újabb ruhaköltemények pompázik. Szó se róla, Rátkai Erzsébet jelmeztervező most igazán kiélhette magát, magyar

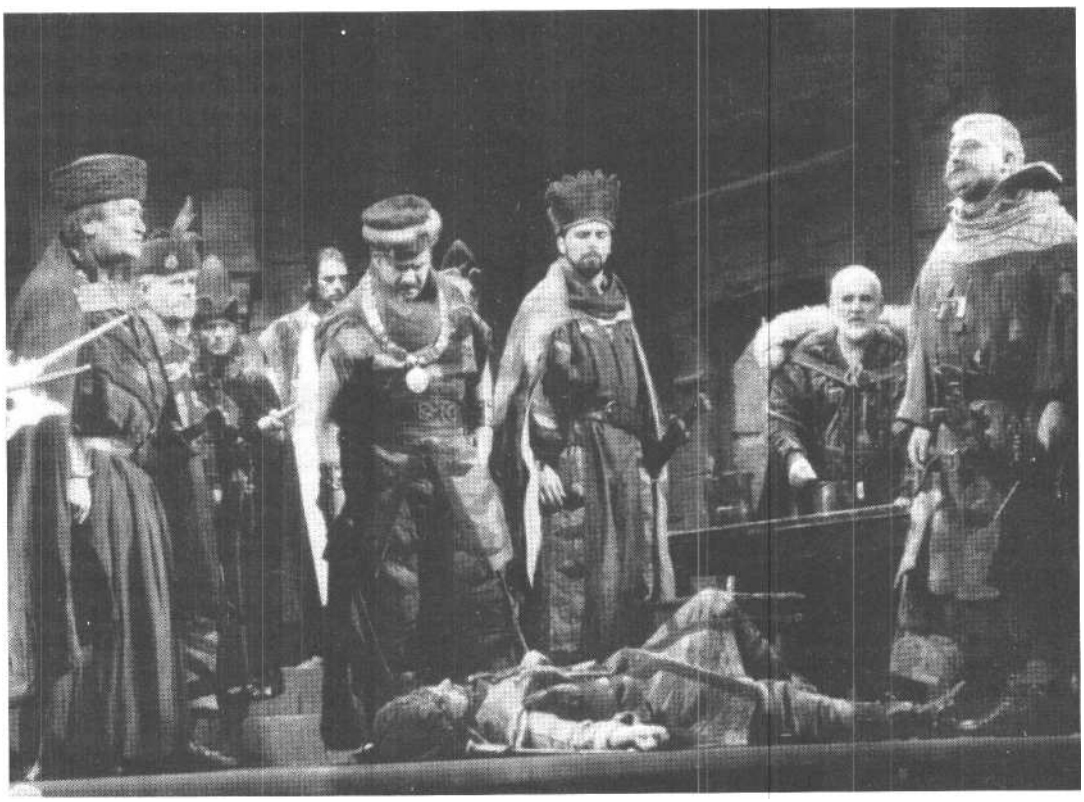
színpadon ritkán láthatóan szín-pompás - ha nem is mindig kényelmesen fel- és levehető - ruhák színes kavalkádját láthatjuk az előadásban. Kun Lászlót különös élvezettel öltözteti: legalább nyolc-tízféle gyönyörű ruhában, palástban, kacagányban, ingben, kabátban látjuk, csak győzzünk gyönyörködni e középkori, magyaros divatbemutatóban. Hát még ha Tóth Sándor szerepet is kapott volna ezekhez a szép ruhákhoz! Az viszont egyszerűen ellenállhatatlanul mulatságos, amikor a darab vége felé mezítelen felsőtesttel hátat fordít a közönségnek, s hátán mint decens vipera ott kígyózik az énekhangját felerősíteni hivatott mikrofon zsinórja.

Elsősorban a szövegkönyv és a rendezés hibája, hogy a szereplőknek egyáltalán nincs arcuk, jellemük, múltjuk és történetük. László az Őrlődő Király, anyja, Erzsébet királyné (Császár Angéla egyébként korrekt alakításában) a Szenvedő Anyakirályné, Kézai Simon (Szakácsi Sándor) az Aggódó Nevelő-az egyébként már maga színházművészeti bravúr, hogy az amúgy tehetséges színészt hogy lehetett ennyire elszürkíteni e szerepben! -, Édua (Pápai Erika) a Szép Szerető, Izabella királyné (Csomor Csilla) a Meg Nem Értő Feleség. Kész. Se szituációk, se jellemzés. Vannak még magyar indulatoktól fűtött főurak- no persze csak amolyan Hevesi téri szittyáskodásra tessék gondolni, semmi vadulás (a Tolnai Miklós-Kocsis György-Borbás János-Presits Tamás négyestől ez már csak alkati adottságaik miatt sem várható el). Viszont a szilaj kun urak - hát ők aztán igazán mulatságosak, mint Stan és Pan, plusz egy darab Marx brother (Botár Endre, Bori Tamás, Kovács Zoltán), tiszta burleszk! Amikor ők táncra perdültek, mögöttem a gimis lányok majd' meghaltak a nevetéstől, s mit tagadjam, csak az öreges fegyelmezettség tartott vissza a hangos tetszésnyilvánítástól.

Vikidál Gyula (Attila fejedelem „szelleme" - miért kell a műsorfüzetben idézőjelbe tenni, nem tudom) és Varga Miklós (Szent István király „szelleme" - lásd az előző megjegyzést) nem tudja, miért van itt, de ha már elhívták őket egy dal eléneklésére, hát eljöttek. Gomolygó füst (sok-sok füst!), sztár be, dal fél-playbackről eldallva, sztár ki, jöhet a következő szám. A nem létező történetből úgysem lehet kizökkenni, színesítésnek meg még jó is egy kis sztárkísértetjárás.

Sörös Sándor az egyedüli, aki pápai legátusként valami szerepfélét kísérel meg felépíteni. Nála látszik, hogy mondani szeretne valamit, igyekszik jellemet rajzolni, konfliktusokban részt venni, azokat felépíteni és megoldani. Szépen is énekel, nála a megjelenített indulatok belülről jönnek. Alakítása értelemszerűen nagyon kilóg az előadásból.

A kiátkozott zenés mű, szólnom kell tehát az elhangzó dalokról is. Nem vagyok zenekritikus, esztétikai értékítéletem így az egyszerű néző-hallgató véleménye. Szörényi népi ihletésű zenéjét még harcos Illés-hívőként szerettem meg. A *Sárga rózsa, az Amikor én még kissrác voltam* és a többi, de még az *Utazás* című önálló album sok száma is a kedvenceim közé tartozik, az *István, a* királyzenéjét is szeretem. *A kiátkozott* huszonhét dalából viszont - talán az egyetlen *Hallod-e a dalt* kivételével (Tóth Sándor énekli) - egy sem ragadott meg. A többi: ismétlődő, monoton dallamok, ötlettelen hangszerelés, megjegyezhetetlen kavargás. Az előadás legnagyobb csalódását ez okozta számomra. Nem hiszem, hogy Szörényi tehetsége kopott volna meg, egy-egy futam, dalindítás nagyon szép („Tekints le rám, / Kiátkozott vagyok, / Legyen vége"), de ezek hamar maníros önismételgetésbe, zenei közhelyekbe, a ‚bombasztikus hatások keresésébe fulladnak. Talán ha csak a zenére koncentrált volna Szörényi - hiszen ehhez ért!! -, és nem akart volna íróként is a műbe avatkozni...



Jelenet A kiátkozottból (Fábián József felvételei)

Viczián Ottó (Will) és Békés Itala (Erzsébet) a Madách Színház előadásában (Ilovszky Béla felvétele)

Bródy János szövegei igazán zavarba hoznak. Egy idő után csak arra gondolhattam, hogy ez a Bródy nyilván csak névrokona az *Utcán, a Sárga rózsa, a Miért hagytuk, hogy így legyen* vagy a *Személyi igazolványom* és a többi sok-sok Illés-, Koncz- és Bródy-szám szerzőjének. Az általam ismert Bródy nem írhatta le a kritika elején idézett *jópofaságot vagy* olyan mondatokat, hogy „lágy a hangod, Izabella, / szebb vagy, mint a képen" vagy hogy „miért vonz a tűz, ha egyszer éget". Valami nagy-nagy becsapásra tudok csak gondolni. Vagy talán arra volt kíváncsi Szörényi és Bródy, észrevesszük-e, hogy egy odakent, negyedébe-felébe elkészült valamit nyújtanak át?

Will Shakespeare

Az egykori Generál együttes frontembere, 1980-ban a Rock Színház egyik alapítója, zenei vezetője, igazgatója, Várkonyi Mátyás jegyzi a Madách Színház legújabb musicaljét mint zeneszerző. A darab zenei anyaga (még?) nem kapható CD-n, kazettán. Pedig jó zene, fülbemászó dallamok, a számok többsége nyílt színi tapsot vált ki. Apróságnak tűnhet, s csak nagyon-nagyon halkan jegyzem meg, hogy még nekem is, aki pedig igazán nem vagyok a zenés műfajok avatott ismerője, visszaköszönt a legtöbb dal. Azt hiszem, például Dés László sokat csuklik mostanában, annyit idézik *A dzsungel* könyvének dallamait ebben az előadásban. De örömmel ismertem időnként a hetvenes évek magyar slágereire, egy-egy Beatles-dallam is be-beúszik („Let it be!"), s az Evitából vett dallamtöredékek is felbukkannak itt-ott. Élesebb fülű kritikus nyilván egyenként is meg tudná határozni a felcsendülő dalok eredetijét. Nem baj ez, jótól tanulni nem szégyen, s az „átvételek" nem érik el a zavaró plágium határát. Remélem, a megidézett szerzőknek is ez lesz a véleményük, már amennyiben piacra kerül a mű zenei anyaga.

A „legújabb musical" meghatározással persze a Madáchban sietni kell, hiszen ha hihetünk a színház kiadta műsorfüzetnek, mire e sorok megjelennek, már az *Oliver* viseli e megtisztelő címet. Nem tudom, ki hogyan van vele, de azért nekem ez valahogy *furcsa.* A színház előcsarnokában Gábor Miklós, Pécsi Sándor, Kiss Manyi, Bessenyei Ferenc, Psota Irén híres prózai szerepeikben néznek le ránk a képekről, odabent pedig ma már jószerivel csak musicalt játszanak az utódok. Tudom: új idők szorító kényszere, gazdaságosság, siker, miegyéb, mégis...

A szerzőpáros és a rendező csalárd módon kétfelvonásos műnek tünteti fel a *Will Shakespeare-t,* holott egészen bizonyos, hogy csak egy felvonás készült el a bemutatóig. Lehetséges, hogy valamikor elkészül majd a második rész is, de most se történet, se zene a második résznek nevezett időtöltés alatt. Pedig az első felvonásban igazán minden a helyén lenni látszik: a zenéről már volt szó, de van jól mozgó-táncoló kar is, és még egy történet is elkezdődik. Shakespeare-t látjuk segédszínész korában, Marlowe tündöklését és bukását, gyilkos összeesküvést, szerelmet; röviden: az életről szól a dal. Aztán vége a felvonásnak, de a szünet után nem az előadás folytatódik, hanem mintha első rendelkezőpróbára tévedtünk volna, összecsapják az egészet, Shakespeare halhatatlan lesz, akinek bűnhődnie kell, az gyorsan magába száll, még a költő boldogtalan családja is sietve megjelenik (honnan? miért?), hogy lássuk, milyen nehéz is az élet, a színház leég (nem a Madách), aztán végre jöhet a finálé. A finálé dramaturgiai mély-pont ebben az egyébként is igen labilis műben: jól szájunkba lesz rágva, hogy örökkévaló alkotások születtek barátunk (pardon: haverunk), Will tollából: állnak a színészek, és egymás szavába vágva különböző Shakespeare-művekből mondanak részleteket, miközben elsötétedik a szín. Közhely. Közben meg - jellemzés, konfliktusok és történet nélkül - becsületszóra el kell hinnem, hogy ez a Viczián Ottó alakította, nyápic, riadt és neurotikus Shakespeare jó író volt.

A Globe Színház színpadra varázsolása igazán kitűnő ötlet, Horesnyi Balázs többszintes díszlete egyszerre színpad és aréna, piactér, a királynő fogadóterme és alkalmi légyottok meghitt fészke. Néha azonban mintha túl sokat *játszana* ez a tér, függetlenül a cselekménytől: köteleken ereszkednek alá ismeretlen rendeltetésű szereplők, alabárdosok rohangálnak körbe fegyverüket rázva.

Avar István még mindig szép orgánuma alig-alig érvényesül, Sir Forsir szerepében színészi feladata nincs. Időnként a Gonosz vagy a *Csalódott* pózába kell merevednie, ezt öreges, fáradt mozdulatokkal meg is teszi, de nemigen érti, mit keres itt, ahol állandóan fiatalok viháncolnak meg énekelnek körülötte.

Viczián Ottó *A Sasfiók* címszerepében bizonyította már tehetségét ebben a színházban. Most egészen különös Shakespeare-t alakít, aki nem főszereplője-alakítója a világnak (és végképp nem értő elemzője!), hanem sodródó szép-lélek, akit a véletlen és a hatalmi harcok emelnek a halhatatlanságba. Idegen ez a Shakespeare mindenütt: a családja körében - már a darab elején arról értesülünk, hogy elhagyta feleségét és gyermekeit, hogy nagy színész legyen Londonban -, de idegen a színházban, majd később a királynő közelében is. Ez az idegenség azonban nem a zseni legyőzhetetlen lobogása- ez teljesen hiányzik Viczián alakításából -, inkább egy XX. századi popzenészt látunk a viktoriánus Angliának képzelt csepűrágóvilágban. Az a benyomásom, mintha ez az alakítás különösebb változtatás nélkül átmenthető lenne Petőfinek, Elvis Presleynek vagy akár Evitának is. Vicziánnak messzire hangzó, pontos, éles hangja van. Ebben a majdnem teljesen csak dalokból álló műben fontos az énektudás, s úgy tűnik, Viczián jó szakmai felkészültséggel, odaadással énekel el

minden számot. Ízlés kérdése, hogy nekem ettől az orrból képzett, felső tenortól borsódzik a hátam.

Egészen kitűnő a Kit Marlowe-t alakító Crespo Rodrigo. Alkata, énektudása, színészi játéka valódi drámát feltételez, kár, hogy nem róla szól a darab. Túl korán lesz ármány áldozata, így csak nosztalgiával gondolhatunk rá a második felvonás alatt.

Lord Seal szerepében Homonnay Zsolt nagy kedvvel alakítja a kissé feminin, szexuális vonzódásaiban is meghatározhatatlan törtetőt, akinek mindennél fontosabb a hatalom kiszolgálása. Átváltozásai, szélsőséges megnyilvánulásai során neki van a legtöbb lehetősége a jó értelemben vett komédiázásra, becsülettel él is a felkínált lehetőségekkel, és még jól is énekel.

Für Anikó a legjobb. Szépen, tiszta hangon énekel. Élvezettel alakítja a nagyúr szeretőjét, a karrierjéért ágyakban és vágyakban nem válogató színésznőcskét, akinek talán igazi érzelmei is lehettek valaha. Es még szép is. Jó még rövidke szerepében Laklóth Aladár (Blade Razor), Varga Klári (Kate) és Weil Róbert (Lord Cecil).

Feltétlenül dicsérni kell a Madách tánckarát-különösen, ha összevetjük a Nemzeti hasonló funkcióban csetlő-botló társulatával. Ötletes, időnként kifejezetten nehéz koreográfiára képesek egyszerre (!) mozogni, bejátsszák a színpadot, fegyelmezetten, reagáló tömegként kísérik a cselekmény minden mozzanatát. Jó látni, hogy nem feltétlenül turáni átok magyar színpadon a *táncolni és énekelni nem tudó kar* megjelenítése: megfelelő felkészüléssel, jó szakmai munkával igenis magas színvonalú eredményt lehet elérni!

Bródy Jánosnak sikerül a lehetetlen: alulmúlja a pár utcával odébb műsoron lévő *A kiátkozott*-ban mutatott formáját. Itt nem is a modernkedő manírokról van elsősorban szó (rendszerváltozás, biznisz, baromira szívtam stb.), hanem az olyan alpári, színvonal alatti megoldásokról, mint a Shakespeare nevéből facsart szójáték *(seggszpír, s* persze, amikor ezt éneklik, látványosan fenéken is billentik szerencsétlen Viczián Ottót, csak hogy félreértés ne essék) vagy Erzsébet királynő (Békés Itala pár perces, elfelejtendő alakítása) dalának sorai („jó William, légy a barátunk / egy ország súlya nyomja a vállunk"), vagy a színház ars poeticájának leírása: „legyen a szín-ház egy érzéki szentély / tartson tükröt a természet elé". De a legjobban mégis az keserített el, amikor Marlowe sorsáról azt éneklik, hogy „nyomja majd a rádió / Marlowe, a varázsoló". Igy.

Mindig gyanús, ha a tapsrend aprólékosan kidolgozott- írta egykori jeles kollégám. Nagyon igaza volt. Nos, a *Will Shakespeare...* tapsrendje valóságos remekmű. Van itt kutyuska (ölben), lobogó lendületű, meghajlással papírfelhőt kerekítő színész, a királynőnek fejet hajtó urak és tömeg, Avar István pedig egész külön kis jelenetet kerít bevonulása köré; aztán közös éneklés következik, ameddig a közönség bírja. Egyáltalán, mindenki nagyon elégedett önmagával és a másikkal, az egész előadással.

Két musicalről írtam a fentiekben. Látszólag csak a dalszövegíró személyének azonossága köti össze őket. Am ha alaposabban szemügyre vesszük A *kiátkozottat* és a *Will Shakespeare-t,* az összefűző szálak egész színes szövedékére bukkanunk. Mindkét mű a széles közönség kiszolgálását tűzte ki célul. A mai ínséges színházi időkben mindkettő kifejezetten fényűző kiállítású produkció, ugyanakkor mindkét mű nélkülözi a dramaturgok munkáját (a *Shakespeare-t* egyenesen a dalszövegíró *írta!),* ami mellesleg világosan mutatja e szakma mai megbecsültségét. Es mindkét előadásban sok a füst meg a tűz. Itt legalább értem a koncepciót: hátha elfedi legalább ideig-óráig a színpadon zajló eseményeket.

Nem lenne teljes a párhuzamok elősorolása, ha nem hívnám fel a figyelmet arra, hogy mindkét előadás zsúfolt házak előtt megy, jegyet alig-alig lehet kapni rájuk. Azt jelenti ez, hogy igazuk van a színházaknak, amikor kétes értékűnek sem nagyon nevezhető, összecsapott műveket tűznek műsorukra, bízva a zene és a zenés műfaj hibákat-hiányosságokat elfedő erejében?

Szörényi Levente-Bródy János-Szentmihályi Szabó Péter: A Kiátkozott (Nemzeti Színház)
Díszlet: Csikós Attila, *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. *Koreográfus:* Román Sándor. *Rendező:* Iglódi István.
Szereplők: Tóth Sándor, Császár Angéla, Pápai Erika, Csomor Csilla, Szakácsi Sándor, Sörös Sándor, Fülöp Zsigmond.
Várkonyi Mátyás-Bródy János: Will Shakespeare vagy akit akartok (Madách Színház)
Díszlet: Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Koreográfus:* Fodor Antal. *Rendező:* Nagy Viktor.
Szereplők: Viczián Ottó, Homonnay Zsolt, Für Anikó, Crespo Rodrigo, Avar István, Békés Itala, Laklóth Aladár, Weil Róbert, Varga Klári.

Fizessen elő a SZÍNHÁZ-ra egyetlen telefonhívással, OTP bankkártyával!

Önnek nem szükséges csekkek kitöltésével, postázással fáradnia.
Lapunkat telefonon is megrendelheti, és azt OTP bankkártyája segítségével egyúttal ki is fizetheti.
Az Interticket bankkártyás telefonos ügyfélszolgálata a
(06-1) 266-0000
számon hétfőtől szombatig, 9-20 óráig hívható.

Az *Interticket* bankkártyás szolgáltatásai: színház-, koncertjegyvásárlás, hírlap-előfizetés

ÖRKÉNY ISTVÁN-ÖSZTÖNDÍJPÁLYÁZAT

A Művelődési és Közoktatási Minisztérium ösztöndíjpályázatot hirdet fiatal drámaírók részére. Az ösztöndij célja, hogy segítse új magyar színművek létrejöttét, valamint lehetőséget adjon azon fiatal pályakezdő drámaírók részére, akik eddigi irodalmi vagy színházi munkájukkal igazolják vonzódásukat a műfajhoz.
A pályázatokat a miniszter által kinevezett szakértői kuratórium bírálja el.

Az ösztöndíjban évente öt fő részesülhet.
Pályázati korhatár: 40 év.
Az ösztöndíj bruttó összege: 58 000 Ft/hó

Az ösztöndíjat az 1998. naptári évre szóló tervvel lehet megpályázni - a megírni kívánt mű ismertetésének tartalmaznia kell a darab színre állítására vonatkozó vázlatos elképzeléseket is (pl. kevés szereplős, sok helyszínes, kamara-, illetve nagyszínpadi megvalósításra szánja stb.). Az ösztöndíjasok munkatervük megvalósításáról, eredményeikről évente nyilvánosan kötelesek beszámolni.
A pályázati kérelemhez csatolni kell: szakmai önéletrajzot; a pályázó irodalmi és/vagy színházi működésének dokumentációját, eddig megjelent vagy bemutatott műveinek listáját; két elismert pályatárs (drámaíró, illetve színházi szakember) ajánlását.
A pályázatokat a Művelődési és Közoktatási Minisztérium Művészeti Főosztályára kell benyújtani (1054 Budapest, Szalay u. 10-14.). Részletes felvilágosítás: Bába Krisztina, 311-40-99. Beadási határidő: 1998. február 10.

Dr. Magyar Bálint s. k.

AZ 1997-ES ÉV (XXX, ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

A színikritikusok díja 1996/97 10/1

Cikkek, tanulmányok, esszék

BÉRCZES LÁSZLÓ
Üres tér, középen 5/1
Több szem... 6/2
(Beszélgetés a szegedi Országos Színházi Találkozó válogatóival)

BÍRÓ BÉLA
A tragikum tragédiája 7/42
(Romániai magyar dráma a hetvenes években)

CSÁKI JUDIT
A csúf jövő 9/26
(Országos Gyerekszínházi Találkozó)

FODOR GÉZA
Szabadpolc - Bevezető
(Willi Flemming) 3/33
(Patrice Pavis) 5/44
(Arthur Kahane) 7/36
(Alfred Kerr) 8/38
(Herbert Jhering) 10/29
(Don Ramón del Valle-Inclán) 12/36
Hogyan hat? 9/29
(Kolibri-előadások vizsgálata)

KÉKESI KUN ÁRPÁD
A reprezentáció játékai 7/22
(A kilencvenes évek magyar rendezői színháza)
A theoretikusnak állapotja 12/1

KOLTAI GÁBOR
Elromlott románc 11/33
(Troilus és Cressida-olvasat)

KOLTAI TAMÁS
Jókedvünk tele 2/1
Több szólamban 3/8
(Ascher Tamás, Molnár Gál Péter és Petrovics Emil az operettről - a Vastapsban)
Ceterum censeo 4/1
Shakespeare mindent kibír 6/1
Az új teatralitás és a kritika 9/1

Találkozások (Külföldiek a magyar drámáról) 7/15

MEDVE A. ZOLTÁN
Ördöngös ötödik dimenzió 6/23
(Bulgakov: A Mester és Margarita)
Mi közünk hozzá? 6/33
(Szerkesztőségi beszélgetés Yasmina Reza „Művészet" és Garaczi László Prédales című darabjának Katona József színházi, illetve kamrabeli előadásáról)

NÁNAY ISTVÁN
Dwa bratanki 1/1
Nyolcak a zenés színházról 3/10
(Fábri Péter, Halasi Imre, Horváth Péter, Kerényi Miklós Gábor, Maklári László, Szolnoki Tibor, Váradi Katalin és Vas Zoltán Iván)
Magyar dráma exportra 7/1
Állapotrajz 9/21
(Gyerekszínházi helyzetkép)
Nyár, piac, művészet 11/1

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Mikor született a Király? 1/11
(Levél Moszkvából)

SPIRÓ GYÖRGY
Csehov szerepei 1/16

SZABÓ ISTVÁN
A társulat védelmében 4/36

SZINETÁR MIKLÓS
Szubjektíven az operettről 3/1

UPOR LÁSZLÓ
A plurimediális Rigó János 1/33
(Debreceni Irodalmi Napok)
Felszállt a léghajó 8/1
(Országos Színházi Találkozó Szegeden)

VISKY ANDRÁS
Hermészi szerepben 7/30
(A dramaturg és a szöveg)
Mítosz vagy zsáner? 9/45
(Tamási Áron és a magyar színházi tradíció)

Kritikák

BÍRÓ BÉLA
Álomképek breviáriuma 5/28
(Witkiewicz: Vízityúk, Sepsiszentgyörgy)

BODÓ A. OTTÓ
Vérbe fúló komédia 8/24
(Goldoni: A velencei ikrek, Kolozsvár)

CSÁKI JUDIT
Élni kell? 1/2
(Csehov: Ványa bácsi, Radnóti Színház)
Irina és Anima 12/9
(Kiss Csaba: De mi lett a nővel?, Győr; Animus és Anima, Budapesti Kamaraszínház)

DÖMÖTÖR ADRIENNE
Naiv naturál 1/24
(Coline Serreau: Nézd meg, ki az!, Merlin Színház)
Kalitka és kapu 5/31
(Rózewicz: Az éhezőművész elmegy, Arvisura)

GEROLD LÁSZLÓ
Az élet színháza 4/18
(Mrozek: Strip-tease, Szabadka)
Rekviem magunkért 7/9
(Deák Ferenc: Határtalanul, Szabadka)

GYÖRFFY GABRIELLA
Le az unalommal?! 1/9
(Csehov: A Manó, Szeged)

JOÓB SÁNDOR
Időzavar 2/23
(Nestroy-Heltai: Lumpáciusz Vagabundusz, Nemzeti Színház)
Összelélegzés nélkül 5/16
(Nádas-Vidovszky: Találkozás, Budapesti Kamaraszínház)
Mint a filmekben 6/17
(Thury Zoltán: Katonák, Győri Padlásszínház)
A hamu alatt 8/7
(Edward Bond: Megváltás, Új Színház)
Önmagunkkal szemben 12/4
(Shakespeare: Tévedések vígjátéka, Nemzeti Színház)
Attól függ, honnan nézzük? 12/19
(Mrozek: Tangó, Pesti Színház)

KARSAI GYÖRGY
Két görög váza 1/20
(Aiszkhülosz: Leláncolt Prométheusz; Euripidész: Médeia, Várszínház)

KÉKESI KUN ÁRPÁD
Menekülés a paradicsomba 2/14
(Georg Büchner: Leonce és Léna, Kecskemét)
Ein Goethe-comic 4/10
(Goethe: Faust, Vígszínház)
Posztszovjet vízirevü 5/6
(Csehov: Sirály, Budapesti Kamaraszínház)
A zsombor virágai 6/19
(Federico García Lorca: Yerma, Kecskemét)
Új gyakorlat és ujjgyakorlat 9/5
(Végzős rendezőhallgatók munkáiról)
Színházi kalauz 12/6
(Grabbe: Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem, Új Színház)

KISS GABRIELLA
Ki a patkány? 7/13
(Improvizáció Goethe nyomán, Veszprém)
Ami megemésztődött 12/12
(Márton László: Anatómiai teátrum, Kolibri Színház)

KOLTAI GÁBOR
A páncél árnya rajtunk 9/13
(Ruszt Hamletje)

KOLTAI TAMÁS
Songsztárok 3/27
(Marianne Faithfull, Milva és Csákányi Eszter Brecht-Weill-estjei)

KOVÁCS DEZSŐ
Őrző, védő ország 2/4
(Spiró György: Vircsaft, József Attila Színház; Dobardan, Vígszínház)
Vadászjelenetek Alsó-Magyarországról 7/2
(Hamvai Kornél: Körvadászat, Kaposvár)
Frizsiderkapitalizmus 12/15
(Arthur Miller: Pillantás a hídról, József Attila Színház; Az ügynök halála, Kaposvár)

LAJOS SÁNDOR
Konzumavantgárd 2/19
(Jean Anouilh: Colombe, Pesti Színház)
Összezárva 4/5
(Ibsen: Hedda Gabler, József Attila Színház - Aluljáró)
Tényleg ilyen hülye 4/20
(A Svejk Miskolcon, a Vígszínházban és a Merlin Színházban)
Kelet? Nyugat? Európa? 5/32
(Mrozek: A szerződés, Komédium)
Számyaszegett színház 6/14
(Rostand: A Sasfiók, Madách Színház és Szeged)
Faust, Jézus, Sztálin 6/26
(Bulgakov: A Mester és Margarita, Szeged)
Páratartalom 7/12
(Remenyik Zsigmond: Vén Európa Hotel, Nyíregyháza)
Maugli-hullám 8/25
(Dés-Geszti-Békés: A dzsungel könyve, Pesti Színház, Debrecen, Kecskemét, Eger)

LÉVAI BALÁZS
Csodák, kis hibával 3/25
(Molnár Ferenc: A jó tündér, Radnóti Színház)

LISZKA TAMÁS
Mágnesgalambok 8/20
(Hrabal-Krobot: Szigorúan ellenőrzött vonatok, Pécs)

MAGYAR JUDIT KATALIN
Csókária 2/27
(Thomas Mann: Mario és a varázsló, Madách Színház)

MARGITHÁZI BEJA
Igen, négyszögesíthető 2/21
(Katajev: A kör négyszögesítése, Kecskemét)
Bizonytalan félmosoly 5/10
(Csehov: Ivanov, Kolozsvár)
Tablókép, vizsgabáj 9/16
(Főiskolás produkciók Erdélyben)

MÁROK TAMÁS
Élni felelőtlenség 1/7
(Csehov: Sirály, Szegedi Színkör)
Honnan nézzük? 2/28
(Wagner: A bolygó hollandi, Szeged;
Verdi: A trubadúr, Erkel Színház;
Offenbach: Hoffmann meséi, Debrecen) Megközelítő szereposztás 8/15
(Puccini: Manon Lescaut, Szeged;
Mozart: Don Giovanni, Debrecen)
MÁRTON LÁSZLÓ
Tyúkper 5/2
(Kleist: Az eltört korsó, Katona József Színház) MIKITA GÁBOR
Eljátszott szerelmek 4/2
(Szép Ernő: Lila ákác; Helen Edmundson: Irtás;
Shakespeare: Vízkereszt, Debrecen)
NAGY ANDRÁS
Szentimentális szívtelenség 8/2
(Caspar Hauser, Stúdió K)
NÁNAY ISTVÁN
A Tragédia - háromszor 6/6
(Madách Imre: Az ember tragédiája,
Várszínház, Miskolc és Debrecen)
P. MÜLLER PÉTER
Tragikus extravagancia 5/18
(Tasnádi István: Kokainfutár. Kaposvár)
PÜSPÖKI PÉTER
Egy évad a motelban 8/9
(Kísérleti előadás-sorozat Miskolcon)
RADNÓTI SÁNDOR
Háború és bál 1/25
(Tolsztoj-Piscator: Háború és béke, Vígszínház) SAÁD KATALIN
A felséges elme 2/25
(Móricz Zsigmond: Tündérkert, Nyíregyháza) SÁNDOR L. ISTVÁN
Bohócorr és ruhacsipesz 1/5
(Csehov: Sirály, Nyíregyháza)
Tóparti sziluettek 2/8
(Szép Ernő: Lila ákác, Szeged)
A látszat, több nézetből 3/19
(Molnár Ferenc: A doktor úr, Békéscsaba;
A testőr, Komárom; Liliom, Zalaegerszeg;
Az üvegcipő, Kaposvár és Pécs)
Szabadság a tébolydában 4/8
(Dürrenmatt: A fizikusok, Békéscsaba)
Tér és talány 5/34
(Witkiewicz: Az őrült és az apáca, Kecskemét-Pécsi Harmadik Színház; Mrożek: Tangó, Veszprém-Pécsi Harmadik Színház)
Boldogtalan látomások 7/4
(Tennessee Williams: A vágy villamosa,
Győr, Veszprém és Nyíregyháza)
Szóbohózatok 8/3
(Thomas Bernhard: A szokás hatalma,
Kaposvár és Kecskemét)
SEDIÁNSZKY NÓRA
Játsszuk, hogy csak játék 2/17
(Paul Foster: Tom Paine, Kaposvár)
Életleckék 4/14
(Terence McNally: Mesterkurzus, Pesti Színház)
„Én sem... én sem... én sem..." 6/11
(Beaumarchais: Figaro házassága, Új Színház)
Zsánerkép és misztikum 8/18
(Wagner: A bolygó hollandi, Magyar
Állami Operaház)
Egy mítosz alkonya 12/13
(Nagy András: Don Juan. a sevillai, a
kővendég és a szédelgő, Thália Társaság)
STUBER ANDREA
A léggömb és a szusz 2/10
(Sławomir Mrożek: Szerelem a
Krímben, Thália Színház)
Csárdást járván 3/16
(Kálmán Imre: Csárdáskirálynő, Zalaegerszeg,
Szolnok és Fővárosi Operettszínház)
Operett-hét 5/19
(Johann Strauss: A denevér, Miskolc;
Szirmai Albert: Mágnás Miska, Szeged;
Ábrahám Pál: Bál a Savoyban, Veszprém;
Fényes Szabolcs: Rigó Jancsi, Pécs; Lehár
Ferenc: Luxemburg grófja, Kaposvár)
Tolsztoj szellemében? 12/2
(Shakespeare: A velencei kalmár, Szolnok) SZÁNTÓ JUDIT
Bánk, a bálanya 1/18
(Katona József: Bánk bán, Budapesti Kamaraszínház)
Albee, a pásztorfiú 2/12
(Edward Albee: Kényes egyensúly, Játékszín)
Fogódzónk, a szűznemzés 4/15
(John Pielmeier: Isten Ágnese,
Budapesti Kamaraszínház)
Csak a nyelv közös 5/13
(Heiner Müller: Kvartett; Dürrenmatt:
A nagy Romulus, Deutsche Bühne)
Volare volna kedvünk 8/21
(Valló-Vajda-Melis: Anconai szerelmesek,
Radnóti Színház)
Jönnek a petek 12/22
(A. R. Gurney: Sylvia, Vígszínház)
TARJÁN TAMÁS
This is too long 2/2
(Shakespeare: Hamlet, Új Színház)
VASS ZSUZSA
Szürnaturalizmus 9/11
(Hauptmann: Patkányok, Színház-
és Filmművészeti Főiskola)
V. GILBERT EDIT
Mi a titka? 6/28
(Bulgakov: Képmutatók cselszövése. Pécs)

Interjúk

BÉRCZES LÁSZLÓ
A szerző szándéka, a szöveg szándéka 1/28
(Beszélgetés Kiss Csabával és Parti Nagy Lajossal)
Létra, fal, mese 2/36
(Beszélgetés Gothár Péterrel)
Tegnap és ma 3/37
(Beszélgetés Ács Jánossal)
Bő esztendők 4/25
(Beszélgetés Valló Péterrel)
Hősies terek 6/39
(Beszélgetés Antal Csabával)
Édes fájás 7/18
(Beszélgetés Csákányi Eszterrel)
Így lett 8/30
(Beszélgetés Végvári Tamással)
Valami történik 12/28
(Beszélgetés Szász Jánossal)
CSÁKI JUDIT
Honderű 5/37
(Beszélgetés Spiró Györggyel)
DÖMÖTÖR ADRIENNE
Egy civil színész 3/45
(Beszélgetés László Zsolttal)
GERVAI ANDRÁS
Természetes volt, hogy maradok 12/32
(Beszélgetés Lohinszky Loránddal)
NÁNAY ISTVÁN
Operett nyista? 3/15
(Beszélgetés Bal Józseffel)
Tíz év után 9/2
(Beszélgetés Huszti Péterrel)
RÓNA KATALIN
Csak az alkotás jelent örömet 2/33
(Beszélgetés Jordán Tamással)
Hármas szerepben 4/30
(Beszélgetés Balikó Tamással)
Kelepce-interjú 5/42
(Beszélgetés Mácsai Pállal)
Gödrök közt ugrálva 8/34
(Beszélgetés Garas Dezsővel)
Erős érzelmek kellenek 10/16
(Beszélgetés Sinkó Lászlóval)

Színészek és szerepek

BÉRCZES LÁSZLÓ
Akár a kő 6/32
(Susaneh: Kakuts Ágnes)
KOVÁCS DEZSŐ
Kocsis Etelka: Fullajtár Andrea 5/25
(Csalog Zsolt monodrámájában)
SAÁD KATALIN
Lovaglópálca és imakönyv 6/31
(Strindberg: Júlia kisasszony, Eger)

Magyar színháztörténet

BÓDIS MÁRIA
Mimikai tanulmányok 2/41
(Rakodczay Pál)
Unikumok 4/33
(Az első képes szórólapok)
A grófnő fittyet hány 12/41
(Apraxin Júlia 1830-1917)
BŐGEL JÓZSEF
Az élet illusztrátora 2/44
(Vogel Eric)
ENYEDI SÁNDOR
Erdélyi színiiskolák 9/44
Szabadtéri előadások Erdélyben 12/43
RAJNAI EDIT
Színházfoglaló, 1945 10/20
(Egy vállalkozás végjátéka)

Világszínház

ÁBRAHÁM ESZTER
Bábel után 10/45
(Beszélgetés Peter Schumann-nal)
BÉRCZES LÁSZLÓ
A Broadway felé 9/37
(Egy hónap New Yorkban)
A folyó neve 10/46
(Beszélgetés Maia Morgensternnel)
BROOK. PETER
Az aranyhal 1/39
(Gondolatok a színházról és a szinjátszásról) CZUJ, LUKASZ
Intézményes segítség 11/29
(Drámairodalmi Központ Krakkóban)

SUMMARY

CSÁKI JUDIT
Szaltó és fegyverropogás 6/45
(A Cameri Színház vendégjátéka)
Ot előadás egy este 6/46
(Interjú a Cameri Színház vezetőivel)
FLEMMING, WILLI
Színház, dráma, szövegkönyv 3/33
HASSELBERG, VIOLA
Posztmodern mítoszok kutatása 11/23
(Krystian Lupa és a Kant)
JHERING, HERBERT
Három írás a kritikáról 10/30
KAHANE, ARTHUR
A színésznő - A színészek és a többiek 7/37
(Két esszé)
KARSAI GYÖRGY
Látványköltészet 7/33
(Robert Wilson Duras-rendezése)
KÉKESI KUN ÁRPÁD
Az érzékelés ünnepe 11/7
(Bécsi Ünnepi Hetek)
KERR, ALFRED
Két írás a kritikáról 8/39
KNEPLER, GEORG
A „művecske" történetéhez 3/2
(Az operett)
KOLTAI TAMÁS
A színház mint metafora 1/44
(Unió-fesztivál Krakkóban)
A rendező azúr 11/2
(Salzburgi Ünnepi Játékok)
LAJOS SÁNDOR
Visztula-parti esték 11/17
(Kontakt '97 Toruńban)
LISZKA TAMÁS
A semmi birodalmában 11/20
(MittelFest, Cividale del Friuli)
MANTHEI, FRED
Brémától a Globe-ig 4/42
(Beszélgetés Norbert Kentruppal)
NÁNAY ISTVÁN
Színházi gyors 5/26
(Lengyel vendégjátékok)
PÁLYI ANDRÁS
Az eltűnt Gombrowicz 11/13
(Nemzetközi találkozó Radomban)
PÁSZT PATRÍCIA
Van-e kortárs dráma? 11/25
(Lengyelországi körkérdés)
A gyermekarcú halál 11/27
(Grzegorz Nawrocki drámái)
PAVIS, PATRICE
A ritmus szerepe a rendezésben 5/45
P. MÜLLER PÉTER
Megtörtént esetek 4/44
(Új angol drámák)
REGŐS JÁNOS
Kenyér és báb 10/40
(Peter Schumann Kecskeméten)
SÁNDOR L. ISTVÁN
„Teher, melyet a próféta látott" 12/24
(Nagy József: Habakuk-kommentárok)
SCHMITZ, ANDREAS
Német megoldások (A struktúraváltásról) 4/37
SZÁNTÓ JUDIT
Egy öntudatos szerző 6/37
(Beszélgetés Yasmina Rezával)
UPOR LÁSZLÓ
Két vendégnorvég 8/46
(Párhuzamos interjú Julian Garnerral és Cecilia Ölveczkyvel)
Wesker ölte meg Mostelt 9/33
(Beszélgetés az angol drámaíróval)
DEL VALLE-INCLÁN, DON RAMÓN
A bohémélet fényei (Részlet) 12/37
Lárifári hadnagy felszarvazása (Részlet) 12/38
VOIGT, THOMAS
Ostobák mulatsága? 3/4
(Beszélgetés az operettről Volker Klotzcal)
WELLS, STANLEY
Az erőszak szervessége 11/40
(A Titus Andfonicus rehabilitálása)

Szemle

BŐGEL JÓZSEF
Antinekrológ 12/46
(Fehér Miklós: Alomvásár)
CAROLL, TIM
Magyar drámák angol tükörben 1/35
(Ot magyar dráma angol nyelven)
A dobozba zárt énekesnő 2/40
(Tompa Gábor francia Ionesco-rendezésének visszhangja)
FORGÁCH ANDRÁS
A Mészáros 11/31
(A „Katona")
GAJDÓ TAMÁS
Meg nem írt színházi regény 3/31
(Bános Tibor: A Csárdáskirálynő vendégei)
Színháztörténeti képeskönyv 12/45
(Százéves a kecskeméti színház)
SZÁNTÓ JUDIT
Béjart bús özvegye 3/7
(Lehár: A víg özvegy, Brüsszel)

Drámamellékletek

EÖRSI ISTVÁN
Egy próbafolyamat stációi X.
HAMVAI KORNÉL
Körvadászat VII.
JELES ANDRÁS
Szenvedéstörténet III.
NAGY ANDRÁS
Biberach V.
SCHAEFFER, BOGUSŜŁAW
Kacsa (Fordította: Pászt Patrícia) XI.
SHAKESPEARE
Tévedések vígjátéka (Fordította: Nádasdy Ádám) XII.
SPIRÓ GYÖRGY
Árpádház I I.
SZILÁGYI ANDOR
A vérpompás maszkabál VI.
TASNÁDI ISTVÁN
Don Quijote-repríz IV.
TUSVIK, MARIT
Penész (Fordította: Kúnos László) VIII.
WESKER, ARNOLD
Shylock (Fordította: Fábri Péter) IX.

Drámabevezetők

NAGY ANDRÁS
A Bánk bán-graffiti V.
PÁSZT PATRÍCIA
A színház mint önmaga témája XI.

The bulk of the present issue is devoted to one of the most important playwrights of the century, Bertolt Brecht, born hundred years ago, in 1898. The leading article by author István Eörsi, an expert on the subject, highlights the enduring character of Brecht's art which proudly survived the fall of the ideology to which he subscribed. Hungarian-born British critic Martin Esslin analyzes the last years of the author's life, and the same period is reflected ina selection of letters Brecht wrote between 1952 and 1956. We also publish two interesting passages by Ruth Berlau, one of Brecht's close collaborators, both centred upon the man she worshipped, excerpts from an interview with recently deceased German author Heiner Müller in which he explains what Brecht meant to his country's young writers and a short essay by French aesthetician Michel Deutsch on Brecht's very particular claims to lasting fame. Géza Fodor's series on XXth century tendencies in drama research comments on a study by Brecht hitherto unpublished in Hungarian and concerned with alienation effect in Chinese theatre.

Professor Vámos is the title of a richly illustrated commemorative album devoted to play and opera director László Vámos, deceased two years ago. We chose eight of these contributions so as to give a taste of the book's flavour.

Katalin Róna met Péter Blaskó who until recently was a leading actor of the Katona József Theatre but left to launch upon a freelance career. In the interview Mr. Blaskó explains the reasons for his decision and outlines his plans for the future.

Tadeusz Kowzan's essay, *Hamlet and Poland* makes use of the double meaning of the term: after analyzing the much discussed references *to* Poland in Shakespeare's play, it also reveals some highlights of *Hamlefs* stage history *in* the same country. The essay is followed by a review of a recent Hungarian production: Viktória Radics went to Nyíregyháza to see for us the „play of all plays".

Other reviews of the month are authored by Judit Szántó, Dezső Kovács, István Sándor L. and György Karsai who share with the reader their impressions of Dezső Kosztolányi's novel A*nna Édes* in a new adaptation by István Tasnádi (Madách Chamber Theatre), Ferenc Molnár's *The Glass Slipper* (New Theatre), László Darvasi's *Foolish Helga* (Debrecen) and two new Hungarian musical plays: *The Outcastby* Levente Szörényi and János Bródy (National Theatre) and *Will Shakespeare; or, Whom You Will* by Mátyás Várkonyi and János Bródy (Madách Theatre).

Playtext of the month is a stage fantasy titled *But What Happened to the Woman?* by author-director Csaba Kiss based on some Tchekhovian short stories.

Brecht arcai

Idén februárban lenne Bertolt Brecht százéves. A Fotógalériában ezúttal négy Brechtről készült felvételt közlünk. Az első kép dátuma 1920, a másodiké 1928, a harmadiké 1935, a negyediké 1955. E négy fotográfia pontos lenyomata annak az emberi és művészi változásnak, amelyen a neves író és rendező három és fél évtized alatt keresztülment.

KURÁZSI

Ára: 192 Ft