SZÍNHÁZ

Hermann István: „Szkizofrén" színház? • Szeredás András: Példák, vidékről • Cserje Zsuzsanna: Jób kései gyermekei • Gál György Sándor: Egy diadalmas élet regénye • Földes Anna: Esztendős szenzációk • Molnár Gál Péter: A revizor Moszkvában • Zilahi Judit: A megifjodott Shakespeare • Köröspataki Kiss Sándor: A barométer jelzései

1973
Augusztus

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1973. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
CSABAINÉ TOROK MÁRIA

Szerkesztőség: 1054
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

Indexszám: 25.797

73.1592 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Jelenet Hernádi Gyula Antikrisztus című drámájából (Huszonötödik Színház)

A hátsó borítón:

Békés Itala Trallala **szerepében**
(Bartók Színház) (Ikládv László felvételei)

TARTALOM

játékszín

HERMANN ISTVÁN
„Szkizofrén" színház? (1)

SZEREDÁS ANDRÁS
Példák, vidékről (5)

BELOHORSZKY PÁL
A mámor táltosa (11)

NÁNAY ISTVÁN
A műhelymunka utópia? (15)

Kishatárforgalom

CSERJE ZSUZSA
Jób kései gyermekei (19)

M. **LÁZÁR MAGDA**
Lélektan és dinamizmus (21)

fórum

SZILÁDI JÁNOS
Beszéljünk a kritikáról és a kritikusokról (22)

arcok és maszkok

GÁL GYÖRGY SÁNDOR
Egy diadalmas élet regénye (26)

MAJOROS JÓZSEF
Eszter és Trallala (28)

világszínház

FÖLDES ANNA
Esztendős szenzációk (30)

MOLNÁR GÁL PÉTER
A revizor Moszkvában (34)

ZILAHI JUDIT
A megifjodott Shakespeare és az elaggott Williams (38)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
A barométer jelzései (40)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
Kegyetlenül? (44)

HERMANN ISTVÁN

„Szkizofrén" színház?

Jegyzetek az évad magyar drámáiról

Az elmúlt színházi évad áttekintésekor mindenekelőtt az új magyar drámákat illő szemügyre venni. A bemutatott művek legtöbbjéről a premiert követően részletesen beszámoltunk. Hermann István összefoglaló írása nem az egyes műveket elemzi, hanem az összképet: azokat az általános jellegzetességeket, irányzatokat, amelyekből hazai dramaturgiánk mozgásirányára következtethetünk. Ez indokolja ítéleteinek szigorúságát.

A mi színházunk korántsem az elmebetegségeket vagy az elmebetegségek bizonyos fajtáit állítja a nézők elé. Ezzel csak határesetben lehet vádolni, mikor karikatúra helyett elmegyógyászati keveréket nyújt - ez azonban kivétel, és nem jellemzi az évadot. A szkizofrénia kifejezés tehát másra vonatkozik. Elsősorban arra, hogy minden színpad tulajdonképpen két fontos elemre vezethető vissza, az egyik a cselekmény, a másik a gondolat. A cselekmény gondolat nélkül vagy csekélyke gondolatokkal naturalizmushoz vezet, a gondolat cselekménnyel vagy illusztratív cselekménnyel elvont szócsövet farag a színházból.

Nos ez az a szkizofrénia, ami az évadot jellemzi. Nagyon jól láthatóan két csoportja van a modern magyar drámának, az egyik a szecessziós naturalizmus, a másik az ugyancsak szecessziós absztrakció irányába tart. Ezen a két szélső póluson belül azután már különböző értékek vannak, különböző színpadi bravúrok *vagy* éppen mérsékelt szintű megoldások, de a két pólus a maga szélsőségességében jelenik meg.

Naturalizmus - a maga nyerseségében

Vannak esetek, amikor egyik vagy másik színház csupán az egyik pólust vállalja részben azért, mert profiljának érzi - legtöbbször, helytelenül -, részben pedig azért, mert ilyen típusú drámaírókra bukkant. Ilyenkor a színház büszkén vállalja az életközelséget, a konkrét problémát, sőt az életből ellesettséget is, pedig a valóságban csak az életből kiesett darabokat, részleteket hord össze a színpadon, minden szellemi kötőanyag nélkül. Így például a naturalizmus a maga nyerseségében jelent meg mindjárt az évad elején a Déryné Színházban, ahol Végh Antal *Boldogságkeresők* című drámáját hozták színre. A cím egy pillanatra valami mesejátékot juttat eszünkbe, hiszen Csongor és Tünde is a boldogságkeresők közé tartoznak, s ha valaki az életben elsősorban boldogságot keres, vagy közvetlenül boldogságot keres - feltétlenül mesehős. Végh Antal neve pedig eszünkbe juttatott nagyon is mély megalapozottságú riportokat, és azt hittük, valami érdekes dráma jöhet létre a két princípium találkozásából.

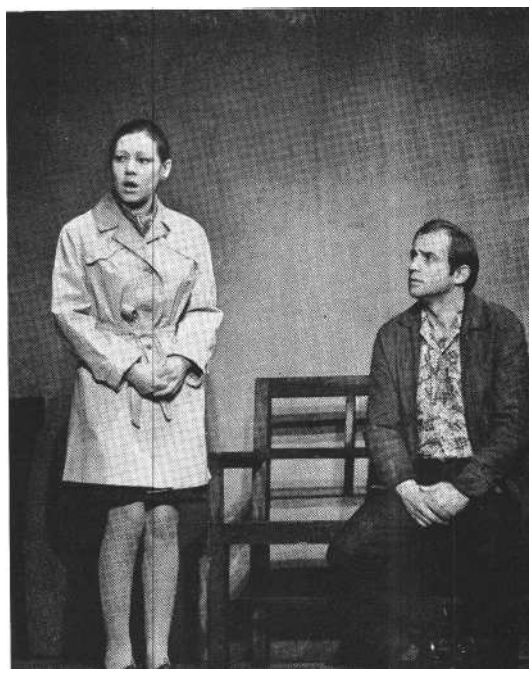
Ami a dráma problémáit illeti: az egyszerű emberek találkozása az ügyeskedők gazdagságának vonzásával, azután ennek az egész problémának összekeveredése a régi paraszti előítéletekkel - egy cigányfiúval szemben -, valamint a rossz feltételek között tanuló s ezért csalódott fiatal lány életproblémáival önmagában mind érdekes. Azonban, ahogy mindez összekötődik - és inkább kötődik, mintsem fonódik, de semmiképpen sem szövődik -, az már egyfelől színpadtechnikai járatlanságra, másfelől az írói munka felszínességére utal. S hiába akarja az adott társulaton belül Kertész László az átkötések durvaságát finomítani, és hiába vigyáz arra, hogy ne naturalistán játsszanak, a rendezői gondosság ellenére mégiscsak óhatatlanul naturalista játékot kapunk.

Kávéspohár és feketekávé

Azt hinnők, hogy az ilyen naturalista darabkötegnek legfőbb jellegzetessége: néhány franciakulcs, munkásoverall stb. Persze ez tévedés, mert az úgynevezett szalondarab hasonló képet mutat, legfeljebb azzal a különbséggel, hogy a franciakulcs helyén kávéspohár, az olaj helyén feketekávé jelenik meg. Ha azonban Tabi *Családi dráma* című új darabját megtekintettük a Madách Színházban, legott meggyőződhetünk róla: a naturalista indítás lényege az, hogy problémák ugyan vannak, de gondolat - nincs. Mert az a gondolat, hogy egy víg-játékíró tragédiát akar írni, mégpedig családi tragédiát, de ez semmiképpen nem sikerül neki - még nem nevezhető átfogó gondolatnak. És az, hogy egy-szer csak megpróbálja tragikusan látni saját életét, annak érdekében, hogy beleélje magát a tragédiába, és felesége flörtjét összetéveszti a jogilag hűtlen elhagyásnak nevezett kategóriával, szintén nem olyan lélektani lelemény, melyből jó darab jönne létre. Minekutána mindezt meg lehetett állapítani, nyilvánvaló volt, hogy ehhez a filozófiai és pszichológiai ötlethez szükséges kellékfigurák megjelennek majd a színpadon, és hogy az egészből több okból is naturalista szalonvígjáték lesz. Így senkit sem ért csalódás. A közönséget sem, aki Tabitól vígjátékot várt és nem tragédiát. A színpadi igazgatót sem, aki a színpadi írótól szintén vígjátékot vár, és nem csapódott be végül a színpadi író sem, mert a darab szerint az ő komédiáját is bemutatták. Közben felfakadnak a színpadi író rejtett sebei. Igaza is van abban, hogy az állítólagosan mély abszurd lehet csak állítólagosan mélyebb, mint egy állítólagosan könnyed vígjáték. Ne feledjük el azonban azt, hogy egy állítólagosan könnyed vígjáték lehet már olyan könnyed, hogy egyáltalán nem fakaszt mosolyt, és inkább vergődés jelleget ölt, mintsem vígjátékit.

Mégis, Tabi darabjának az egyik érdeme az, hogy megfogalmazta a szkizofréniát. Azt a hamis alternatívát, mely szerint vagy életből ellesett problémákat adunk elő gondolattalanul, vagy gondo-

Polgár András: A szembesítés eredménytelen (Madách Kamaraszínház). Schütz Ila (Hecker Erzsébet) és Dózsa László
(Tóth István János)



Tabi László: Családi dráma (Madách Kamaraszínház). Dayka Margit (Mama) és Márkus László (Csobáncz Endre)

latilag kiötölt problémákat élettelenül. S ha az alternatíva nem is úgy áll, mint ahogy ezt Tabi beállította, mégis tanulságos ennek az elvi antagonizmusnak a léte színpadjainkon. Napjainkban mindenki arra hivatkozik: én ilyent adok elő, s nem pedig olyant, aminek semmi köze nincs a valósághoz. Vagy pedig megfordítja: én valami mélyet adok elő és semmiképpen sem életszagút. Így történt meg az, hogy a Madách Színház másik magyar bemutatója - helyesebben a Madách Kamaraszínház bemutatója, s talán azért a Kamarában, mert a kamaraszínpad intimebb - Polgár András A *szembesítés eredménytelen* című törvényszéki drámája.

Krimi és szociológia

A törvényszék mindig hordoz magában drámai lehetőségeket. Először is vannak olyan tárgyalások, amelyek krimivel felérnek, különösen akkor, hogyha az ügyészi vizsgálat nem volt eléggé alapos. Másrészt vannak bírósági esetek, melyek mindenféle szociológiai felmérésnél mélyebben mutatják be a társadalom egy-egy rétegének helyzetét. A látszat az, hogy ha a kettő összekeveredik, tudniillik a krimi és a szociológia, remek drámai mozgást kapunk. A krimi biztosítja a fordulatosságot, a szociológia pedig ennek tartalmat kölcsönöz. Polgár Andrásnak sikerült bebizonyítania, hogy ez nem igaz. Mert hiába tudjuk meg a drámából, hogy az SZTK laboratóriumában a békareakciók eredményeit összecserélhetik, s így terhesnek nyilvánítják a nem terhest és vica versa - ez még nem szociológia. Az sem szociológia, hogy van egy réteg, amely kuporgatja a pénzt, elássa a kertben, s közben a szocialista államrend hívének vallja magát. Még az sem az, hogy egyesek politikai diffamálások segítségével próbálnak magánjogi esetekben előnyhöz jutni. Mindez igaz lehet tényszerűen, de semmit sem mond a valóságról. Ehhez járul az, hogy a hivatalból kirendelt ügyvédnő hosszú körmökkel az *Ez a divat* című világlapot olvassa a tárgyalás előtt, majd időnként teljesen értelmetlenül és unottan tiltakozik. Más szóval minden mozzanat igaz lehet, de ezeknek a mozzanatoknak semmiféle belső logikai vagy pszichológiai összefüggése nincs. Így válik ez a darab is szerkezetileg dezorientálttá, még akkor is, ha szinte nyüzsögnek benne a problémák. S itt kell ismét megállni egy pillanatra. Létezik nálunk egy közéleti nyüzsgés, melyet össze szoktak téveszteni a közéleti érdeklődéssel. Ha valaki minden lehető ülésen megjelenik, azon az alapon, hogy az embernek meg kell mutatnia magát, nemegyszer közéleti embernek számít. Pedig csak önmagát mutogatja. Nos, ennek a tévedésnek hű tükre a problémanyüzsgés, ami azonban csupán problémamutogatás, nem pedig organikus és gondolati problémafelvetés.

Szecessziós naturalizmus

Sokan azt hiszik, hogy a problématorlódások, sőt torlaszok utat jelentenek a probléma igazi mélységéhez. Ez azonban, mint az előbb is láttuk, nem igaz. Ha a pesti színházlátogató erről még hathatósabban akar meggyőződni, akkor egy sokkal szélesebb veretű darabot is megtekinthetett, mégpedig a József Attila Színházban, Kertész Ákos *Névnap* című drámáját. Kertész Ákos tavaly ugyanitt be is mutatott *Makrája* a regény néhány jól sikerült részlete alapján jogos népszerűséget szerzett az írónak. Az újabb dráma vagy drámai feldolgozás

azonban mélyen alatta marad *a Makrá*nak. Pedig itt is megvan minden, ami problémasokaságban egy darabtól - úgymond - kívántatik. Hiszen van egy házaspár, van alkalom, ti. névnap, s van cselekmény: névnapi vendégség, ahova összejönnek barátok, és isznak, beszélgetnek. Szinte a hegeli drámafelfogás valósul meg, cselekmény, szituáció és típusok kerülnek össze. S való igaz, sőt, tényvaló, hogy az emberek szeretnék szeretni feleségüket, de ez különböző okokból nem megy nekik. Kertész darabjának munkás főhőse például azért tevékenykedik sikertelenül a házasélet harmóniájának megteremtésén, mert a kispolgári előítéletek gátolják őt. Gyöngéd akar lenni, de nem lehet, mert a férfi az úr a házban, segíteni akar a feleségének, de azt sem lehet, mert akkor mit szólnak a barátok, nem is akarja megcsalni a feleségét, de férfigőgje rákényszeríti, hogy különböző nőkről meséljen. Egyszóval Kertész darabja is, mint minden igazi szecessziós naturalizmus, igen okosan és helyesen támadja a kispolgárt, illetve a tudat kispolgári maradványait. S mindez aktuális is, mert hogyha egy kicsit mélyebben szétnézünk magunk körül, akkor egyes esetekben tudjuk is, hogy hogyan éljünk, csak éppen nem tudjuk keresztülvinni, mert mindenféle előítéletek lebéklyóznak bennünket.

Egyszóval problémában itt sincs hiány, még konfliktusban sem, s az utóbbi különösen dicséretre méltó egy dráma esetében. A baj ott kezdődik, hogy mindez olyan kevéssé koncentráltan kerül a színpadra, annyi minden környezetrajz szükséges hozzá. Konyha közepén levő hokkedlitől, külvárosi ház gangjától külvárosi ház gegjéig, szomszédasszonytól, aki csinos és kacér, másik szomszédasszonyig, aki pletykás és kövér, ivászatig, a legbölcsebb közmondásokig és a falvédőbölcsességek olyan tömegéig, hogy már-már elfelejtjük: mindezek csupán azért hangzanak el, hogy jól leleplezzék őket. Kertész Ákos darabja tehát sokkal több érdekességet tartalmaz, mint amennyi érdeklődést felkelt.

Áthidalási kísérlet

Ha a szkizofréniáról beszélünk, ami színházi életünkben olyan formulákban jelenik meg: vagy szalonvígjáték vagy abszurd, vagy szalonabszurd vagy abszurdszalon, vagy élet vagy gondolat stb., akkor nem szabad elfeledkeznünk arról: akad áthidalási kísérlet is. Fekete Sándor, aki már nem kezdő színpadi író és rendkívül bejáratott irodalomtörténész, ez-úttal éppen ezt az áthidalást kísérli meg a Thália Stúdió *Akar-e ön író lenni?* című produkciójában. A vállalkozás felettébb problematikus már elgondolásában is. Teljesen igaza van Moliére Béjart kisasszonyának, aki ezt mondja: „Mert ha egy színészt komikus szerepben karikíroznak, nem őt jellemzik, csak azokat az alakokat, akiket megjátszott. Ugyanazokat a mozdulatokat és színeket kell ismételniök, amiket ő lesett el az életből, hogy a nevetséges figurákat különböző helyzetekben ábrázolja. De ha a színészt komoly szerepében csúfolják ki, csak a saját hibáival jellemezhetik, mert ilyen figura nem tűri meg a karikírozó mozdulatot és hangsúlyt - a hibákról a színészre ismerünk." No mármost Fekete Sándor olyan írói alkatokat állít pellengérre, akik az írói életből ellesett mozdulatokat maguk is karikírozottan valósítják meg, s azután ezeket karikírozza - csak szerepekre s nem pedig egyénekre.

A másik nehézség a műfajból fakad. Kabarét, irodalmi kabarét is lehet csinálni. A kabaré műfaja azonban esztrád. Ha ezt valamivel összekötik, akkor a keretjáték nyilvánvalóan keretjáték. Fekete azt hiszi, hogy dráma is lehet. Így azután színpadra terít egy magániskola-vezetőt, aki az irodalmi életből ellesett naturalizmusát egy iskolában érvényesíti, melyben a nők két alaptípusa található; a sznobnak álcázott . . . és a ...-nak álcázott sznob. A férfiak esetében viszont evidens, hogy kell lenni egy urbánusnak és egy népiesnek. Minthogy azonban ebből az összetételből az irodalomban sem jön ki semmi, sem probléma, sem konfliktus, sem gondolat, legfeljebb néhány, az állítólagos népiesnél alpári, az állítólagos urbánusnál kávéházi duma, ugyanez az eredmény itt is. A színészek nagy igyekezettel hozzák a színpadra a nem létezően tipikus és a tipikusan nem létező alakokat, karikírozzák azt, aminek nincs karaktere. Mégis, az előadás át-menetet képez az életből ellesettség és az irodalmi íróság között - s ebben áll a specifikuma.

Az olvasó sejtheti, hogy most jön Thália másik oldala, színházi életünk igen rokonszenves kezdeményezéseinek bemutatása. Ezek abban különböznek az előbbiektől, hogy innen esetleg van továbblépés. Még akkor is hangsúlyozni kell ezt, ha a továbblépés felettébb problematikus. Brecht *Galileijének* egyik párbeszédéből idézek ahhoz, hogy itt ezt a problémát megértsük. Galilei tanítványa azt állítja: „Szerencsétlen *az az* ország, amelynek nincsenek hősei." Galilei válasza szerint: „Nem! Szerencsétlen az az ország, amelynek hősökre van szüksége." Az első megfogalmazás tökéletesen illik a naturalista és szalondrámákra. A második az igazi és teljes dráma. Ahhoz azonban, hogy megértsük a mi úgynevezett gondolati drámáinkat, egy új megfogalmazást kell bevezetni: szerencsétlen az a színpad is, amelynek csak hősei vannak.

Intellektuális elmejáték

S ha már Galileinél tartunk, akkor Giordano Bruno és Maróti Lajos drámája *Az utolsó utáni éjszaka* is eszünkbe jut. Erről a drámáról már írtam a SZÍNHÁZ hasábjain, s akkor megemlítettem, hogy Galilei, Bruno, Szókratész nem véletlenül válnak színpadi hősökké. Azért is, mert ismerik' az igazságot, és azért is, mert nem ismerik a konkrét körülményeket és az igazság győzelmének lehetőségét. Így válnak hősökké, a maguk igazságáért küzdő emberekké, akik mit sem törődnek a közeggel, amelyben az igazságnak érvényre kellene jutnia, vagy legjobb esetben is fáradt sajnálkozással és döbbent értetlenséggel nézik. Ebben különböznek - előnytelenül - az eredeti Brunótól, Szókratésztől stb.

Ezért azután itt gondolat van, hősiesség van, igazság van, de az igazság süketen verődik vissza az emberekről, és a hősök egyedül maradnak. Bruno esetében legfeljebb a rendkívül ravasz pápa tudja, hogy Brunónak van igaza. Ez a pápa azonban annyira ravasz, hogy az utókor kedvéért szívesebben süttetné meg önmagát, mintsem Brunót, de a filozófus igen makacs - ő akar hős lenni, és így a pápának bele kell nyugodnia tragikus sorsába. S amilyen szép és ötletes a darab néhány gondolata, egy-egy dialógusa, olyannyira nem tudja magával ragadni a színpad egészét. Megmarad intellektuális elmejátéknak.

De nem ez az egyetlen példa arra, hogy az intellektuális elmejáték vonzása a mai színpadon rendkívül erős. Szintén megemlékeztem már e hasábokon Gyurkó *Don* Quijotéjáról, s így itt is csupán a felvetett problémával kapcsolatban említem meg ismét. Don Quijote és Sancho Pansa koruk rendkívüli bölcsei. A Huszonötödik Színházban is úgy jelennek meg, mint a kor gondolkodói. Az egyik látja az eszméket, a másik látja a valóságot, de mégis vonzza az eszmevilág is. Igazi drámája tehát Sancho Pansának volna, ha a színpadon volna olyan való-

Dayka Margit Tabi László Családi dráma című vígjátékában (Madách Kamaraszínház)
(Ikládv László felvételei)

ság, amit lásson. Így azonban Sancho Pansa is tulajdonképpen arról elmélkedik, hogy milyen is az a nagyon egyszerű valóság és Don Quijote nyomán arról, hogy milyen szépek az eszmék. Ezért nem is válik a darab hősévé. Kedvesen téblából a színpadon, néha figyelmezteti urát, hogy léteznek más gondolatok is, mint az eszményiek, de csak gondolatot állíthat szembe gondolattal. A gondolatok mérkőzése mindig a valóságon dől el az életben. Viszont mindig a szépségen dől el, ha az életet zárójelbe tesszük. Ez történik Gyurkó darabjában is. Don Quijote eszményei esztétikusabbak, s így Don Quijote bukása esztétikus bukás. Általában színpadunk keresi az esztétikus tragédiákat, az esztétikus halált, s közben elfeledkezik arról, hogy a halál nem feltétlenül esztétikus, és hogy a tragédiák viszont feltétlenül katartikusak.

A becsület sznobizmusa

Ugyanebben a gondolati vonulatban azonban láthatott a magyar közönség egy nem esztétikus halált, hanem egy nagyon is elítélt, snájdig halált. Örkény Istvánnak, aki Nemeskürty történelmi publicisztikáját dolgozta színpadra A *holtak hallgatása* címmel, sikerült néhány olyan találattal (nem puristák kedvéért: trouvaille-jal) gazdagítania az eredeti anyagot, amely egy-egy pillanatra döbbenetessé varázsolta a színpadot. S nem csupán a befejező levél tartozik ide. Az is feltétlenül a színpadra állítás érdeme, hogy egy olyan adatot sikerült kibányászni, mely szerint a kivégzőosztag tagjai közül néhányan nem szoktak halálos lövést leadni, de Jány Gusztávot minden katona agyon akarta lőni. Az elegáns korlátoltság rajzát kapjuk Jányról. Olyan becsületfogalmat rajzol meg a darab, amely a becsület legfelszínesebb, legüresebb fogalma.

Itt stilizáltan tárul a szemünk elé egy történelmi dráma, mely dokumentumokból építkezik, mely teljes, de mégiscsak rekviemszerű. Modern rekviem, ahol már nem élő emberek a színpadon is holtakként mozognak, és élő problémákat mondanak el. A becsület sznobizmusáról van szó. Furcsa kategória ez. Erkölcsi fogalom és sznobizmus nehezen férnek össze. Az élet paradoxona azonban éppen ezt mutatja, és a dráma leleplezi, hogy amint a sznobizmus a műveltség mozzanatát tartalmazza ugyan, még-pedig úgy, hogy a műveltség kvintesszenciájának látszik, úgy a becsület-sznobizmus a formális becsületből tartalmaz valamit, de oly módon, hogy ez a becsület kvintesszenciájának látszik. Ezért homályosít el mindent: valóságot, emberi életeket stb. Igazán rekviem ez, s ezért egyszeri jelenség, s ezért nem dráma. Nem *hibája,* hanem *műfaja.* Megismételhetetlen, csaknem továbbfejleszthetetlen, mert zenei műfaj, és talán akad olyan muzsikus, aki föl is figyel erre, hiszen a modern rekviem igazi szövegkönyve. Dies irae, csakhogy nem csupán az objektív haragé, hanem a maié is. Nem gyász, hanem gyász is, de fölháborodás is.

S ezért mai, ezért aktuális. Nem mintha a problémák megismétlődéséről volna szó. De az analógia érezhető. Helyes indítékok ma is létezhetnek, melyek mozzanatszerűen átcsaphatnak embertelenség-be is. És az emberek már beleszerettek az indítékba. Ezen indítékon túl mindent szem elől tévesztenek. S éppen az, amit elvont igazságnak neveztem, nem-egyszer teremt ilyen hályogokat, mert egy igazság kedvéért el lehet feledkezni a konkrétról és az átfogóról. A rész kedvéért az egészről. S ebben most már nem rekviemszerű, hanem valóságos tragédiák rejlenek.

Gondolati tragédiák

A valóságos tragédiák mint gondolati tragédiák már megjelentek a színpadon. A múlt esztendőben Hernádi Gyula *Falanszterét* a Pécsi Nemzeti Színház játszotta, s most ez a darab az új Hernádi-

művel, *az* Antikrisztussal együtt a Huszonötödik Színházban kapott színpadot. Hernádi első drámáját akkoriban azért üdvözölte melegen e sorok írója, mert azon kevés darabok közé tartozik, melynek gondolati anyaga nem évtizedekkel ezelőtti, hanem konkrétan időszerű. A pécsi rendezés nagyon ügyesen, külsőségekkel is megmutatta ezt az aktualitást. A Huszonötödik Színház a külsőségektől eltekintett, abban a meggyőződésben, hogy a gondolati anyag önmagában hat. Érdeme a színháznak, hogy így is meggyőző előadást produkált. A külsőségektől való eltérés még abban is megmutatkozott, hogy a négert nem maszkírozták négernek, hogy nem woodstockizálták a környezetet és a hangulatot. Világos, hogy ennek a változásnak nem csupán elvi oka volt, hanem maguk a különböző színpadi feltételek is intonálták ezt.

Így a mostani előadásban a régebbinél élesebben jelent meg a darab egyik mély mondanivalója, melynek drámai bemutatása megoldatlan. Ez a megoldatlanság Considerant gyilkosságának ábrázolásában összpontosul. Gondolatilag teljesen érthető: vannak forradalmárok, akik még a bűn árán is hajlandók megmutatni, hogy az a társadalom, amelyben élnek, bűnös. Tehát Considerant gyilkosságot követ el, hogy bebizonyítsa: az amerikai hatóságok szükségképpen egy négert fognak felakasztani, mert az előítéletek működnek. Az előítéletrobbantás meg-ére egy bűnt ? Hernádi válasza az, hogy nem. De amennyire gondolatilag indokolható ez az extrém, majdnem az őrületig ható elképzelés, úgy szükség volna arra is, hogy pszichológiailag indokolják. S ezért tartozik végül Hernádi darabja is a második vonulathoz, a valóságot modellező és csupán gondolati síkon lejátszódó drámákhoz.

Még inkább fölerősíti ezt a benyomást *az Antikrisztus,* Hernádinak itt is igaza van. A racionalizmust azok az emberek, akik az irracionalizmusban élnek, csupán irracionalisztikusan fogadhatják el. Nem véletlen, hogy a francia forradalom idején is megvoltak a kultuszai az észnünnepeknek, kultikusan tisztelték Voltaire-t, majd más rétegek Rousseau-t. Maga a racionalizmus is kultusszá válhat, az ésszerűség is mitizálódhat. A modern időkben szükségszerű is a legtöbb társadalomban, hogy a haladás, a gondolat mint mindent megváltó éljen a köztudatban, hogy a Krisztust, vagyis a megváltót egy ellen-Krisztus helyettesítse.

Mit tud szembeállítani Hernádi a mítosszal és ellenmítosszal? A néptömegek valóságérzékét. A tömegek számára addig funkcionál az ellenmítosz, ameddig érdekeiket kifejezi, s azután elvileg túlléphetnek az ellenmítoszon is. S mindez filozófiailag, gondolatilag nagyon is rendben van, sőt, megkockáztatnám azt is, hogy gondolatilag ezek a darabok a marxizmus-leninizmus mai problémáiból és megoldásaiból sokat kifejeznek. Dramaturgiailag pedig korszerű újjáélesztései ezek a Hernádi-drámák a brechti tandrámának. Azonban ugyanaz is a hibájuk, mint a tandrámáké. Az alakok nem élnek, csak a gondolatok. Illusztrációk, mégpedig élő gondolatok holt illusztrációi. Az a többlet hiányzik belőlük, hogy élő problémák jegyében élő emberek élő gondolatait testesítsék meg.

S az összképhez hozzátartozik az is, hogy a már a SZÍNHÁZ hasábjain ugyancsak méltatott Illyés Gyula-drámát, a *Testvéreket* ebben a vonatkozásban megemlítsük. A gondolati kötőanyag itt is remek. S Illyésnek ismét sikerül az a bravúr, hogy lényegileg egyetlen dialógussal fenntartsa a színpadi feszültséget. Tudniillik Illyés szintén korproblémát vetít színpadra. Az entellektüel igen sok esetben látja, hogy a valóságban kivihetetlen az a forradalom, amire a népnek szüksége van. A népi forradalmár, akinek horizontja szűkebb, ezért inkább válik a cselekvés emberévé. Az ellentmondás szükségképpen megmarad a két felfogás között, és maga a valóság az ellentmondást tragédiába futtatja ki. De ez a dráma is - Illyés oly sokat emlegetett görögössége ellenére - megmarad ez-úttal a példázat szintjén. Ha Juhász Gyula azt mondta, hogy a királytragédiák igazi főhőse a nép, akkor itt a helyzet úgy fordul meg, hogy a népi tragédiák igazi főhőse a gondolat lesz.

Beszámolónk végére értünk. Látszólag drámai összefoglalás ez, hiszen két egymásnak feszülő tendenciát mutattunk ki az évadban. S ha a körkép nem teljes is, azért úgy vélem, a két legfőbb irányzatot sikerült megragadni. Azonban a két tendencia között sincs igazi konfliktus. Az álalternatívák évadja volt a múlt év, félsikerekben gazdag és helyenként sikerekben - melyek azért voltak - szegény. A félsiker okát a féloldalasságban leltük fel, a továbbvezető út lehetőségét pedig abban, hogy eltávolítsuk tudatunkból a hamis alternatívát. Nem az ellentmondást, a konfliktust, hanem az álkonfliktust. Nem a tartalmit, hanem a látszólagost.

SZEREDÁS ANDRÁS

Példák, vidékről

Kaposvár: Homburg hercege

Kleist azok közé a 19. századi drámaírók közé tartozik,, akiket igazában csak haláluk után, az „irodalomból" fedeztek fel - mint Hebbelt, Grillparzert vagy a mi Katona Józsefünket is. Tudta, mert tudtára adták, hogy „olyan színpadnak" ír, amelynek „ideje majd csak ezután jön el". A kleisti „képzelet színpadát" a maga korában pejoratív hangsúllyal ejtették ki. Mindössze két darabját mutatták be életében, közülük a jelentősebb előadás, az *Eltört korsóé* nem is éppen zajtalan bukással végződött. A színhely Weimar volt, a rendező pedig Goethe, aki a maga ízlése szerint alakította át az egyfelvonásost. A rendezőnek egyébként szigorú véleménye volt a szerzőről, és főként az „érzések zűrzavarát" vetette a szemére. Lényegét tekintve hasonló oka volt később *a Homburg hercege* elutasításának is. Az udvar azzal vonta meg pártfogását, hogy a fejedelmi családhoz tartozó Homburg nem lehet hős is, gyáva is egyszerre, ahogy azt Kleist mutatja. *A Homburg* azóta sem lett igazán népszerű a német színpadon, pedig témáját tekintve látszólag arra termett, hogy porosz nemzeti dráma legyen belőle: a porosz-svéd háború egyik dicső epizódja elevenedik fel benne.

A történet röviden így szól: Homburg herceg, aki megálmodja fehrbellini diadalát és eljegyzését a fejedelmi családba tartozó Natalie hercegnővel, a másnapi haditanácson csak testben van jelen. Így aztán Brandenburg fejedelmének terve ellenére indul rohamra, és bár megnyeri a csatát, parancsmegszegés miatt halálra ítélik. Homburg eleinte bízik abban, hogy a fejedelemtől kegyelmet kap, de amikor megtudja, hogy Natalie és az ő egybekelése az udvar érdekeibe ütközik, megrendülten az életéért könyörög. Brandenburg csak abban az esetben volna hajlandó kegyelmet adni, ha Homburg tagadná a fegyelem szükségességét. (azonban ekkor belátja helyzete fonákságát, és készen áll már a halálra. Így éri utol Brandenburg kegyelme, s válik valóra az, amit megálmodott.

Paradox módon ma éppen a szertelen, rendhagyó Homburg hercege tűnik az

egyik legklasszikusabb Kleist-műnek. Igaz, a színpad időközben megszabadult a naturalista külsőségektől, a historizáló pedantériától. Ma már csak mosolyogva gondolunk arra, hogy Meiningenék idejében valódi csatatéri dobpergés, ágyúdörgés és katonai parádé adta meg a Homburg-előadás rangját. Mindezzel együtt a Napóleon-ellenesség táplálta porosz nemzeti öntudat is az oda nem illő és mellőzhető kellékek közé került. A legfontosabb lépést talán éppen az érdekelt fél, a franciák tették meg, mikor Jean Vilar rendezésében és Gérard Philipe-pel mutatták be azt a Homburgot, aki a földi lét morális hősiességét vállalja.

Kleist darabjában ma talán leginkább a tudat drámáját vesszük észre. Mintha Homburg és a Választófejedelem sem annyira személyes ellenfelekként állnának szemben egymással, mint inkább a világról való tudásuk különbözősége miatt. Ez a kétféle tudás a darabban szemléletesen válik el: Homburgé az álom valóságához kapcsolódik, a fontolgatás nélküli szenvedély, a teljes élet megélésének állapotához, Frigyesé a földi módon rendezett és eléggé praktikus valósághoz, a célszerű törekvésekhez igazodik. Homburgban visszájára fordul a frigyesek képessége: ő az ébrenlétben „merül el", és az álomban eszmél.

Hogyan békülhet meg a szertelen szabadságvágy a rend szigorú fegyelmével, az emberből kéretlenül is felbuzgó szenvedély és tehetség a berendezett világ józan törvényeivel? Összeegyeztethetők-e egyáltalán? Homburg első jelenetbeli álma a darab végén a valóságban ismétlődik meg. Az alvajárónak akkor eljátszott udvari tréfa komolyra fordul. Az áhított üdvösséget ott Brandenburg emberei játszották el neki, itt, Brandenburg fegyelmét elfogadva - úgy tűnik -, ő kényszerül arra, hogy végleg „eljátssza".

A darab különleges szépségét és nyitottságát mégis az adja, hogy Kleist nem zárja ki teljesen a harmónia lehetőségét. Ebből a szempontból döntő mozzanat a fejedelem magatartásának jellegzetesen kleisti homályossága. Elképzelhető, de meglehetősen lapos felfogás, ha Frigyesről azt tételezzük fel, hogy eleve kész programja van Homburggal kapcsolatban. Ez esetben gyalázatos pedagógiai macskaegér játékká egyszerűsödik a történet. Természetesebbnek tűnik az az elgondolás, hogy Frigyes Homburggal együtt „fejlődik". Kleist eszménye a tudatosságtól meg nem fertőzött spontán emberi magatartás volt. Az ártatlanság visszaszerzése. De mint a marionettszínházról írt tanulmányából is kiderül, kétféle spontaneitást különböztet meg: azt, ami az állatok ösztönös, kiszolgáltatott viselkedésében és azt, ami emberi készséggé vált cselekvésben nyilvánul meg. Frigyes eleinte éppolyan ártatlan gépiességgel követi döntéseiben a tőle függetlenül létező „államérdeket", ahogy Homburg engedelmeskedik saját belső parancsainak. A fordulópont akkor következik be, amikor kétféleségük egy-más számára kiderül, és így magatartásuk reflexió tárgyává lesz. Ebből az állapotból nyílik meg Homburg előtt a képzelt út a halhatatlanságba, Frigyes számára pedig a lehetőség, hogy emberséggel töltse meg a törvény szigorát.

A végső harmónia idilljében mindemellett nem lehetünk bizonyosak. A legújabb előadások éppen e területen térnek el egymástól leginkább. Tavaly szinte egyidőben mutatott be két berlini szín-ház két különböző *Homburgot.* A kritikák szerint Lietzané volt a „földön-járóbb", harmóniára törekvőbb, Peter Stein felfogásának szkepticizmusa ezzel szemben olyan kézzelfogható módon jelentkezett, hogy nála az előadás végén két Homburg van jelen: egy, akit bábuként, diadalmenetben visznek katonatársai, a másik, aki szinte a „föld alól" bújik elő, és tétován botorkálva újra hozzáfog babérkoszorút fonni, miközben a hangszórón Kleist búcsúlevelének ismert mondata hallatszik: „Az igazság az, hogy rajtam ezen a földön nem lehetett segíteni." Abban az álomban, amelyet Stein rendezése sugall, Homburg és Kleist arca összemosódik. A koszorút fonó herceg mögé persze nem nehéz odaképzelni a mérhetetlen becsvágytól fűtött Kleistet; a zabolátlan Homburgba a „katonai fegyelem bravúrjait" meg-vető valamikori katonatisztet, a darabbeli álmodozóban az örökös kívülállót, akit még romantikus írótársai is idegennek éreztek, aki újra meg újra csata-tereken bukkan fel, fogságba esik, majd-nem halálra ítélik. . . és így tovább.

A lényeg nem a felsorolásban van, hanem abban a gesztusban, ahogy az író személyes életténye i értelmezően - mások szerint tautologikusan - vonulnak be a mű homályban hagyott szegleteibe. A homburgi magatartás romantikus vonásai Steinnél patologikus tünetcsoportot alkotnak, *hipochondriává* állnak össze, úgy, ahogy Goethe használta a szót Kleisttel kapcsolatban. A kórkép Steinék felfogásában természetesen korkép is.

Talán kétes értékű dícséret azt mondani, hogy a kaposvári előadás először is az irodalmi remekműről ad fogalmat. Nem az, ha meggondoljuk, hogy a *Homburg hercege* eddig még az olvasói köztudatban sem élt, fordítása nemrég készült el, és hogy a félreértéseknek milyen csábító lehetőségei rejlenek benne. Zsámbéki biztos érzékkel jut el a darab leglényegesebb elemeihez. Olyan drámát mutat be, amely kifejezi a kleisti ideált: az antik tragédiának és a shakespeare-i drámának az egyesítését. Rendezése az egyszerűséget, a gondolatoknak a végső kérdésekre összpontosuló kiér-leltségét érzékelteti, és a látvány síkján újjáteremti azt is, ami ott lapul a kleisti dramaturgia mélyén, a szerkesztés már-már önkínzó fegyelmét és a zeneiséget. (Nemcsak a kezdőkép főtémája tér vissza új jelentésekkel gazdagodva a darab végén, hanem egyes jeleneteken belül is gyakran érezni a variációs vagy ellen-pontozó technikát.)

Zsámbéki kaposvári rendezésének gondolati alapja a Fejedelem és Homburg viszonyának precíz kidolgozása. Ehhez nemcsak szorosan illeszkednek, de olykor kifejezetten mintát adnak Pauer Gyula színpadképe és jelmezei.

Az előszínpad folytatásában megjelenő lépcsőzetes emelvény szegélyein csakúgy, mint a bútorok, vértek, zászlók vonalvezetésében a barokk kagylómotívum tér vissza újra meg újra. A lendületes vagy lágy görbületek merev vonallal záródnak: a homburgi elv, az organikusság így találkozik a brandenburgi rend szigorával.

És nemcsak ennek az ügyesen megválasztott formaelvnek van jelképes funkciója, hanem a szereplők térbeli elhelyezésének is. A réteges emelvény „fentjének" és az előszínpad „lentjének" körvonalazható tartalma van. Érezni véljük, hogy Homburg igazi világa hozzánk közelebb, *lent* helyezkedik el, míg Frigyesé *odafenn,* a határokat mégis átátlépik. Ez azonban mindig erős pozitív vagy negatív emocionális hatás kíséretében történik. (Homburg például így kerül csatába vonulása vagy végső beilleszkedése alkalmával, más-más előjellel - fölülre.) A színpadi tér feszültsége leginkább talán a haditanácsnál, az előadás egyik legszebben megoldott jelenetében érvényesül. A parancsra váró katonatisztek baloldalt, fenn sorakoznak föl, s

miközben a tábornok felolvassa a haditervet, lenn, a színpad jobb oldalán, Natalie és a Választófejedelemné készülődnek az elutazáshoz. Homburg középütt, félúton tétovázik. Sem ide, sem oda nem tartozik ebben a pillanatban. A fel-olvasott hadiparancsból és a pattogó válaszokból csak foszlányok jutnak el tudatáig, de még azt sem meri egészen elhinni, hogy előző esti álma Natalieról valóban igaz lehet.

Zsámbéki rendezése nem ad teljesen egyértelmű választ arra, vajon Frigyes és Homburg küzdelmét álomnak vagy valóságnak kell-e felfognunk. A világítás kiemelő hangsúlyai, a csupán háttérfüggönyre vetített helyszínjelzések, a csatajelenetben a hajnali párát és elmosódó realitást egyaránt jelző, oldalvilágítással elért pompás fényeffektus - mindezek könnyed lebegésben tartják az előadást. Csupán egy kérdés dől el a befejezésben: Homburg véglegesen fölébred, beolvad csapatába, s ezentúl - ahogy Kottwitz mondja a darabban: „Ha maga a pokol támadna rád, /ő már akkor se rántaná ki kardját, / Hogy segítségedre rontson hívatlan..."

A két szerep ellentétének sokszoros megjelenítése sem viszi szélsőséges leegyszerűsítésekre a rendezést a színészvezetésben. Szabó Kálmán Brandenburgja már megnyerő megjelenésével is hangsúlyozza, hogy nem holmi romantikus fény-árnyék szereposztásról van szó. Szabó Kálmán nyílt, jóindulatú és határozott fejedelmet játszik, aki a habozás nélküli ügyintézéshez szokott. Ettől azonban a jóindulat és a nyíltság nem annyira személyes gesztusnak, mint inkább egy láthatatlan kódex esetenkénti alkalmazásának tűnik. Szabó pontosan érzi a szerepét, és sehol nem próbál kommentárokat fűzni hozzá. Talán valamennyi szereplő közül ő az, aki mindvégig megtart valamit abból a kleisti rejtélyességből, amely kizárja a néző „beavatását". Csupán ott lehet némi elnagyoltságot érezni játékában, ahol a fejedelem meghasonlik önmagával. Ahol meditálnia kéne.

Kiss István Homburgja szenvedélyektől fűtött, romantikus költőt idéz, álmodozva és idegenül mozog a számára megfejthetetlen környezetben, katonák között. A becsvágy és valami ködbe vesző lelkesedés az, ami ehhez a másik világhoz kapcsolja. Kiss István a Homburg-képnek ezt a vonását maradéktalanul eljátssza. Amivel viszont csak részben tud megbirkózni, az a szerep belsőbb rétege. Különösen a halhatatlanságmonológban, s abban a kritikus jelenetben lehet ezt érezni, amikor Homburg kegyelemért könyörög, s a Választófejedelemné (Olsavszky Éva játszotta) közbenjárását kéri.

A többi szereplő közül Molnár Piroska rokonszenvesen formálta meg Natalie hercegnő szerepét, egyikét azoknak a kleisti nőalakoknak, akikben együtt él a nemes tisztaság a talpraesett bátorsággal. (Jelmeze sajnos kevésbé mondható sikerültnek.) Markáns, igen erőteljes figurát hozott Dánffy Sándor mint Kottwitz ezredes és Vajda László, aki Hohenzollern grófot alakította.

A Homburg-előadás sikere nem utolsósorban azon múlik, hogy a darabot ki-tűnő fordításban játssza a Kaposvári Csiky Gergely Színház. Tandori Dezső azon túl, hogy hallomás alapján ítélve rendkívül pontosan fordít, olyan szöveget ad a színészeknek, amely szemérmesen az élőbeszéd természetességébe rejti a költészetet.

Kecskemét: A korona aranyból van

„Felséged nem uralkodni akar, hanem játszani" - mondja Chastelard udvari költő Stuart Máriának, és ezzel aligha-nem fontos dolgot árul el Kocsis István darabjáról is. A *játék* nem egy értelemben alkotóeleme *A korona aranyból van c.* drámának. Ott van a hol komikus, hol tragikus fordulatokat hozó dramaturgiai csapdákban, de felleljük Stuart legfőbb törekvésében is, aki a játékot mint az emberi öröm forrását az erkölcsi jó és az esztétikai szép rokonfogalmaként használja. Az író a történelmet is játékos könnyedséggel kapcsolja hőséhez. Stuartja szeméből egy szépségből, egyszerűségből, gyermeki furfangból és női tetszésvágyból megformált kamaszlány tekint ránk, aki úgy bújik a történelmi szerepbe, mint valami rég várt ruhába. A dologból azonban mégsem komédia keletkezik, nem a ruha viselője lesz nevetséges, hanem a hatalmi jelmez mutatkozik szűknek.

Kocsis Stuartja olyan királynő, aki nem jelképeken, ceremóniákon és tanács-adói apparátuson keresztül akar hatni az emberekre, hanem közvetítők nélkül, személyének varázsával. A hatalom jelvényeit száműzi vagy megfosztja tekintélyüktől: a trónt a rideg trónteremből palotájának meghitt szobájába viteti, az angol királyi koronát jámbor hányavetiséggel véteti fel a címerébe, és kedvtelve szegi meg az udvari szertartás merev formáságait is, megpaskolja a rosszkedvű lordok arcát, és a koronatanács első megbeszélésén kizárólag egy témával, a királynő szépségével kapcsolatban engedélyez hozzászólásokat.

Az udvar emberei azonban ezzel akaratlanul is az uralkodói program vitájába keverednek. Stuart nemcsak saját varázserejében hisz, de abban is, hogy ha a hátalom a romlatlan szépség szolgálatába szegődik, akkor az embereknek módjuk lesz kedvük szerint szabadon élni. A királynő szépsége ezzel a váratlannak tetsző logikával államérdekké válik, a királyi hatalom pedig szolgálattá.

Stuartnak a későbbi tragédiát magában hordó tévedése abban rejlik, hogy a helyzet urának érzi magát, holott a helyzet valódi urai a Moray-k, Maitlandek, a koronatanács tagjai, akik a maguk részéről süketeknek és vakoknak bizonyulnak. Nem értik Stuartot, és különös viselkedését megpróbálják a maguk módján megfejteni. Kisebb gondjuk volna az, ha szeretőjét rejtegető fejedelmi szajhával állnának szemben. Nagyobb baj, hogy a dolgok megszokott rendjét zavarja meg a királynő. Az alkalmasságukat vonja kétségbe. Ők nem abban járatosak, miként lehet megszabadítani az embereket, hanem abban, hogyan lehet megszabadulni emberektől. Az ő játékaik az ország érdekeibe takart önérdek cselszövései, nem afféle emberi szabadságnyilatkozatok, ahogy Stuart követelné. Érthető, hogy a királynő szeszélyesnek látszó magatartásában kezdettől fogva kelepcét gyanítanak, és az is egyre kevésbé kétséges, hogy a kíméletlenül gyakorlatias észjárásnak és a hajlíthatatlan idealizmusnak ebből a küzdelméből ki kerül ki győztesen és ki marad fogoly végül.

A fiatal erdélyi író drámája azzal végződik, hogy a királynő az egyezkedő tárgyalásnak álcázott fogságból kilépve leemeli fejéről a koronát. A mozdulat azonban félbemarad. Nyitva áll a kérdés, függetlenül attól, hogy mit mond a történelem: elfogadni a koronatanács által diktált feltételeket, megalkudni, vagy lemondani a koronáról.

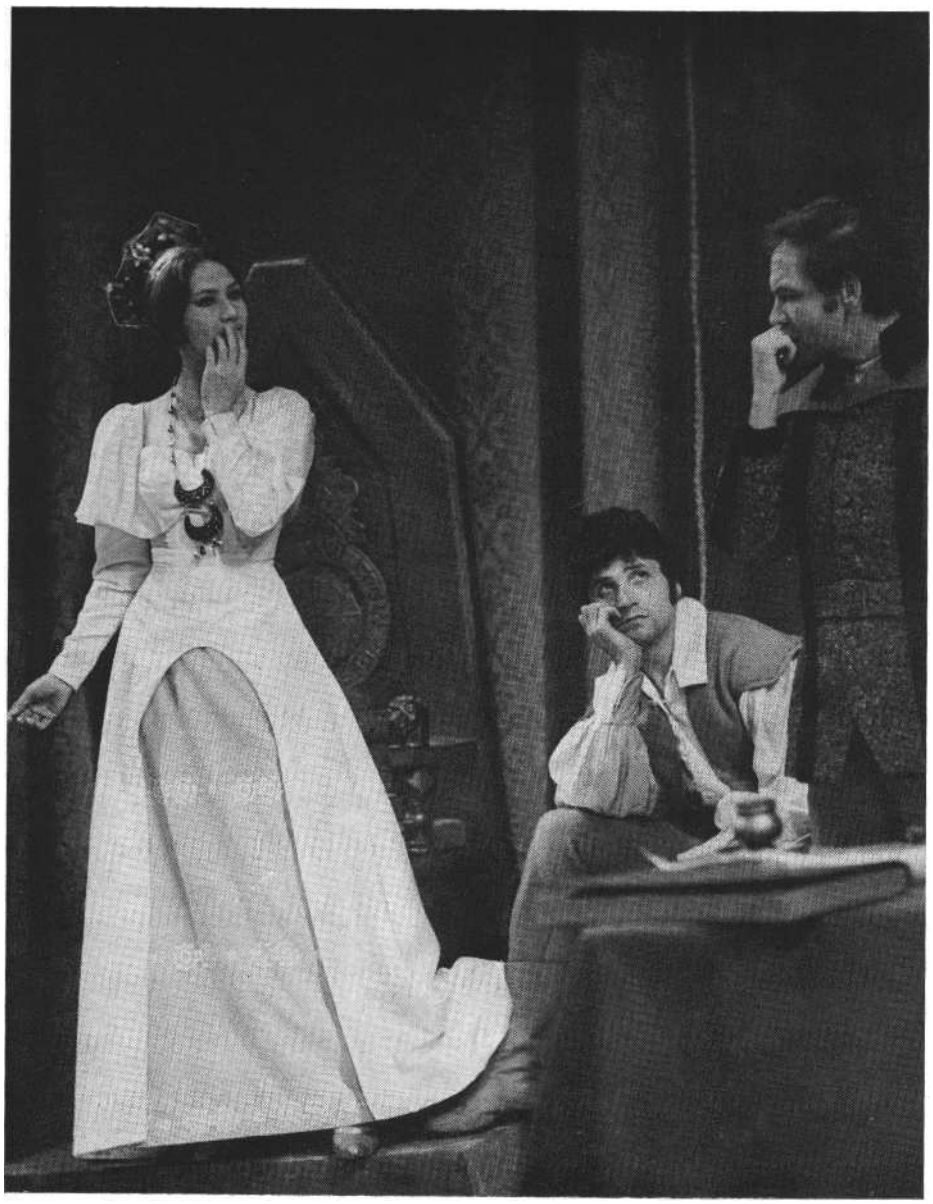
Voltak, akik ezt a befejezést hevenyészettnek, kiérleletlennek tartották. Nem hiszem, hogy igazuk volna. Kocsist nem Stuart további sorsa érdekli, meggyőződése, hogy a történelemben csak időlegesen dőlhet el egy-egy valódi dilemma, s hogy a kérdéseket újra és újra fel kell tenni. *A korona aranyból van a* teljes

ember igényének költői álmát fogalmazza meg, és nem akar kétféle mércét alkalmazni. Nem az a célja, hogy emberséges hatalomról való gondolkodásban utópistának bélyegezzen meg egy módszert. A tökéleteset nem a lehetőhöz szabdalja, hanem önmagához méri.

Stuartját ugyanaz az elszántság és kérlelhetetlenség vezérli, mint az ugyancsak Kecskeméten bemutatott *Bolyaiját.* Nemcsak a Németh László-drámákra emlékeztető, éles vonásokkal megrajzolt szuggesztív erejű főalakok hasonlítanak egymáshoz, hanem a két dráma szerkezete is.

A korona aranyból van rejtett monodrámának tűnik. Nem mintha Kocsis nem rajzolna meg Stuart mellé néhány markáns szerepet: például a költő-rajongóét, Chastelard-ét, vagy Stuart ádáz egyházi ellenfeléét, Knoxét. Drámai feszültségű összecsapásokkal sem marad adós, különösen a második részben nem, amikor Stuart meggyőzni látszik Knoxot, vagy szinte hipnózisig fokozódó hatásával a maga oldalára állítja a korona-tanács egyik lordját. Mégis, a dráma tulajdonképpeni menete egyetlen főszerep meg-megújuló alakváltozásait követi, amelyhez a többi csupán tükröt tart, és csak azokban a pillanatokban lendül ki a statikusságból, amikor valamilyen módon kapcsolatba kerül vele. Chastelard a hűséges árnyék például akkor rendül meg, amikor Stuart látszólag kiszolgáltatja őt a bűnbakot követelő Moray-nak, de azután megcáfolt kishitűsége annál jobban megerősíti a királynő iránti bizalmában.

Kocsis István: A korona aranyból van (Kecskeméti Katona József Színház). Kopetty Lia (Stuart Mária), Székhelyi József (Chastelard) és Kautzky Ervin (I. Lord)



Még a legönállóbbnak látszó figura, Knox is, aki konokul ellenáll a királynő szépségének, csupán Stuart változó ítéleteitől nyeri szerepének dinamizmusát.

Kocsis maga fejti ki darabjaihoz fűzött széljegyzeteiben, hogy hőseinek nem feltétlenül szükséges méltó ellen-felet kapniuk. Tragikus hőshöz méltatlan is a szerencse, ha ilyen ellenfele akad, hiszen a valódi küzdelem amúgy is belül, a lélekben zajlik. Bolyai János esetében ez a belső küzdelem valóságos tükrökben verődött vissza, ezek a tükrök itt személyek álarcát öltik magukra. Ez önmagában még nem volna akadálya, hogy újjáteremtődjön a Bolyai-dráma koncentrált feszültsége, de Kocsis mintha akaratlanul is szűkebb mederbe terelte volna a drámai anyagot. Mintha túl komolyan vette volna Stuartjának puritanizmusát, aki társalgónak akarja berendezni a tróntermet. Ő maga mintha egy expresszív lírai monológot próbált volna átrendezni már-már egy társalgási színmű kereteibe, holott ez a Stuart a szerep belső logikája szerint mindenkire közvetlenül akar hatni. A színpadról elsősorban a közönségre.

A Kecskeméti Katona József Színház előadása nem tudja egészen ezt a lappangó ellentmondást feloldani. Varga Mátyás puritán színpada súlyos függönyével és stílhű bútoraival a bensőségességet fejezi ki, azt a nyomasztó történelmi levegőt, amelybe Stuart megérkezik, Poós Éva jelmezei pedig azt a különbséget hangsúlyozzák, ami a skót urak és a francia szellemű királynő között feszül. Nem kísérlik meg azonban, hogy kimondják, vagy akár csak határozottabban jelezzék a koturnusos külső mögött a jelenidejűséget.

Lehetséges történelmi pillanatok egymásutánjának mutatja be Turián György rendezése a *Koronát.* Az egyes jelenetek közé már szövegkönyvileg rögzített „generálpauzák" azonban meg-megtörik azt a lehetséges hangulati-gondolati ívet, amely Stuart önfeledt és elfogulatlan játékát egyre keserűbb, egyre vészjóslóbb küzdelemmé fokozhatná. A régi filmek vágási technikájára (abblendezé-

sére) emlékeztető előadás igazában a „tárgyalási" jelenetben forrósodik fel, ahol a szünetek kevesebb színpadi időt fogyasztanak el, és a feszültség fokozására egy-egy képen belül is lehetőség nyílik. (Ezek egyben írói remeklések is: Knox átmeneti megingatása, a Lord „hipnotizálása" a pergő kérdések-feleletek során, Chastelard szenvedélyes kitörése.)

A szereplők közül a legnehezebb feladat Kopetty Liára hárult. Sok színből összetett, gyakori érzelmi változásoktól kísért, külsőleg-belsőleg gazdag szerepet kellett eljátszania. Kopettynek talán legnagyobb érdeme, hogy nem akart a királynői sablonokból előadni valamit, nem élt a szokványos manírokkal. Ezért sikerült azt a Stuartot érzékeltetnie, aki a skót királynő palástjába bújt. Ha a kelleténél talán olykor szűkebb skálán mozgott, ez (a néhány szöveghibázásban is megnyilvánuló) elfogódottságon kívül a rendezés időnkénti bátortalanságán is múlott. Ez utóbbit érezhettük például abban, hogy Chastelard íróasztalát Turián a függöny mögé helyezte, holott a darab szerint a trón mögött volna a helye. Székhelyi József így is a szenvedélyes és végletesen gondolkodó királynő tartózkodóan bölcs útitársát játszotta el a költőben, a rezignáltság állapotába fojtva azt a hitet, ami Stuartban megvan. Az előadás egyik szép pillanata az, ami-kor - Moray megvesztegetési kísérleté-re - szenvedélyes tüzek csapnak fel ebből a szenvtelennek tűnő józanságból.

A királynő ellenségeinek táborában a legmeggyőzőbb Piróth Gyula Knox-alakítása volt, azzal, hogy némiképpen tartalmat tudott adni annak a mozdulatlanságnak, ami a megírt figurában érezhető. Hallgatásában, mozgásának súlyosságában ugyanazt a konokságot és meg-szállottságot sűrítette, mint őrjöngő düh-kitöréséhen.

Mezei Lajos Moray-ja, úgy tűnt, az első részben mintha egy árnyalattal jobban alkalmazkodott volna stílusában ahhoz a kamaszlány Stuarthoz, aki végül is nem egészen egyértelműen jelent meg a színpadon. Ő is, akárcsak Maitland szerepében Major Pál, a tárgyalási jelenetben „hozta" igazán azt a menthetet-lenül beteg ellenfelet, akiről lepattognak nem a józan ész, hanem a tiszta emberség szavai.

Bothwell szerepében Fekete Tibornak is nehéz feladat jutott. Az ő parancsnoka nem szívesen engedelmeskedik a koronatanácsnak, de tisztában van azzal is, hogy vérontás nélkül nem segítheti a királynő tervét, Moray-ék elfogatását. Rajongásában azonban mégis elvállalja. Amikor végül őt tartóztatják le, és halálos ítélet vár rá, előbb a koronatanács uraira szór szitkokat, majd Stuartot tagadja meg. Fekete Tibor ezeket a sűrű fordulatokat hitelessé tudja tenni.

A Kecskeméti Katona József Színház izgalmas drámát mutatott be, vitatható, de mindenképpen lehetséges felfogásban. Érdemes volna újabb előadással válaszolni rá.

Szeged: Angyal szállt le Babilonba

Dürrenmatt darabját újraolvasva, ma hajlandók volnánk Babilon főkoldusában, Akkiban a társadalomnak hátat fordító mai drop-outok előfutárát felfedezni. Akki szállása *egy* képzeletbeli térképen ott van valahol a Babilont a napjaink Párizsával összekötő Eufrátesz hídja alatt, egy elkoldult szarkofágban, körülötte a színes kacatoknak, árucikkeknek partra vetett halmaza. A koldus fejedelmi fényűzéssel a folyóba dobja a számára értéktelen holmikat, nem hajlandó elfogadni az együttműködés zálogaként felkínált jövedelmező állásokat sem. „Törvényt tagadva hódol a szabadságnak." Ha valóban előfutár Akki, akkor mindenesetre utóvéd is. Sereghaj-tája azoknak a dürrenmatti hősöknek, *a* szerző szavai szerint „bátor embereknek", akikben még utoljára irónia nélkül s némi pátosszal csillan meg a személyes lázadás lehetősége.

Dürrenmatt ekkor még úgy gondolja: „az emberiség egészében lett bűnös. Az ideállal együtt mindenki a visszáját is menteni akarja: a szabadságot és az üzletet, a jogot és az erőszakot . . . A lehetőség csupán az egyén számára adott, az egyénnek kell a világban helytállnia, így nyerhető vissza minden."

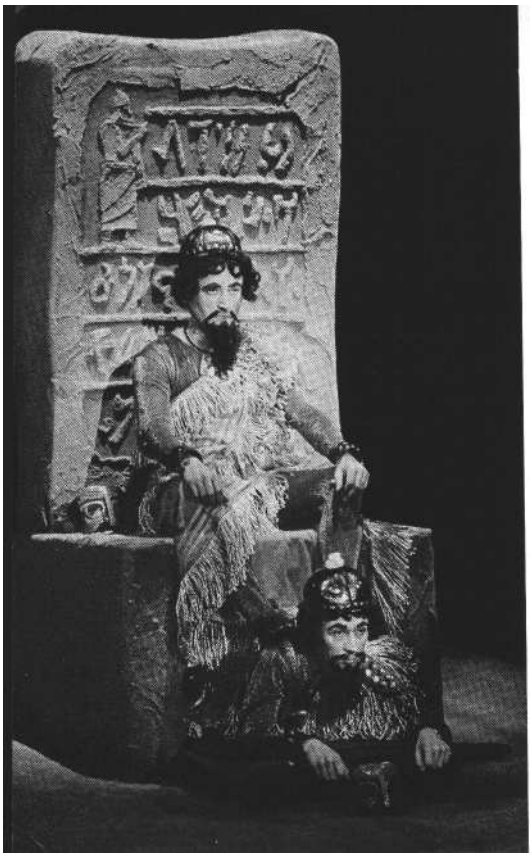
Akkit azonban mégsem valami szociológiai intuíció szülte, hanem a dürrenmatti paradox látásmód, az ellentétekben történő gondolkodás. Nebukadnecár totális zsarnokságának képe mellé így kerül oda Akki totális szabadsága, a bábeli toronyépítés esztelen vállalkozása mellé az értelmes tagadás-rombolás kalandja.

Dürrenmatt komédiája két tengely körül forog: az egyik horizontálisan köti össze a királyt a koldussal, a másik vertikálisan az eget a földdel. A földi „üdvösségbe", amelyet Nebukadnecár jó-léti állama ígér, beleszól az égi kegyelem, amikor a semmiből teremtett Kurrubit küldi le a föld legnyomorultabb embere mellé. Ám a megváltás célt téveszt mindkét esetben. Akki nem kér a földi fajtájából, mert szabad akar maradni, az álruhában járó Nebukadnecárt pedig felbőszíti a mennyei arcátlanság, hogy koldusgúnyában s nem pedig méltósága teljében éri az égi kitüntetés. A látszatnak és lényegnek sűrű összekuszáltságából ered a babiloni mulatság egyik forrása. Hogy a nyomorult király: fenséges királynak, a Kurrubi iránti szerelemtől megkergült bankár, kocsmáros, rendőr: költőnek képzeli magát. A másik forrás kevésbé látszik időállónak, pedig végső soron éppen az idővel játszik. Babilonban felhőkarcolók épülnek, az utcákon autók száguldanak. A babiloni szereplők a sajtó modern zsargonján szólalnak meg.

Dürrenmatt azt a képet, amelyet az önmaga pusztulásán munkálkodó mai világról fest, álmitológiai köntösbe öltözteti. A modern világváros Babilon képével mosódik egybe, a politikai hatalmak versengése, a kölcsönös fenyegetettségből származó kényes egyensúly a babiloni trón látványában jelenik meg. Nimród és Nebukadnecár felváltva használják lábtartó zsámolynak egymást. A mitológiai vagy történelmi hangzású nevek attól lesznek nevetség forrásává, hogy szándékoltan alpári védjegyként tapadnak a becsomagolt portékára. Az például, hogy a fent jelzett királyi bútor-specialitást Nimródnak hívják, egy reklámszakember csúfondáros ötlete.

Az író nem titkolja, hogy komédiai kelléktárát különböző helyekről szerzi be. A Babilonban felfokozott mesélő-kedve a lehető legszínesebb elemeket köti össze: a brechti parabolát az olcsó kabarétréfával, a bohózati helyzeteket a makámák költészetével, az érzelmes lírát a költészet paródiájával. *A Mississippi úr házassága* után Dürrenmatt ezzel a komédiával nyit utat a cselekmény bonyolultabb, az egyszerű linearitástól eltérő formája felé. Mégis jellegzetesen *szó-színház* bontakozik ki *a Babilonban* is. Nemcsak abban az értelemben, hogy alaptónusát a parodisztikus hangvétel adja meg (s a kificamított szövegek a Bibliát, a zsurnalisztikát, de egy-két helyen például még Hölderlint is „érintik"), hanem úgy is, hogy egy-egy élesen beállított alap-helyzetben nem a szerepek belső logikája, hanem a kipattanó ötletek határozzák meg a komédia menetét.

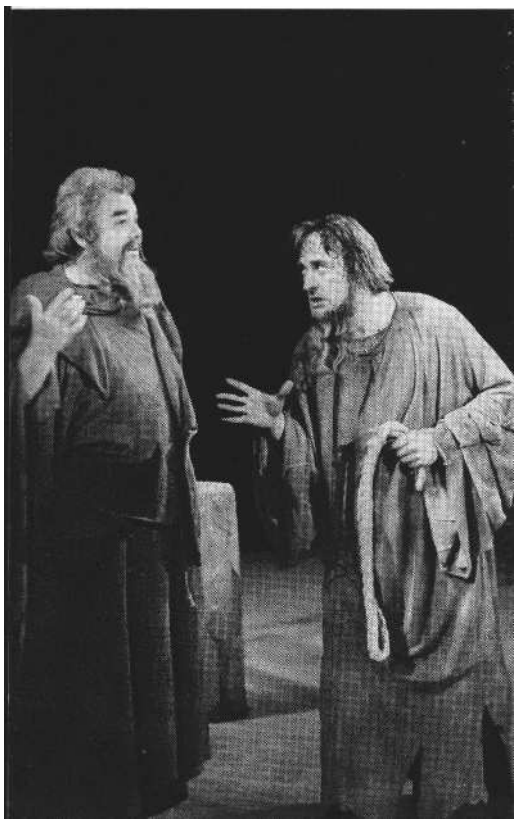
Dürrenmatt többszöri átdolgozása is sejteti, hogy ezeket a szerteágazó ötleteket nem sikerült egészen kézben tartani. Különösen az első felvonás Brechtre



Dürrenmatt: Angyal szállt le Babilonba (Szegedi Nemzeti Színház). Tolnai Miklós (Nebukadnecár) és Melis Gábor (Nimród)

emlékeztető példázatszerűsége ugrik ki a darab egészéből, az álruhába öltözött király és Akki „koldusversenye". Az átdolgozás során Dürrenmatt ugyan számos utalást szőtt ennek szövegébe, hogy a jelenetet dramaturgiailag összekapcsolja az utána következő részekkel, a tónuskülönbségeket nem sikerült eltüntetnie.

Máriáss József (Akki) és Tolnai Miklós (Nebukadnecár) (Hernádi Oszkár felvételei)



Töredékessége és belső kiegyensúlyozatlansága ellenére is színházat kísértő darab *a Babilon,* és talán éppen kamaszos gyengéivel kihívó. A világ dolgaival szemben tanúsított gunyoros és tiszteletlen modor mögött felfedezhetjük a mutáló költészetet.

Sándor János mintha a dürrenmatti komédia egyik rejtett forrását, a bécsi tündérbohózat stílusát tárná fel a rendezésben. A bohózati és mesei elemek felerősítésével próbál egységes stílust adni az előadásnak. Nem elsősorban a szöveg, hanem a helyzetek felől közelíti meg a komédiát. Az angyal nála légtornászként lógázza a lábát, és űrhajózúgás kíséretében érkezik a földre; Nebukadnecár és Nimród pankrációs verekedést rendez a trónért, máskor a szerencse forgandóságának megfelelően csecsemőkúszással tolatva foglalja el a trón előtti zsámoly posztját. A főteológus stréber diákként két ujját felmutatva „jelentkezik", amikor bele akar szólni a vitába, és talkywalkyn keresztül ad utasítást embereinek. Az Eufráteszt jelképező zenekari árokban eveznek a színhelyre a derék munkásasszonyok, akik sodrófával tángálják el a Kurrubi körül legyeskedő uraikat.

A dürrenmatti sík-figurák így olykor váratlan plaszticitást kapnak, az „ötlet"-dramaturgiát pedig bohózati vérbőség járja át. Sehol nem erőltetettek ezek a rendezői „trouvaille"-ok, nem is idegenek a dürrenmatti világtól, mégis az a furcsa helyzet áll elő, hogy míg az egyes szerepek pszichológiai mélységet kapva megfoghatóbbá lesznek, utalásjellegük, ideologikus tartalmuk elhomályosodik. Egy kitűnően felépített szerep mutatja legvilágosabban az itt elmondottakat: Király Leventéé. Az ő Utnapistimje némán is jelen van a színpadon, izgatottan sürög-forog, lesi az alkalmat. Minden hájjal megkent ravaszságát kövér mosolygásba és szuszogásba rejti. Amikor azt a feladatot kapja, hogy Kurrubit győzze meg a királlyal való házasság hasznáról, gyóntatórácsot idéző kézmozdulattal vezeti be a párbeszédüket, de a körmönfont okoskodásnak, amellyel a lányt behálózni igyekszik, szinte másodlagos szerepe lesz a kéjsóvár lihegésben, a színpadon végigvonuló kergetőzésben, amely csak Nebukadnecár trónja előtt ér véget. Király Levente szerepfelfogása nem a szöveg szerinti állam-egyház, állam-ideológia viszonylatát hangsúlyozza, hanem egy látványosabb, színházszerűbb kapcsolatra utal, arra, ami a csűrő-csavaró ideológia és a földhöz-ragadt vágyak között áll fenn.

Ezt a finom hangsúlyeltolódást fejezik ki Gyarmathy Ágnes jelmezei és díszletei is. Hogy Utnapistimnél maradjunk, Gyarmathy nem bújtatja reverendába a főteológust, mint ahogy például a pár évvel ezelőtti svájci előadás tette, nem törekszik arra, hogy valamiféle egyházi személyt ismerjünk fel benne. Utnapistim palástja a ráerősített angyalszárnycsonkokkal, az elöl kidomborodó tekintélyes pocakkal azt sugallja, hogy ezt a férfiút az ég és föld közötti közvetítésre teremtették, ám azt is felbecsülhetjük, hogy körülbelül mekkora szárnycsapások várhatók tőle.

Gyarmathy színpadképe is az általánosabb jelzések síkján mozog. A háttérben itt a szövegkönyvben jelzett Andromeda ködhöz nem valamiféle modern nagyváros felhőkarcolóinak képe csatlakozik, hanem egy autóroncsokból, hulladékvasakból összeforrasztott sejtszerű alakzat, ami főleg hangulatilag idézi fel a tornyot és a nagyvárosok nyomasztó betonés acélrengetegét. Felidézi, de rögtön fel is oldja az oldalfalakra játékosan felragasztott match-box járművekkel.

Az előadásnak ez a hangvétele különösen a tömegjelenetekben érvényesül. (Sodró lendülete mellett is kitűnően árnyalt például a botcsinálta költők versenye a második felvonásban.) Megbicsaklást csak ott érezni, ahol pusztán a szöveg jut érvényre. Az egyébként egyszerűen játszó és az Akkiban rejlő gondolat sokféle árnyalatát, a bölcsességet és emberséget éreztető Máriáss József is akkor téved meg, amikor rajtfeledkezik a makámák szövegén.

A szegedi előadás jó színészi teljesítmények egész sorát nyújtja. *A Babilon* lírai alapgondolatát: a megmenekülés reményét fejezi ki a vendégként fellépő Magda Gabi rendkívül rokonszenves Kurrubija mozgásának és játékának hajlékonyságával, tisztaságával.

Tolnai Miklós Nebukadnecárja bazári pompájú palástban, koldusruhában és álarcosan jelenik meg. Megalázza Akki ügyessége, és megalázza önmagát a trón körüli ügyeskedésével. Nevetséges csúszómászó és éggel perlekedő lázadó. Tolnai jól érzékelteti a figurának ezeket a profiljait, sőt egy harmadik kiterjedést is sejtet, a kényszerűséget. Így azonban mintha a kelleténél is (tehát annál, hogy Kurrubi rokonszenvét elnyerje) egy kissé szánandóbb lenne.

Melis Gábor Nimródjának maszkja és játéka pontos hasonmása kell legyen Nebukadnecárának. Melis a paródia paródiáját játssza el. Asszír szakállt és könyökvédőt hord Kovács Gyula mint főminiszter. A mindenható bürokratát játssza el, aki nem a tétért felelős, ha-nem az olajozott működésért. A monarchia ingadozása idején már készen tartja a köztársaság előre megfogalmazott alkotmányát. Kovács odáig megy a pontosságban, hogy -- szinte egyedül - kiaknázza a szövegben rejlő összes poént is.

Kovács János hóhéra attól lesz mulatságos, hogy nem pallost suhogtatva, vörös kámzsában jelenik meg. Táskát hord, sötét öltönyt és franciás bajuszt. Mint egy vándorúton járó borbélylegény. Értjük: neki is a fejekkel van baja. Kovács nemcsak a megjelenésével hozza a komikumot, hanem a figura harsánysága ellen játszó tartózkodó stílusával is. A hóhérba költözött széplelket.

Az előadás összes szereplőjét hely hiányában nem sorolhatjuk fel, de feltétlenül meg kell említenünk még Barta Mária méltóságos, nyíltkeblű hetéráját, Bagó László, Katona András, Jachinek Rudolf sikerült karakteralakításait

Heinrich von Kleist: Homburg hercege (Kaporvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Tandori Dezső, *rendezte:* Zsámbéki Gábor, *díszlet és jelmez:* Pauer Gyula.

Szereplők: Szabó Kálmán, Olsavszky Éva, Molnár Piroska, Garay József, Kiss István, Dánffy Sándor, Balázs Andor, Papp István, Vajda László, Kiss Jenő, Kun Vilmos, Kátay Endre, Mucsi Sándor, Forró Pál, Radics Gyula.

Kocsis István: A korona aranyból van (Kecskeméti Katona József Színház)

Rendezte: Turián György, *díszlet:* Varga Mátyás, *jelmez:* Poós Éva.

Szereplők: Kopetty Lia, Mezei Lajos, Major Pál, Piróth Gyula, Székhelyi József, Fekete Tibor, Hetényi Pál, Kautzky Ervin, Jancsik Ferenc, Radó Béla.

Dürrenmatt: Angyal szállt le Babilanba (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Fáy Árpád, *rendezte:* Sándor János, *díszlet és jelmez:* Gyarmathy Ágnes.

Szereplők: Simon Péter, Magda Gabi m. v., Máriáss József, Tolnai Miklós, Melis Gábor, Szekeres István, Király Levente, Kovács János, Kovács Gyula, Károlyi István, Szabó István, Bagó László, Katona András, Jachinek Rudolf, Barta Mária, Csizmadia László, Marosi Károly, Bányász Ilona, Eötvös Erzsi, Fenyő Ervin, Gémesi Imre, Herczeg Zsolt, Éltes Kond, Maday Emőke.

BELOHORSZKY PÁL

A mámor táltosa

Gondolatok a Peer Gynt 75. előadásán

Sokszor felötlik bennünk annak igénye, hogy tág jelentéskörű művészeti irányok, folyamatok, ábrázolásmódok alapvonását, sokszor csak sejthető lényegét egyet-len szóval jelöljük meg. Az így megtalált fogalom sugárzó góca lesz a belőle szétáradó új fogalmak kibomló rendszerének, amolyan lámpás kezünkben saját utunkon a megfejtés felé. Ha a romantika kulcsszavát keressük, azt a szót, mely jelölni és mutatni képes sok irányú szerteágazását, akaratlanul is olyan fogalom kínálkozik, amelynek hangulati holdudvara az ismeretlen, a megfejthetetlen partjáig tágasodik. Amelyiknek bűvölő, varázsló, mesét kezdő hatalma van. Mint a „titok" szónak.

Fokozottan igazolt ez a választás olyan mű elemzésekor, mint a *Peer Gynt*. A fjordok és fjellek világának zuhogó vízrengetege, szirtek kel áthasogatott kopársága babonás jelentésekkel morajlik. A mítosz mindenütt ott a tájban, átszövi, átjárja azt, csak megtalálni kell tudni. Ez a fényeket ringató, tékozlóan visszaverő és önittasultan elnyelni akaró, metsző felszínű kopárság a *Peer Gynt* színpada. A mítoszé, babonáé, meséé, mámoré. Az elhitt álomé, a megélni akaró álmodozásé.

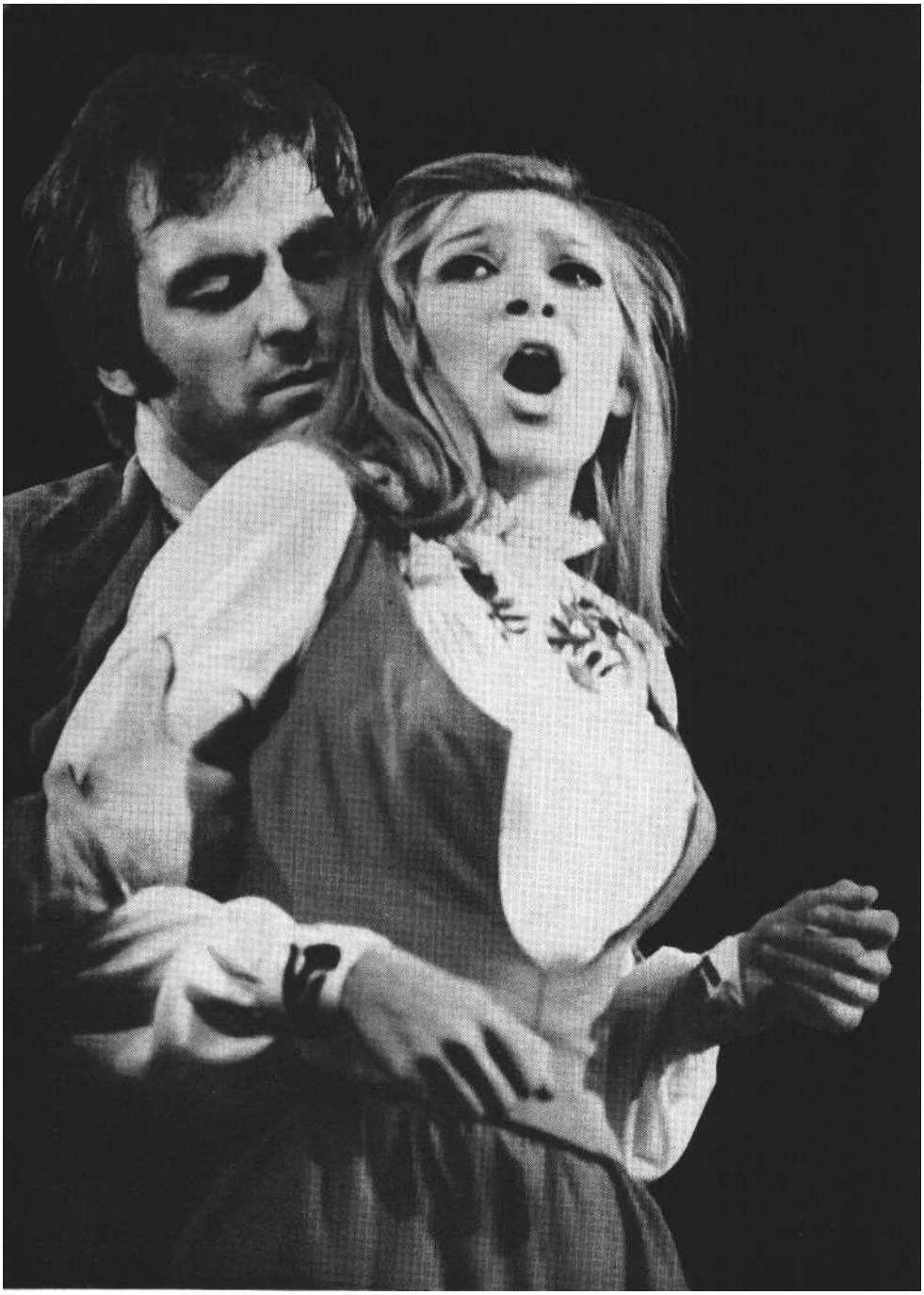
Az ébren álmodásé. A költészeté.

Mert Peer Gynt költő, szinte egészen az. . . S mert azt kell mondanunk, csak „szinte"- azért drámai, azért tragikus ez a költészet. A romantikában talán mindennél erősebbé vált a művészetnek az az ősi igénye, hogy az alkotás pillanataiban megidézett új mindenséget a valóságba átemelje, hogy ne csak révület, káprázat maradjon az emberi teremtés gyönyöre, hanem fel tudja váltani, legyen képes helyettesíteni a színtelen hétköz-napiságot. Hogy a művészet életforma: ekkor válik dacosan akart törvénnyé. S ebben az időszakban lesz mindezzel együtthaladóan a „törvény" életbelépésének egyik formájaként általános a külsőségek hivalkodó kultusza, a frivolan egyénies, tüntetően eredetiségre törő öltözék, úgy, ahogyan azt Nadar Baudelaire-t megörökítő fényképe is mutatja. A belső igézetet nem szabad szellemvalóságában tespedni hagyni; ki kell engedni a létezés terébe, hadd tobzódjon a kusza tarkaságtól, élő kísértetektől, hasonmásoktól a különben annyira taszító életszínpad.

Játék és valóság ellentmondásosságának, álom és ébrenlét tudatot kettészelő antagonizmusának soha nem volt korábban akkora feszítő ereje, mint ennek a költészetinek ébredésekor. Ibsen példája, kiteljesedő romantikus művészetének legszebb darabja nagyszerűen igazolja ennek a kérdésnek központiságát. Választott hőse, Peer kapcsolatát a létezéssel a meséknél kezdte el, s a gyermekkor varázsát túllépni képtelen, vagy nem is akarja; tudnunk nem lehet. Ami lényét egyetlen változékony, vibráló sugárral a valóságba köti, az a játék, a mese. A fölfedezett, teremtett pillanat mámora, a múltat és jövőt egyetlen lobbanó taglejtéssel ellegyintő örök jelenidejűség.

Már az indító képben is mintha a patakzuhogásból pattanna elő, mert ebben a tájban korlátlan úr ő, bármit cselekedhet, ha kell, tűhegyes agancsú szarvassal vív meg; ha arra csalja csínytevő konoksága, menyasszonyt rabol; s ha megelégelte a mímelt szenvedéssel viselt vesszőt, szidást, dévaj örömmel ülteti Åsét a malomtetőre, anélkül, hogy eszébe juthatna: a földön oly szilaj asszony a mélység fölött majd remegni kezd. Vagy talán éppen azért teszi ezt, hogy őt, a legtitkosabban őrzöttet, mesebeli királykodásának egyetlen hű testőrét most jutalmul álmai magasába emelje? S felejtené mámorában, a pillanat révületében, hogy a tréfával még bajt okoz?

Mindkettő és egyik sem igaz. Mindkettő azért, ,mert a játékban lehet valakit trónra ültetni, s ugyanúgy egy másik villanásban kelepcébe csalni. De egyik sem, mert a játékban - azért játék - egyik véglet sem jelenthet valódi történést, a következmények másodrangúak, a fontos csak a folyamat egésze, maga a játszadozás. Ezért Peer számára az egyetlen valós következmény a megtalált mámor, s annak káprázatát csak azzal osztja meg, akit igazán szeret: Åséval. Nem véletlen, hogy a dráma ezzel az önfeledt, tékozlóan örömteli pillanattal kezdődik. A felnőttségbe átmentett gyermekkor üde, peeri önkörűségével. Mert ez az, aminek múlnia kell, mert ez az, amitől követelni fogja a valóság a maga jussát, mert ez a kör az, amelynek hatósugarából, aki kilép, a nincs legidegenebb arcával, a semmivel kell hogy szembe-nézzen.



Ibsen: Peer Gynt (Madách Színház). Huszti Péter (Peer) és Bencze Ilona (Solveig)

Tragikus én-élmény

Kevés művet ismerünk, mely gondolati értelemben ennyire in medias res venné kezdetét. Az Åse-Peer idill, a nyitókép nemcsak sejteti a tragédiát, hanem már-már be is fejezi, hiszen Peer konfliktusa egy magatartásnak a velejárója, annak valóságviszonyából fakad. És az attitűd, ez a feltétlenül drámai és alaphangulatában mélyen tragikus én-élmény teljessé bontakozik mindjárt a kezdet kezdetén. Ezért jelent szokatlanul magas követelményszintű színészi feladatot a páratlanul sokhúrú nyitó dialógus előadása. Psota Irén és Huszti Péter tudja, érzi ezt; megértette, hogy itt nincs lehetőség a fokozatos fölizzásra a játékban, az első pillanattól a legmagasabb hőfokon kell közvetíteni a néző felé minden tudatmozzanatot, érzésvillanást. Huszti alakján elárad a vad, csapongó öröm, a játék, a csodálat előhívásának, az ámulatba- és kétségbeejtésnek suhancelevensége; Psotának nemcsak arcai, de taglejtései is külön életeket kezdő tükörképek, ahogy a csodára ráámul, ahogy a rémségtől megriad, annak rajta nemcsak gesztusa, kifejezése, de története is keletkezik.

Két médium ragyogtatja itt egymás felé bűvölő hatalmát. Åse számára Peer a csoda közvetítője, Peer a csodához a kapcsolat, de médium ő maga is, mert a fiú csak az ő ámulása által hihet oly nagyon varázsa erejében. Psota játékának külön értéke, hogy képes ebben a nagy harmóniában is mutatni a kételyt, a hiányt a már-már áthódított teljességben; míg fiával vígan iramlik a csúcsok felé, érezni kezdi a táguló térben az űrt, a semmit, s pillanatra összeroskad, anyókává törped, hogy múltán a riadásnak újra pajkos játszótárssá, bizalmas követővé magasodjék. De Peer, csak Peer az igazi, az egyetlen médium mégis, mert amikor megunja a csélcsap incselkedést, s újabb ötlete vonzásának engedelmesen eltűnik, a malomtetőn segélyért sikoltó, bágyadt, remegő öregasszony marad; Åse egyedül nem tud játszani, az ő egyetlen játéka: Peer.

Az imént még oly nyomasztó, éteri színpadkép egyszer csak kisugarasodik, a tájba mosollyal, dallal, tavasz-ünneplő, forgatagos sokasággal belép a világ. Derű, báj, jóízű legényélc a népünnep hangulatrétegei, s nem lehet véletlen, hogy Peer ebben az élészsivajban annyira számkivetettnek kell érezze magát, hiszen most másképp központ ő, mint az imént; alakja ezúttal harsogó gúny cél-táblája, s csak úgy záporzanak feléje a becsmérlés nyílvesszői. Bár lényében fel-tétlenül van valami donquijotés esendő idegenség minden iránt, ami profánul valódi, merőben más alkat ő, mert érti a gúnyt, s ezért, ha szembeszegül sem olyan kiszolgáltatott, eleve bukásra ítélt, mint a lovag, akiben az álmodás már túljutott a léten. Peer megveti, lenézi a köréje tülekvőket, de tudata legmélyén mégis az ő elismerésükre vágyik leginkább, nekik szeretné mindenekelőtt nagyságát mutatvánnyal bizonyítani; önmagáért, de *nekik* akar tetszeni, őket megbabonázni, közöttük elsőnek lenni: legmélyebb vágya ez.

Solveig némasága

És akkor megjelenik Solveig. Ki ő? Újabb álomkép, váratlanul kezdődő és semmivé foszlani többé nem tudó új költemény, eddig ismeretlen hazugság? Bencze Ilona játékának olyan pillanata ez, mely ettől fogva mérője lesz a szín-pad-időnek; hallgatása a csöndön túli némasággal érintkezik. Elhozni, akaratlanul is fölkínálni a mindent és a semmit, *a vant,* a létezhetőt egy tünékeny mosoly foglalatában: küldetése ennyi. És Peer? Számára megnyílik-e ez a csönd, vannak-e eszközei a válaszadásra, s ha igen, válasza milyen lesz; értő, elutasító ? Bencze Ilona tudattalan várakozását ennek a kérdésnek ágaskodó izgalma merevíti olyan élően szoborszerűvé és alakítja oly időtlenül jelenvalóvá.

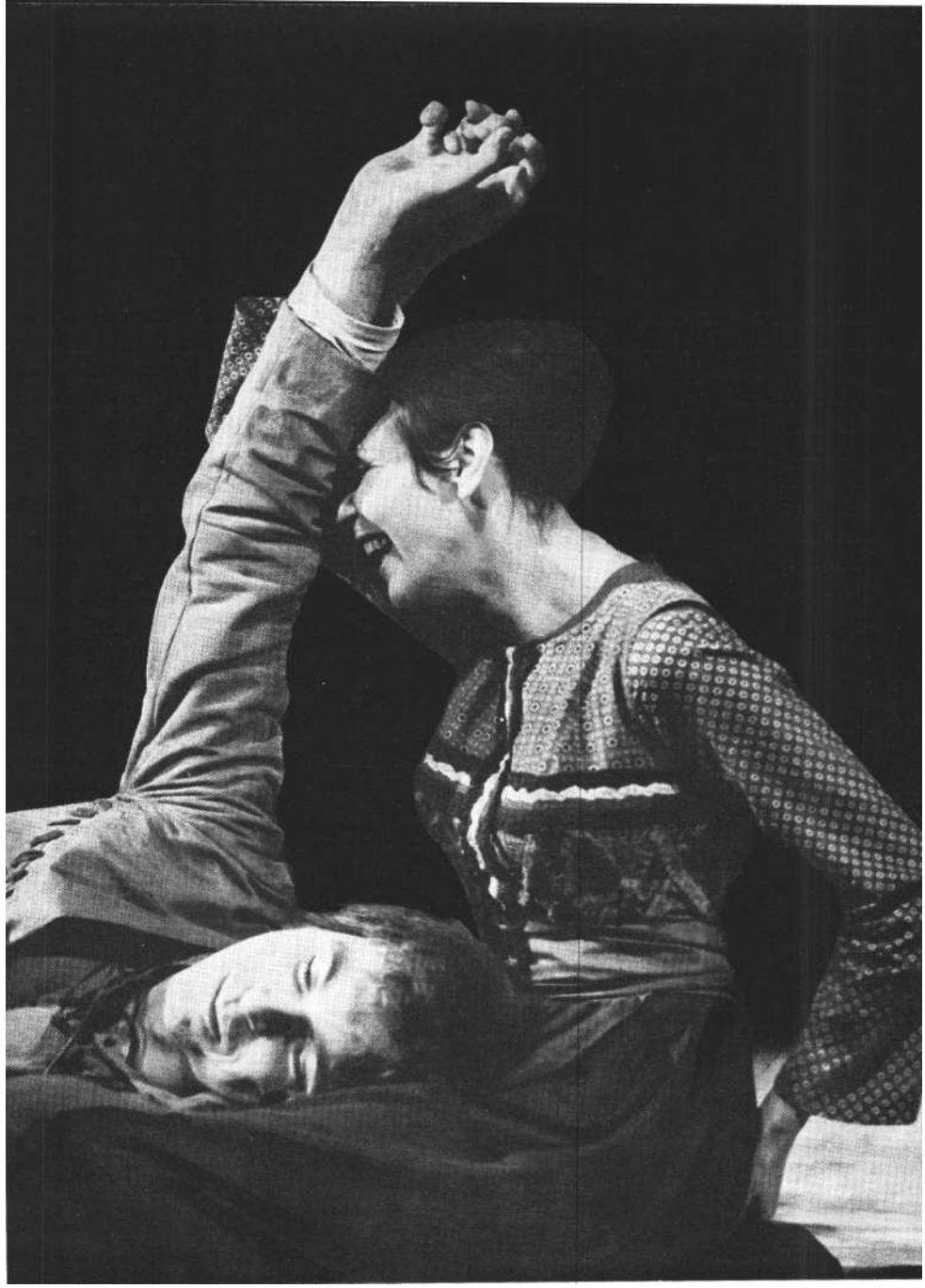
Huszti Péter mintha lépni, mozdulni akarna feléje, de egyszer csak eldermed benne a hirtelen lendület, csak áll, mintha érintené a másik némasága. S ha percig is csupán, de rabja a tündérkedésnek, boldog elképedéssel csodálja ő, a táltos, hogy annak ott hatalma van fölötte. Az

egész előadás legszebb, leghitelesebb jelenete ez; a mozzanatnyi hallgatás, mely a színpadon kettétöri a történés-időt, verssorok közötti csöndként hat; csak azért szakadt meg a mondatok sora, mert a költemény szavakon túli térhez ért.

A megcsúfolt varázslat

Innen már csak a hangokhoz van út, vissza a zsivajba, a lakodalmas csődületbe, s Peer látszatra feledve mindent ismét a csínyek cinkosa, íme a nagy alkalom a bizonyításra, hadd lássa a báva, lusta mámorú falunépe, mire képes a sugallt ötlet ördögszekerén tovarohanó vakmerőség! Ingrid az áldozat, de csak az ébrenlét nyelvén, mert ilyen szót nem ismer a játék, az álmodás, s Peer újra abban él, énje másik felében, méghozzá gazdagabban, mint valaha! Mert most már Solveigért is játszik, és elsősorban érte, de még nem csak, s talán sohasem *csak* érte, hanem a faluért is, mellyel így akarja megvívni utolsó csatáját, hiszen tudja, a lányrablásnak mindenki örül majd, sőt, egyszerűen epednek a vágytól az eseménytelenségben szinte eltikkadó mulatozók, hogy a botrány robbanásig növelje a jókedvet, a hars derűt. Megint csak a legfontosabbról feledkezik meg, arról, hogy Ingrid elpusztulhat a tréfában, s a falu sokadalma ahelyett, hogy őt, a diadalittasultat örömei királyává koronázná, megveti, gyűlölködőn elítéli majd, mint erkölcstelen csábítót. Mert ők felébrednek akkorra már a játékból, pontosabban, nem is játszanak, *sohasem játszhatnak,* nincsen az álomra jelzőrendszerük, igényük mindvégig kívülálló, nem kilépni, hanem szórakozni akarnak. Nem táltosra, bohócra van szükségük. És aki-nek fején egyszer megpillantották a csörgősipkát, annak világát többé nem engedik szabadulni az olcsó tréfák ketrecéből.

Huszti Péter Peerjének alakjában kevéssé hangsúlyosak ezek a tartalmi szempontból döntő fontosságú színek. Visszatérve egy már említett utaláshoz, általában a donquijotés vonások hiányzanak szinte egyöntetűen Peerjéből. És ez legalább olyan hiba, mintha csak Don Quijotét játszana Gynt helyett. A Solveiggel történt találkozás után már egy másik Peernek kellene a színen lennie, és ugyan-így másik Solveignek is. Bencze Ilonának is nehezen megy a váltás, semmiképpen sem mondhatnánk, hogy ugyanazon a szinten folytatja szerepe megformálását, mint amelyiknek imponáló magasságában elkezdte. Huszti nemcsak fizikailag, hanem fantáziájában is kissé elfárad



Ibsen: Peer Gynt (Madách Színház). Huszti Péter (Peer) és Psota Irén (Ase)

erre a részre, s egyedül Psota Irén az, aki közülük ismét újítani tud.

Ahogyan Peert a rátámadóktól a tigrisanya vadságával megvédi, pedig csak az imént szinte ugyanazokkal a szavakkal szidalmazta ő is, majd amint a számára is titkos ismeretlennek, Solveignek fiáról mesélni kezd, játéka a legellentétesebb irányú érzelmi síkokat is képes harmonikus rendbe foglalni; lénye emanációjával külön is mesél nekünk, és anélkül, hogy tudna róla, arcával, tekintetével a mulandóság partját érinti már köz-ben, faggatja, kutatja, szólítgatja magában a semmit, a halált, melynek tétova árnya alakjára olykor rávetül.

Nem kis része van Psotának abban, hogy Huszti Péter a színdarab legismertebb és talán emiatt is legnehezebb feladatot jelentő részénél, Åse halálba ringatásának magával ragadó epizódjánál föl tud emelkedni újra a kezdetek csúcsaira. Talán csak az kifogásolható, *hogy* eléggé szűkmarkú a távolsághoz, amit az én- és az ő-pólus közé présel. Sokkal nagyobb ívet kellene tudnia átfogni itt, sokkal mélyebbről kellene föltörnie belőle annak a másik, annak a már bízni nem tudó hangnak, a féltésének, a rettenetének, az odaadni-, elengedni-nem-akaromának. Az is igaz, hogy mind az intellektuális „tartalékokat", mind a hanganyagot tekintve egyetlen színészünk van jelen pillanatban, akiről feltételezhető, hogy ezt a részletet és a szerep egészét relatíve tökéletesen meg tudná formálni: Latinovits Zoltán.

Husztinál meg-megtörik a két szál együttvezetése, olykor -- és sajnos gyakran kulcsfontosságú helyeken - képtelen érzelemnek és gondolatnak erre a párhuzamára, s mivel megtorpannia itt sem-

miképpen sem szabad, egymást váltogatóan, hol az egyik, hol a másik motívum kerekedik fölül játékában. De ennek a jelenetnek csak egyetlen színészi ábrázolása lehetséges : a két síkot összefogó, egyesítő! Huszti alakításával kapcsolatosan azt említettük, hogy ennek a részletnek megjelenítésekor csúcsokra jut újra. Ez dicséret egy-egy félszavára, mosolyára, Karihoz préselődő, fojtott, suttogó mondatára szeretne emlékeztetni. Az átélésnek, kifejezésnek ilyen villanásaiban művészi ereje képes volt túlégni a megoldatlanságokon, mutatva sokszor igazolt tehetsége valódiságát ebben a hullámzó szakaszban is.

Ingrid, a táj lánya

A nagy hármas „kísérői" közül Ingrid szerepe a legfontosabb az első részben. Nemigen lett volna alkalmasabb másvalaki a megformálására, mint Almási Éva, aki hűen az elmúlt két év gyakorlatához most is eljutott a tökéletességhez. A táj lánya ő, örömöket sóvárgó, ha akarja, nézésével titkokat suhogtató asszony, akinek lényében az áthódítás, kiélés, bír-ni, birtokolni akarás szilaj vágya nem-csak az érzéki tobzódást követeli, hanem a beavatást és a beavatódást is a lét vad misztériumába. Ezért olyan mítoszfoglalatú Dovre-lány, jó és gonosz tündér egyszerre; ezért szinte médeiaiak a kíntól, megalázottságtól átkozásig rugaszkodó, késélű szavai, melyek nyomán csöndek keletkeznek, a felszínek hívó, elveszíteni akaró mélységekké szakadnak.

Almási Éva nagyszerűen megsejti Ingrid alakjában a balladás magot, mindent eköré gyűjt, ebből értelmez. Ezért van az, hogy mindig, ha a színpadra visszatér, kíséri őt az előző jelenlét feszültsége, s minél többször történik meg ez a kapcsolatteremtődés, annál sejtelmesebb a pillanat, melyben mint az alliteráló szótagok, a motívumok újra találkoznak. Fölösleges talán bizonygatnunk, hogy mennyire tudatos ennek a szerepnek kimunkálása. Mégis elmondhatunk egyetlen példát. Anitra nagyon hasonlít Ingridre, nem véletlen, hogy rendszerint ugyanaz a színész játssza szerepét. De közöttük mégis a különbségek a fontosabbak: ez a keletiesen egzotikus, forróégövien igéző, kígyózó taglejtésű Csábítás, mely szavaival csak a jeges hízelgéshez jut el - mulandó tünemény, fényével csak felületeket érinthet, mögéjük soha nem hatol. Almási Éva Anitrája ilyen, hiába keresnénk benne Ingrid tüzes asszonyiságának emlékét, mert az aprólékosan gondos elemzés áthatolhatatlan falat emelt a két szerep léleksíkja között.

Talányos kétarcúság

Szándékosan igyekeztünk ennyire részletezően elemezni az első rész, az Åse haláláig húzódó egység történéseit, értékeit. Elsősorban azért, mert a *Peer Gynt* szerkezetének a színpadi előadás szükségszerűen másfajta szövevényességében nem lehet nem észrevenni bizonyos lazaságait, töréseit. Az irodalmi műnek és ezen belül drámai költeménynek hibátlan és szerkezetében is maradéktalanul teljesnek mondható *Peer Gynt a* színpadon nem ugyanaz, mint a könyv lapjain. Ennek okait ezúttal nincs módunk boncolgatni, elegendő a puszta tényrögzítés is. A következmények közül a legfontosabb az, hogy rendkívüli színészi és rendezői feladatot jelent az első rész homogén lírai színterét, melynek sokágú lélekfolyamataiban, ami mégis drámai, balladisztikusan az, átvezetni a pergő eseménydússággal vibráló intellektuális tudatdráma időjátékába. Méghozzá olyan módon, hogy a két rész között ne csak sejthető, elképzelhető legyen a kapcsolat, hanem feltétlen és nyilvánvaló.

Lengyel György világosan látja- együtt díszlettervezőjével, Fehér Miklóssal - ezt a talányos kétarcúságot a műben, és az összehúzásra, egybeépítésre tett számos kísérlete közül a legfontosabb látszik a legsikerültebbnek. A díszlet. Amikor a függöny felgördül, túlontúl sivárnak tűnhet a falanszter kietlenségű táj, hiába keressük benne a változékony hangulatiságra mintegy rárímelni tudó színeket, formákat - egyöntetűen hiányoznak. És mégis, a lépcsőszerűen emelkedő, karcsúan robusztus síkhajlat, mely holdfényképeket idéző, dermedt-rideg fényű félkörhöz magasodik, olyannyira konstruktív, hogy mindenképpen meditációra kényszerít. A gynti Én és a gynti Tér szituációjának gondolati elvonása ezáltal állandóan jelenvaló; a végeredmény, mint egy tételként, állításként kifüggesztett algebrai képlet, ott van a néző előtt, míg a színpadon lejátszódik a bizonyítás drámája.

Érzésünk szerint a húzásokra is azért volt szükség, hogy általuk is közelebb kerüljenek egymáshoz azok a csomópontok, melyek a jelentés koncentrálása szempontjából a legérdekesebbek. (Túl a kényszerűség praktikus elvén: az elő-

Ibsen: Peer Gynt (Madách Színház). Almási Éva (Anitra) és Huszti Péter (Peer) (Iklády László felvételei)

adás sem versenyezhet akármeddig a reális idővel, s az így kialakuló határok meglehetősen szűkösek.) Amit Lengyel György a szövegből elhagy, azt nagy-részt indokoltan iktatja ki, de van olyan rész is, amelyiknek hiányában fölöslegesen szenved sérüléseket Ibsen gondolata. Arra a döntő fontosságú epizódra gondolunk, amikor Peer útja végéhez érvén a tűzvész pusztította fenyvesen halad keresztül, és a mitikus-misztikus formák, a Gombolyagok, a Hervadt levelek, a Harmatcsöppek, a Tört fűszálak, majd befejezésül Åse megcsalatottságában átkozódó Hangja „részüket" követelik, hasonlóan Ingridhez, a gynti Énből. Peer torzó életművének, a Befejezhetetlenségnek konstatálása mellett számon kérő, követelő is ez a hangáradat. A gynti Én fantomjai egyszer csak elszabadulnak, és tébolyító körforgással kezdik meg haláltáncukat egy ugyanazon pont körül, mely a lélek ébredése, fel-magasodása az önvádló tudatossághoz. *A Lear király* viharjelenete jut eszünk-be . . . Még egy olyan megoldás is elképzelhető lett volna, hogy a fantomok helyett más-más tónusban, úgyszólván minden hangpozíciót felvonultatva maga Peer Gynt mondja el ezt a részletet az elhatalmasodó tudatzavar, a kezdődő őrülés dramatizálódó monológjaként. Itt világának minden komponense a központ, a gynti Én ellen fordul, azt akarja szétzúzni, megsemmisíteni, és a záróakkord, Åse hangja a legféltettebb régiót támadja meg, a játékot, az álmot, a bűvölést, az egyetlent, melynek mámorában a Táltos-Peer szeretni is tudott. A Gomböntő, a külső vagy még inkább külsővé lényegített Számonkérő csak *most* léphet színre, csak *ezután* következhet a monológ tartalmait a világ síkjára vetítő dialógus.

A második rész egyébként is arról győz meg, hogy Huszti Péter azokban a történésekben a leginkább eredeti és hiteles, amelyek az első rész hangulatait szövik tovább. Nemcsak Ibsen művének és Lengyel György rendezésének, ha-nem Huszti játékának is az ifjú Peer alkatisága, világszituációja az alapja. Ez az előadásnak nem kuriózuma, hanem legnagyobb értéke, amit csak tovább emel-ne Lengyel azzal, ha a második részben az összefűzésnek ilyen egyértelműen kínálkozó alkalmát nem engedné ki kezei közül. Huszti Péternek újabb nagy lehetősége keletkezne így arra, hogy a szerep ívén mindenképpen eső fázist jelentő kalandszínek szembeötlő monotóniájából kilendüljön a befejező rész virtuóz játéka felé.

A szöveg gondozásának ez az egyet-len számunkra indokolhatatlan mozzanata, hangsúlyozzuk, korántsem jelenti azt, hogy Lengyel György önkényes szeszélyességgel váltakozó ötleteinek engedelmesen közeledett volna Ibsen remekművéhez. Ellenkezőleg. Az előadás arról tanúskodik, hogy csapongó szertelenség helyett a pontosan és árnyaltan megér-tett szimbolikus főgondolat kifejtése a rendezés alapvető igénye, célja. Külön dicséret jár azért, hogy Lengyel *György* rendkívül leleményesen, már-már filmes technikával irányítja az egy-két szereplőt mozgató intim-lírai betétek, monológok, jelképes párbeszédek áttűnését a színpad egészét mozgással, áramló dinamikával kitöltő - és sohasem bezsúfoló - tablókba, vagy néha, mint Peer és Solveig találkozásának karcsú színpadi pillanatában: élő freskóba. De nemcsak a balladás, lírai motívumsor egyik lánc-szemét sikerül ilyen tökéletesre munkálnia, hanem a tablószerűek legelvontabb jelképességű darabját is: az őrültek házában játszódó kalandszínt. Külön meg kell említenünk, milyen nagyszerű és le-nyűgöző Dési István Begriffenfeldtje, mennyire összetett, mennyire szimbolikusan talányos és mégis az egyértelműségig konkrét ez a különcségét a tipikussághoz tágasodni engedő figura.

Végül is a *Peer Gynt* siker! Lehetett volna másképpen is, de csak néha érezzük úgy, hogy másképp is kellett volna, és ez éppen úgy vonatkozik az egyedi színészi teljesítményekre, mint a rendezői koncepció és megvalósítás egészére. Egyébként, aligha létezik olyan produkció, melyet az objektivitás igényének feladása nélkül minden elemében maradéktalanul meghozsannázhatnánk. Ezúttal legfeljebb Mialkovszky Erzsébet jelmezei jelentenek ebből a szempontból is kivételt. És bár egy előadás publicitása, népszerűsége nem feltétlenül mérvadó minden esetben, ha célunk a művészi értékek megítélése, mégsem tekinthető mellékesnek az a körülmény, hogy a mindössze másfél év alatt 75. jubileumához érkezett új *Peer Gynt* mindújra telt házakat vonzott Ibsen költészetének színpadához. Lengyel György és a Madách Színház társulata ismét bizonyítani tudta, és sokszor eredeti, eddig-nem-volt érvekkel, hogy a *Peer Gynt* szimbolista romanticizmusa ama emberének arculatához is hozzáidomítható.

NÁNAY ISTVÁN

A műhelymunka utópia?

Gyakori, hogy egy-egy, a fővárosban sikert aratott darabot sorra bemutatnak a vidéki színházak, s az ellenkezőjére is van egyre sokasodó példa, hogy ti. vidéken felfedezett műveket más városokban vagy a fővárosban szintén sikerrel játszanak. Mivel pedig színházaink között nincs lényeges hitvallás- és stílus-különbség, s a szerzői elképzelés, a szövegkönyv általában szent és sérthetetlen, az előadások - kisebb eltérésektől eltekintve - azonosak.

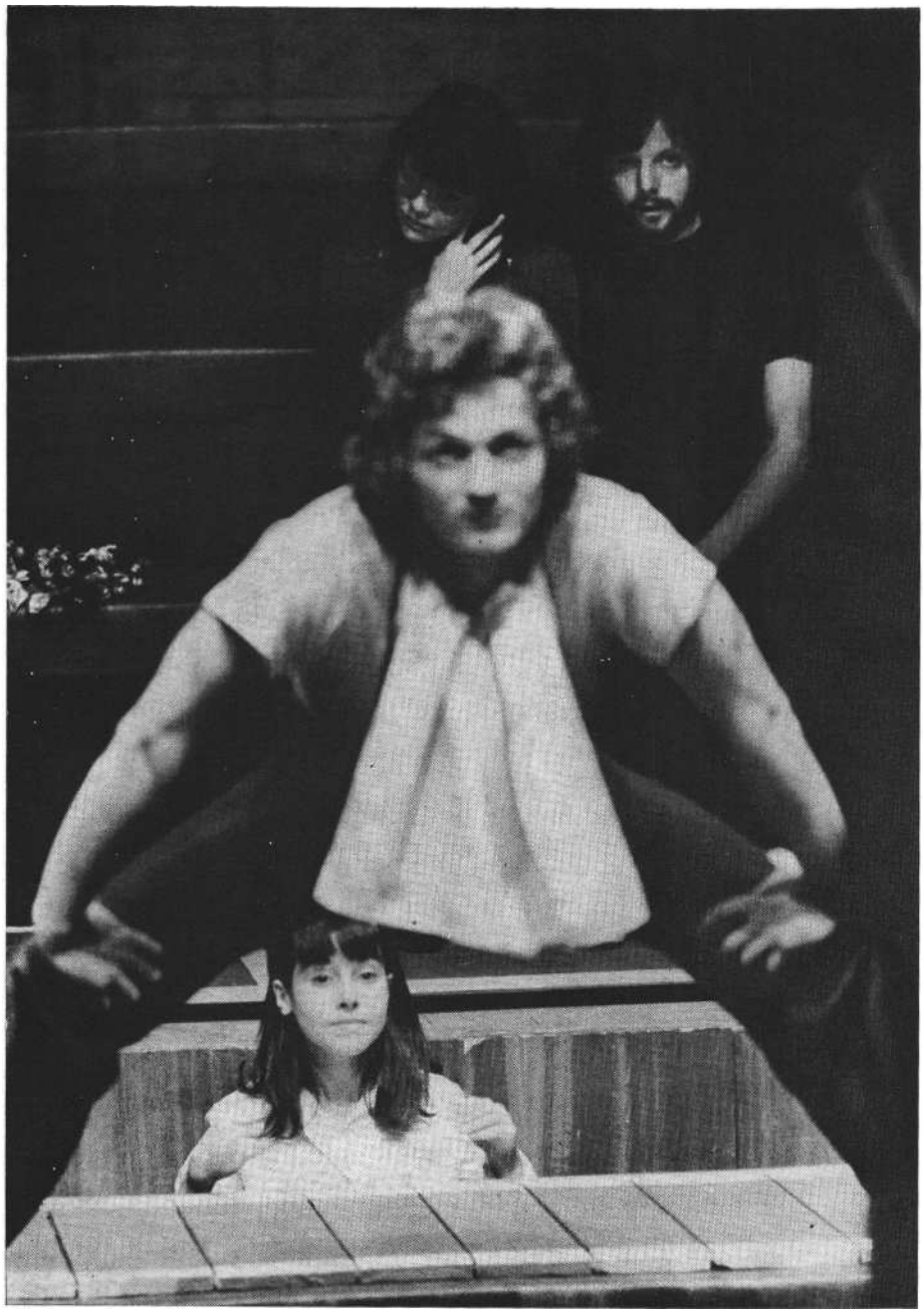
Ennek az általános gyakorlatnak mondanak ellent Hernádi Gyula darabjainak bemutatói: nehezen képzelhető el két eltérőbb megjelenítés, mint az *Antikrisztus* és a *Falanszter* pécsi, illetve huszonötödik színházbeli előadása.

Pécsett mindkét darabot óriási színpadon, hagyományos, épített díszletrendszerek közepette, operai beállításokkal, hatalmas statisztériával, látványos tömegjelenetekkel, balettal játszották. A Huszonötödik Színházban a közönség között egy tenyérnyi játéktéren, puritán eszközökkel, a főszereplőkre koncentráltan, a műveket a gondolati konstrukcióra csupaszítva mutatták be.

De vajon ugyanazt a tartalmat fejezi-e ki az eltérő színpadi forma? Egyáltalán, melyik előadás tekinthető a tartalomnak megfelelő kifejezési formának? Esetleg egyik sem? Torzul-e az előadásokban az írói szándék ? Vagy az író és a színházak között - Hernádi filmes gyakorlatához hasonlóan - olyan közös munkáról van vagy lehetne szó, amelynek eredménye egy téma két variációja?

Ezekre és az ehhez hasonló kérdésekre keresve a választ, érdemes az előadásokat összevetni.

Hernádi Gyula drámái nehéz feladat elé állítják a színházakat. Mindkét darab tézisdráma. De bennük nem elsősorban emberbőrbe bújtatott elvont tételek hadakoznak egymással; egy-egy társadalmi folyamat, jelenség, állapot érzékeltetésére szolgáló modellek ezek a művek. S e modellek ábrázolására, működtetésé-re a lélektani dráma, az epikus színház, az elidegenítés vagy a sokkolás eszközei, elemei külön-külön nem alkalmazhatók.



Jelenet Hernádi Gyula: Falanszter című drámájából (Huszonötödik Színház)

Meg kell találni azt a módszert, amely nem igazságok száraz deklamálását, de nem is a külsőleges elemek tobzódását eredményezi. Mert mindkét véglet ma-gát a modell lényegét, a struktúrát és a működési mechanizmust fedi el.

Hernádi elsősorban a modellek megkonstruálását végezte el. A gondolatok drámává alakításához a színházak jobb alkotó együttműködésére lett volna szükség. Mert minden mai mű előadása - a szóban forgóké meg különösen - csak az író-rendező-dramaturg közös alkotásaként jöhet létre, olyan együttműködés során, amely alapjaiban más jellegű, mint a jelenlegi, jószerivel csak formális kapcsolatok.

A pécsi színház - a veszprémihez hasonlóan - jó néhány írónkat inspirálja drámaírásra. Ez az inspiráció azonban meghatározott vagy annak tekintett körülmények által körülhatárolt. Számolni kell például a pécsi színházi hagyományokkal, a színészek, rendezők felkészültségével, a közönség összetételével stb. Mivel *a Falanszter a* pécsi színháznak készült, érthető, hogy a darabban elsődleges a történés, a hagyományos értelemben vett konfliktussor, a figurák viszonylagos motiváltsága. Az *Antikrisztusban* - amit szintén Pécsett mutattak be először - mindezek kevésbé igazak. Ugyanakkor érthetetlen, hogy mindkét darabban az öntörvényű konstrukció belső ellentmondásait - ha úgy tetszik, a művek dramaturgiai vonalának töréseit - nem korrigálták (ezekről a dramaturgiai problémákról a SZÍNHÁZ 1972. május-júniusi, illetve 1973. júniusi számában részletes elemzések jelentek meg). S amit a dramaturgiai munka során elnagyoltak, azt a rendezés sem igazította ki, nem pontosította.

Ahhoz, hogy a modellek ne egy konkrét helyzet illusztrációjává váljanak, ha-nem összetettségükben, a konkrét megjelenésüknél általánosabb tartalmakat is hordozzanak, a figurák egymáshoz való viszonyát, mozgását, a hatáselemeket és azok arányát pontosan kell kiszámítani és adagolni.

A Falanszter pécsi bemutatója országos siker volt, a kritika csaknem egyhangú lelkesedéssel fogadta az előadást. A lelkesedés - véleményem szerint - sokkal inkább szólt a vállalkozás nagyságának, újszerűségének, a szerző színpadi bemutatkozásának, semmint a produkció tökéletességének, hiszen nem tagadhatók az előadás stiláris zavarai, ritmus- és arányeltolódásai, heterogenitása.

A dramaturgiai megoldatlanság miatt a mű két különálló részre esett szét. Ezt a jelenetek különböző játékstílusa csak erősítette. Az első részben a vezetőség belső vitája s a nép halottsiratása és örömünnepe között ellenpontozás van, ez azonban az „átdíszletezés" nehézkessége miatt nem érvényesül, külön-külön részekként élnek a jelenetek, nincs meg közöttük az érzelmi egymásrahatás. A vitát és a második rész kihallgatási jelenetét, a naturalista színjátszás stílusában, annak hagyományait követve jelenítik meg. Ennek megfelelően például a forradalmár, az ellenség éppen olyan, ahogyan ezeket a típusokat a megszokások szerint ábrázolni illik. Emellett a főhősnőt gazdagon, lelki fejlődését is bemutatva, az erőszakszervezet képviselőjét azonban csak jelzésszerűen ábrázolják. A nép nem válik a darab szereplőjévé, csupán táncosokból, kórustagokból verbuválódott statisztéria marad, amely adott vég-szóra felpattan, elvégzi feladatát, s az újabb „produkcióig" félrevonul pihenni - a színpadon. Táncolnak, s a zene magnóról szól - ezáltal az ünneplés jeleneteit indokolatlanul elidegenítik. De ugyanígy elidegenítő hatású, ha a néger arca be van suvickolva, ha az aranyozott balta és a többi kellék láthatóan-hallhatóan kellék, ha a kivégzés, az öngyilkosság erőszakoltan olyan, hogy az a kivégzés és az öngyilkosság teljes illúzióját keltse.

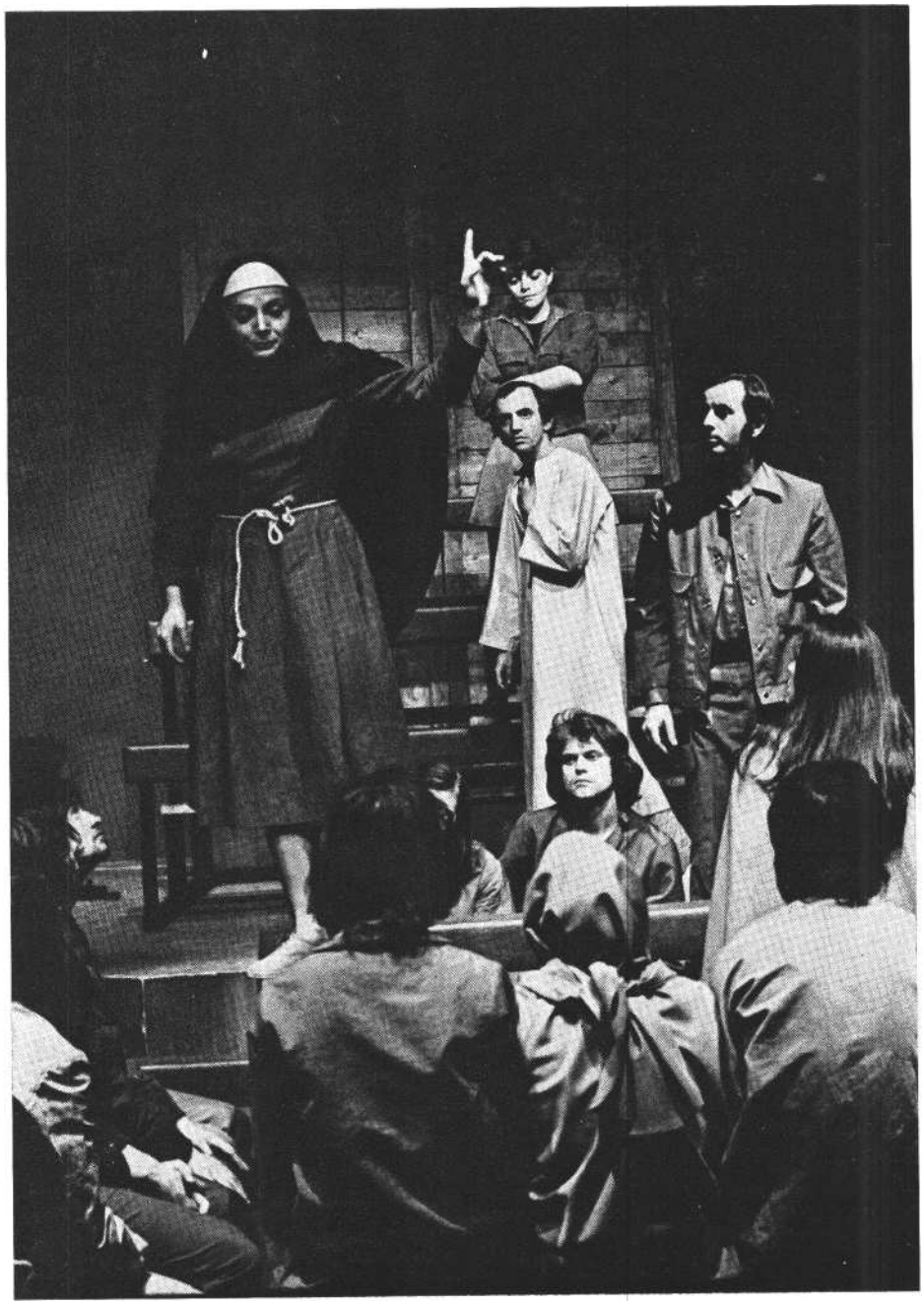
Hernádi darabjai sok szempontból vázlatnak tekintendők. Csak részben hordozza a tartalmat a szöveg, mellette például a mozgásnak is igen nagy szerepe volna. A vezetőség vitájakor az erőviszonyok állandó változását, a vezető-

ség egyes tagjainak a néphez való viszonyát, a Kapitány manipulatív viselkedését a szövegeknél sokkalta pontosabban lehet ábrázolni a figurák mozgásával, a mozgás jellegével, hatósugarával, irányával, pályájával. Ehelyett azonban a színészek csupán egyéniségükhöz illő egyéni mozdulatokkal jellemzik a figurát, s mozgásukat nem a rendszerben pillanatnyilag elfoglalt helyük határozza meg, hanem -- a naturalista szerepértelmezésből adódóan - az indulatok.

Mindaz, amiről a *Falanszter* esetében szó volt, hatványozottan érvényes az *Antikrisztus egy* évvel későbbi pécsi előadására. Az írói mű - belső ellentmondásaitól jelen esetben eltekintünk - az előbbinél lényegesen elvontabb, tehát még fontosabb lenne a gondolati konstrukció látvánnyá, térképzéssé-mozgássá „fordítása". Maga a lépcsőrendszerű, zárt díszlet sem ad lehetőséget a meg-felelő térbeli hangsúlyok kialakítására, s a meglevő lehetőségeket sem használja ki a rendező. Az előadás prózai duettek és kórusszámok váltakozása: a színpad közepén levő szabad területen zajlanak le a beszélgetések, s a nép ilyenkor a lépcsőkhöz húzódik. Vagy a nép özönlik a térre, s a főszereplők vonulnak félre. Három kitüntetett pontja - tervezőileg - mégis lenne a színpadnak: a jobb és bal oldali proszcénium, és a középső lépcsősor, de rendezőileg ezek sincsenek következetesen kihasználva. A bal oldali emelvényen az amerikai mérnök éppen úgy helyet kap, mint például az apáca, holott a modellben elfoglalt helyük alapján aligha lehetnek ugyanazon a ponton. A jobb oldali emelvényen, illetve a körül tartózkodik leginkább a forradalmár Maria Vilar, elveszve a tömegben, s ez-által úgy tűnik, szántszándékkal hang-súlytalanabbá lett a figura. A középső lépcsősoron pedig hol Solar, hol „a falu rongya" lépdel felfel, akár egy orfeum „belépői".

A pécsi előadások az ellentmondásos írói modellt nem tették egyértelműbbé, sőt, látványos, túlcicomázott megoldásukkal olykor elfedték a gondolati magot is.

A Huszonötödik Színház előadását egyrészt a dramaturgiai átalakítások, másrészt a puritán formai megjelenítés jellemzi. Két darab egy előadásban, mintegy kétrészes műnek fogható fel. Ugyanazok a színészek a két darabban azonos típusú figurákat testesítenek meg. Azonos felépítésű -- csekély módosítással - a játéktér.



Jelenet Hernádi Gyula: Antikrisztus **című** drámájából **(Huszonötödik** Színház)
(Iklády László felvételei)

A legfőbb dramaturgiai változás éppen a két mű összekapcsolása, és ebben a sorrendben való párosítása. Ugyanis így a két modell egymást erősíti, az általuk kifejezett gondolatok egymásra rímelnek. Az egyik mű a korán jött, a másik a kívülről hozott eszmék, célok életképtelenségéről szól, arról, hogy a fejlődés fokozatait átugrani büntetlenül nem lehet, a fejlődésért saját erőből kell megküzdeni.

Ezen kívül további dramaturgiai változások is történtek, különösen a *Falanszterben*, szerepösszevonások, jelenetátcsoportosítások, új jelenetek - tanmese a tandrámában - születtek. Mégsem volt elegendő a dramaturgiai munka, ugyanis, különösen az *Antikrisztusban az* ellentmondások feloldását nem végezték el.

A színház - hagyományának megfelelően - a teret ezen az előadáson is „széthúzta". Az előcsarnokban zajlik le a *Falansztert* indító temetés, mikrofonon keresztül szólnak a koporsót körülálló - a szertartásba bevont - nézőkhöz. Maga a játéktér három szintű: a *Falanszterben a* felső szint az ülések, a tárgyalások színhelye; a középső - egy dobogó - a telep központi tere, az ünnepség és a tárgyalás színhelye; az alsó, a nézők szintje, ahonnan a ki-kilépő szereplő is kívülről nézhet a játékra; a bejárat összeköttetés a külvilággal. Itt tehát a helyszínek valóságos helyszínek. *Az Antikrisztusban a* tagoltság lényegében megmarad, de a középső dobogót átalakítják. A platókat eltávolítják, és csak egy kettős, négyszögletes, koncentrikus váz marad, amely leginkább egy speciális tornatermi gerendaszernek tekinthető. A helyszíneknek

csak részben van reális jelentése. A felső tér az irracionalizmus tere, a hit, az ima birodalma, a szentképpé váló Solar tabernákulumának helye. A középső színtér a racionalizmus és irracionalizmus csatájának helye, az alsó színtér ismét az irracionalizmusé és Falconé, a testi-lelki erőszaké. Mindebből látható, hogy a Huszonötödik Színház nem elsősorban a történetet jelenítette meg, hanem ma-gát a modellt igyekezett láttatni.

A Falanszter első és második fele ebben a változatban nem vált élesen ketté, ugyanakkor az első rész két összetevője jó ritmusban ellenpontozta egymást. Ezt az okozta, hogy a vitát gyakran és egyre gyorsuló ritmusban szakította meg az ünneplés, emiatt maga a vita is szaggatott és egyre feszültebb lett. A szereplők a szűk padsorok között kénytelenek járni, s ebben a leszűkített mozgástérben mindig az éppen sarokba szorított vitafél kerül be a legzártabb padsorba, a legszűkebb pontra. A kapitány állandóan bekerítő mozgást végez, a néger vádlottat, és a telep lakóit egyaránt „befonja" többszörösen körkörös mozgásával.

Az Antikrisztusban különös szerepet kap a középső színtér. A belső, négyzet alakú térbe kerül Solar, amikor például Falcon elzárja őt a tömegtől. Az ezt körülvevő „folyosóban" mozog az értetlen tömeg, de itt játszódik le a főszereplők groteszk passiója is. A térrészek határain, a vázrendszeren egyensúlyozva folyik a vita, a két világszemlélet összecsapása, illetve itt maradnak magukra a racionalizmust hirdető Solar körül a főszereplők - a felső színtéren Szent Solar szobra előtt Falcon zsolozsmázásának és az alsó téren az apáca kiátkozásának harapó-fogójába zárva.

A tér és a mozgás következetes alkalmazása néhány jelenetben nem érvényesült. Így elsősorban a főszereplők „beböntönzésekor", amely indokolatlanul az irracionalizmus térfelén játszódik. A kellékrácsok eleve elidegenítő hatásúak, s a padsorokban álló bebörtönzötteknek egy „generál sötét" ideje alatt a színpad két szélére való „száműzését" csak az indokolja, hogy másképpen nem tudta a rendező Solart a szentképhez vinni. A mozgás itt nem a konstrukcióból adódott.

A két darabhoz egy befejező kép is csatlakozik, amely csak részben következik az *Antikrisztusból,* tulajdonképpen egy újabb utópia. A Solar halálát követő általános zűrzavarban Maria vezetésével a nép megszerzi a fegyvert, s letompított fényben, a hangszórón keresztül közvetített fegyverropogás közepette népfelkelést jeleznek.

Ez a kép visszamenőlegesen és kiélezetten sűríti a művek és az előadások leglényegesebb problémáját. A felállított modell csak akkor érvényes - a saját törvényei szerint -, ha a nép ugyanolyan „főszereplő", mint bármely egyénített figura. Hernádi azonban csak a főalakokat alkotta meg többé-kevésbé körvonalazottan, a népet nem. Az csak van. De hogyan, miért cselekszik, azt csupán jelzi. Ilyenformán úgy tűnik, mintha a nép ideoda hajlítható, befolyásolható nyáj, massza lenne. Ha ez így van, akkor a befejező kép - még az utópia szintjén is - hazug.

Inkább gyanakodhatunk azonban arra, hogy a már említett írói vázlatossággal van dolgunk, s ez esetben a színházak kollektívájának kellett volna élettel megtölteni, tényleges főszereplővé tenni a népet.

Ez azonban mindkét színháznál elmaradt. Pécsett a nép megjelenítését eleve meghatározta az, hogy az énekes, táncos feladatra a színház - kihasználva adottságait - énekeseket és táncosokat alkalmazott. A színházakban jelenleg meglevő munkamegosztás miatt mindenki csak a saját „szerepkörét" látta el, tehát az énekes nem táncolt, a táncos nem énekelt, s egyik sem élte a színpadi életet. Ilyen körülmények között nem születhetett meg a kívánt népábrázolás. *A Falanszter* előadásán még látszott némi igyekezet, hogy különböző hivatásúak statisztériájából egységes tömeget képezzenek, az *Antikrisztusban az* igyekezet sem látszott.

A Huszonötödik Színházban különösen fájó volt, hogy a nép nem vált igazi szereplőjévé az előadásnak, hiszen ez az együttes már egyszer *a Fényes szelek* esetében - bebizonyította, hogy képes erre. A *Fényes* szelekben a mellékszereplő és a főszereplő, a statiszta és a státusban levő színész ugyanannak a közösségnek volt a tagja, nem vált szét a tár-saság főfigurákra és „mellékes" tömegre. Itt pedig ez utóbbi történt. Ez elsősorban abból adódik, hogy ebben a színházban is érvényesül a rossz értelmű munkamegosztás, valamint nem sikerült máig sem megnyugtató módon megoldani az ama-tőrök, stúdiótagok és a színészek mesterségbeli tudásának közelítését. De a rendezői elképzelés is ludas a dologban, mert például a *Falanszter* első felében az ünneplés és a vita váltakozásakor a „tömeg" tagjai az ünnepnél pontosan, gépiesen elvégzik munkájukat, de teljesen ki vannak kapcsolva a vita percei-ben, holott igazi ellenpontozás akkor jöhetne létre, ha a két jelenetsor - kis túlzással - egyidőben, párhuzamosan haladna egymással. *A Falanszter* második felében megszűnik a tömeg egysége, és egyéni akciók váltják fel a közösségi megnyilvánulásokat. *Az* Antikrisztusban pedig csak illusztratív szerepet szánnak a tömegnek, kísérletet sem téve arra, hogy az arc- és akaratnélküliség mögött felvillantsák a másért, a jobbért áhítozó, tenni akaró, de tenni képtelen rétegeket, a közösség belső rétegeződését, fejlődési szakaszait.

A nép ábrázolása kapcsán nem hallgatható el azon aggodalmunk, hogy a Huszonötödik Színház - amely újabb és újabb közéleti tartalmú, politizáló, gondolatébresztő előadásokat mutat be, s következetesen keresi és alakítja profilját, stílusát -formai szempontból sablonossá, megmerevedetté, manírossá kezd válni. Függetlenül az előadás tartalmától, a közösség megnyilatkozásának jellegétől, a nép mindig erőltetetten „feldobott" állapotban van, fortissimóban ágál, s szószólói különösen harsányak. A színészek szerepsablonokba kényszerülnek, mert bemutatóról bemutatóra ugyanazokat a típusokat játsszák. Az együttes beszédkultúrája igencsak hiányos, és mozgáskultúrája sem gazdagodik olyan mértékben, mint azt az első produkciók sejtették. Márpedig az a színház, amelynek tagjai egy konokul vállalt ügyért állnak ki estéről estére a színpadra, nem engedheti meg, hogy a különböző témák ürügyén ugyanazt a gondolatkört variáló tartalom egyre szürkülő köntösben jelen-jen meg.

Végül is nem született meg a „modelldrámák" ideális előadása. Ennek legfőbb oka az, hogy egyik esetben sem jött létre valódi színházi műhely. Író-színész-rendező nem beszéltek közös nyelven, nem egyet akartak, nem egyformán fűtötte őket a közösségi tenniakarás vágya.

Hernádi Gyula: Utópia (Huszonötödik Színház)
Rendezte: Szigeti Károly, *díszlet és jelmez:* Koós Iván.

Szereplők: *1.* rész: Falanszter - Jobba Gabi, Zala Márk, Iglódi István m. v., Jeney István, Kristóf Tibor, Jordán Tamás, Bajcsay Mária, Lázár Katalin, Pelsőczi László, Galkó Balázs, Eszes Sándor, Répássy András. - II. rész: Antikrisztus - Iglódi István m. *v.*, Kristóf Tibor, Jeney István, Zala Márk, Jobba Gabi, Bajcsay Mária, Lázár Katalin.

CSERJE ZSUZSA

Jób kései gyermekei

Szabadkaiak Szegeden

Nemrég számolt be Benkő Ákos e lap hasábjain (SZÍNHÁZ, 1972. november) a jugoszláviai magyar színjátszás és dráma helyzetéről, valamint a több sikertelen pályázatot követő eredményes Fórum-színműpályázatról, mely végre tartalmas, színvonalas drámákkal gazdagította a jugoszláviai magyar színmű-irodalmat.

A második díjas pályaművet, Tóth Ferenc *Jób* című verses drámáját a Szabadkai Népszínház magyar társulata mutatta be 1972 decemberében, s az előadás később sikerrel szerepelt a Jugoszláviában megrendezett Sterija játékokon is. Most a szegedi vendégjáték kapcsán számolunk be a szabadkaiak érdekes előadásáról.

*

„Imé, boldog ember az, akit Isten megdorgál; ezért a Mindenhatónak büntetését meg ne utáljad! Mert ő megsebez, de be is kötöz, összezúz, de kezei meg is gyógyítanak."

Így szól *a* Biblia-beli Jób, e szelíd, jámbor, istenfélő és becsületes lény, aki lázadás nélkül tűri a rámért csapásokat: családja s minden földi java értelmetlen pusztulását, fekélyes testét, a szörnyű fizikai fájdalmakat. Ez a Jób a szenvedés embere és a hité, aki ártatlansága tudatában sem kérdőjelezi meg a legfelsőbb hatalom, az isten büntetésének jogosságát. Ezért nem lázad, legfeljebb lázong az igazságtalanság ellen, s a végső megbocsátás (egészséges, békés öregkora, a maga és családja dús gazdagsága) nemcsak kárpótolja őt régi szenvedéseiért, de visszamenőleg is igazoltnak láttatja vele magatartását, és egyúttal felmenti istenét. Jób a Bibliában a felső hatalmak, Isten és a Sátán játékszere.

Ennek az igazságtalan igazságszolgáltatásnak a létét s a hatalomnak való korlátlan kiszolgáltatottságot kérdőjelezi meg Tóth Ferenc drámája, mely a bibliai Jób történetét alapul véve a ma emberének konfliktusára keres választ a hatalom és az egyén viszonyát taglalgatva. S mindezt egy verses dráma formájában, a költői szöveg patetikus elvontságával.

„A színházi előadás Jóbja szükségszerűen különbözik egy lényeges tekintet-

Tóth Ferenc: Jób (a Szabadkai Népszínház magyar társulata). Pataki László és Karna Margit

ben a bibliai Jóbtól, különbözik bizonyos tekintetben az eredeti szövegkönyv Jóbjától is. Ott a darab végén Jób »szolgává aljasul«, a színpadon »szolgák sorába kényszerül« ! Ez a különbség a szerzői és rendezői szándék spontán találkozásának következménye. Célunk nem a Bibliából ismert és nem csak a Bibliában erénynek tartott jóbi magatartás elmarasztalása, hanem a ma is előfordulható jóbi szituáció kegyetlen és abszurd jellegének bemutatása. A mi Jóbunk, aki éppoly vakon, őszintén és önérzet nélkül magáénak vallja a dogmát, mint a bibliai Jób, miután kiállta a próbát, amelyben megszületett és megedződött saját igazsága, miután szembetalálja magát a hatalmát demonstráló Úrral, tudja, hogy két lehetőség között választhat: egyik az értelmetlen pusztulás, a másik az értelmetlen élet! Szertefoszlott hittel, elárult igazával! Ebben a kilátástalan választásban látjuk a jóbi szituáció tragikumát. A fizikai és erkölcsi megsemmisülés közötti választás abszurd lehetőségében."

Ilyen gondolatokkal vezeti be az előadást a műsorfüzetben ifj. Szabó István, a darab rendezője, aki a színházművészet sokféle eszközét használta fel, hogy e drámát (mely oratorikus feldolgozásra is csábíthatna) s annak gondolati erejét minél élőbben és kifejezőbben tolmácsolhassa. A színpadra állítás közös munkájában megváltoztatták egyes jelenetek sorrendjét, nagyobb lehetőséget teremtve ezáltal a jellem és a cselekmény fejlődésére. A biblikus hangvétel is megváltozik a színpadon, természetesebbé, emberibbé lesz. Jób szenvedő emberből, mártírból gondolkodó, kételkedő emberré válik.

Látványában viszont különös sugallatokat ébreszt a színpad. Látunk egy furcsa, szürrealisztikus konstrukciót, mely ragyogó színpadtechnikai bravúrral, állandó mozgásváltozással egyaránt érzékeltet valamiféle mitikus, ősi földet, kráterszerű üregekkel, a szenvedések senki földjét, ugyanakkor még egy repülő csészealj benyomását is kelti. A háttérfüggöny előtt pedig néhány szakadozott rongy lóg. Ez a különös monstrum függőleges-vízszintes mozgásával mindig érdekes és kifejező drámai teret biztosít a játéknak. A cselekményt - a külsőt és a lélekben történőt egyaránt - mindvégig adekvát zenei effektusok kísérik; természet hangjainak, emberi szenvedély megnyilvánulásainak (sóhajok, felcsukló zokogások), elektronikus zörejeknek furcsa elegye. A színpadon a gondolkodó, kételkedő Jóbot látjuk; szenvedéseit jelképező gyászruhás siratóasszonyok suhannak el, fáklyával kezükben, görög kórusra emlékeztetve, szenvedélyes dallammal kísérve saját mozgásukat. A bibliai környezet érzékeltetésére a rendező furcsa lényeket jelentet meg, a kráterszerű üregekből előmászó, majd eltűnő alakokat, akik fény- és hangeffektusok közepette végzik kúszó, táncszerű mozgásukat, bizarr, szürrealisztikus látványt hozva létre. E misztikus és mitikus színpadi hangulatot drasztikusan töri meg a Sátán megjelenése, a közönség sorai közül jövő, mai öltözéket viselő, szemüveges hivatalnokember. Ezután már a csak hangját hallató istenről sem a szakállas bibliai agg jut eszünkbe. S amit látunk és hallunk, csak azt tudatosítja bennünk, hogy a Sátán kizárólag borsot akar törni az isten orra alá, összetűzésük csak a kisebb hatalom vitáját sugallja a nagyobb hatalommal, melynek levét végül a kiszolgáltatott ember issza meg. Az elő-adás végén a zsinórpadlásról leereszkedő színházi reflektor, mely az első jelenet-ben a szenvedő Jób arcát világította meg, felénk fordul; éles fénycsóvát vetve arcunkba és gondolatainkba egyaránt. Ezáltal e groteszk, tragikus parabola végső kérdéseit a közönségnek teszi fel.

Elgondolkodva ezeken, arra a megállapításra kell jutnunk, hogy nem érthetünk egyet azzal a számunkra túlságosan pesszimisztikus gondolattal, melyet az író így fogalmaz meg: „a dráma lényege a dehumanizáló hatalmak elleni jóbi tiltakozáson és az emberhez méltatlan szükségszerűségek tudomásulvételén alapuló kettősség vállalása egy olyan világban, melyben a két elem közül csak az utóbbi van meg, forradalmi tett." Vagyis nem értünk egyet részint a hatalom elvontságának és dehumanizálásának ilyesfajta általánosításával, részint azzal a gondolattal sem, hogy a ma emberének választási lehetősége csupán kisebb vagy nagyobb negatív magatartások között adatott meg. Hiszünk abban - e feltevés tragikuma ellen harcolva -, hogy mi, Jób kései gyermekei, világunkban megtaláljuk az emberibb, pozitívabb választás (vagyis cselekvés) módjait és lehetőségeit.

*

Ami az előadást illeti, nagy kár, hogy a Szabadkai Népszínház magyar társulatának színészei korántsem állnak művészetük és szakmai tudásuk oly magas fokán, mint az előadás rendezője, ifj. Szabó István és a nagyszerű szcenikai megvalósítást létrehozó Petrik Pál, vagy a két magyar vendég: Székely Piroska fantáziadús jelmezeivel és Köllő Miklós izgalmas koreográfiájával. Hiába aknáztak ki minden lehetőséget s komponálták meg az előadást, ha annak hatását erősen csökkenti a színészi munka. Hiszen e költői szöveg az átlagosnál is finomabb, szebb, tisztább és artikuláltabb dikciót követel a színésztől, hogy a drámát teljes gondolatgazdagságában élvezhessük. A beszédtechnikai hiányosságok, a sokszor érthetetlenségig halkuló szöveg-mondás lerontották a hatást. Nem vonatkozik ez minden szereplőre, különösen a mikrofonon keresztül hallott Ladik Katalinra, akinek tiszta formálású, nemes orgánuma, őszinte pátoszú énekbeszéde igazi élményt jelentett. S természetesen a Jóbot alakító Pataki Lászlóra sem, aki méltán nyerte el a Sterija Játékok egyik legjobb színészi alakításának díját. Telt, férfias hanggal, izgalmas gondolati izzással alakította Jóbot, érzékeltetve a szenvedőt, a bibliait is, elsősorban azonban a mai ember belső küzdelmét hangsúlyozta erőteljesen (alátámasztva ezzel is a rendezői szándékot).

A díjnyertes dráma gondolatgazdag előadása ragyogó szcenikai megoldásával, fantáziadús rendezői elképzelésével, ötleteivel még a színészi munka hiányosságai ellenére is örvendetes és biztató képet nyújt a jugoszláviai magyar színházművészet fejlődéséről.

Tóth Ferenc: Jób (Szabadkai Népszínház magyar társulata)

Rendezte: ifj. Szabó István, *díszlet:* Petrik Pál, *jelmez:* Székely Piroska m. v., *zene:* Király Ernő, *koreográfus:* Köllő Miklós m. v., *énekbeszéd:* Ladik Katalin.

Szereplők: Pataki László, Szabó István, Sánta P. Lajos, Czehe Gusztáv, Árok Ferenc, Versegi József, Barácius Zoltán, Karna Margit, Remete Károly, Albert János, Pásthy Mátyás, Godányi Zoltán, Szél Péter, Salamon Sándor.

M. LÁZÁR MAGDA

Lélektan és dinamizmus

A nagyváradi Állami Színház vendégjátéka Debrecenben

A VII. Debreceni Színházi Napok, az elmúlt években kialakult hagyomány szerint, a város közönségének nyújtott bepillantást neves fővárosi előadások vendégjátékával a budapesti színházi élet sokszínű műsorába, Az eseménysorozatnak a város határain túl mutató, országos érdeklődésre számot tartó színfolt-ját a nagyváradi Állami Színház mind-két tagozatának kétnapos vendégszerep-lése jelentette.

A romániai együttes a debreceni Csokonai Színház közelmúltbeli prózai és operai vendégjátékának viszonzásául szerepelt immár másodízben - a Szín-házi Napokon. Öt előadással adtak képet széles skálájú művészi munkájukról. A magyar tagozat Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjét* hozta, Aurel Baranga *Miniszter a barátom* című drámáját és *Mécsfény* címmel egy irodalmi színpadi jellegű stúdióelőadást. A román tagozat pedig Jevgenyij Svarctól *A meztelen királyt* és Dumitru Radu Popescutól a *Szomorú angyalokat* adta elő.

Érdekes volt már az első napon lemérni, összevetni, milyen különböző *az egy* épületben működő két együttes játékstílusa. Érezhetően más úton keresi a modern színjátszás eszközeit a franciás hagyományokat követő, latin nyelvcsaládba tartozó román és a hazainál is régebbi színjátszást töretlenül folytató erdélyi magyar színházi együttes.

Felfokozott dinamizmus, akrobatikus, szinte táncos és cirkuszi elemeket vegyítő játékok jellemezték a román vendégek színjátszását - a magyar tagozatét puritán realizmus, lényegre törekvő jellemábrázolás, szorosan egybeforrva a nyelv rég hallott szépségű ápolásával.

Érdemes elsőnek összehasonlítani az azonos műfajú két produkciót, hiszen mindkét tagozat szatírával kedveskedett a vendéglátó város közönségének.

Jevgenyij Svarc *A meztelen király c*ímű, nálunk nem játszott darabja, mely hasonlóan a szerző sok más művéhez anderseni mesemotívumokra épült, a zsarnokságot és a szolgalelkűséget bíráló szatíra. A vendégművészek a burleszkbe hajló játékot velük játszó, mozgékony, de nagyon puritán díszletben (Tatiana Manolesco-Uleu terve), széles jókedvvel, commedia dell'arte lendülettel, remek mozgástechnikával bohóckodták (a szó legősibb, legnemesebb értelmében) végig. Kedves gesztusukat a magyar közönség hálás tapsokkal, kacagásorkánnal honorálta: legtöbbjük magyarul is közbeszúrt egy-egy szellemes bon mot-t, fordulópontot jelentő mondatot. A harsányan vidám szatírát Alexandru Colpacci rendezte.

Aurel Baranga *Miniszter a barátom* című szatíráját hazánkban a békéscsabai Jókai Színház már bemutatta. Pirandellói dramaturgiával megírt darab ez, mely a talpnyalást, az elvtelen karrierizmust pécézi ki mai környezetben, egy újság szerkesztőségében. A budapesti Színházművészeti Főiskolán most végzett Gáll Ernő rendezte az előadást, mely elemzőbb, lassúbb ritmusú, gogolian szatirizáló jellemrajzaival váltott ki őszinte elismerést.

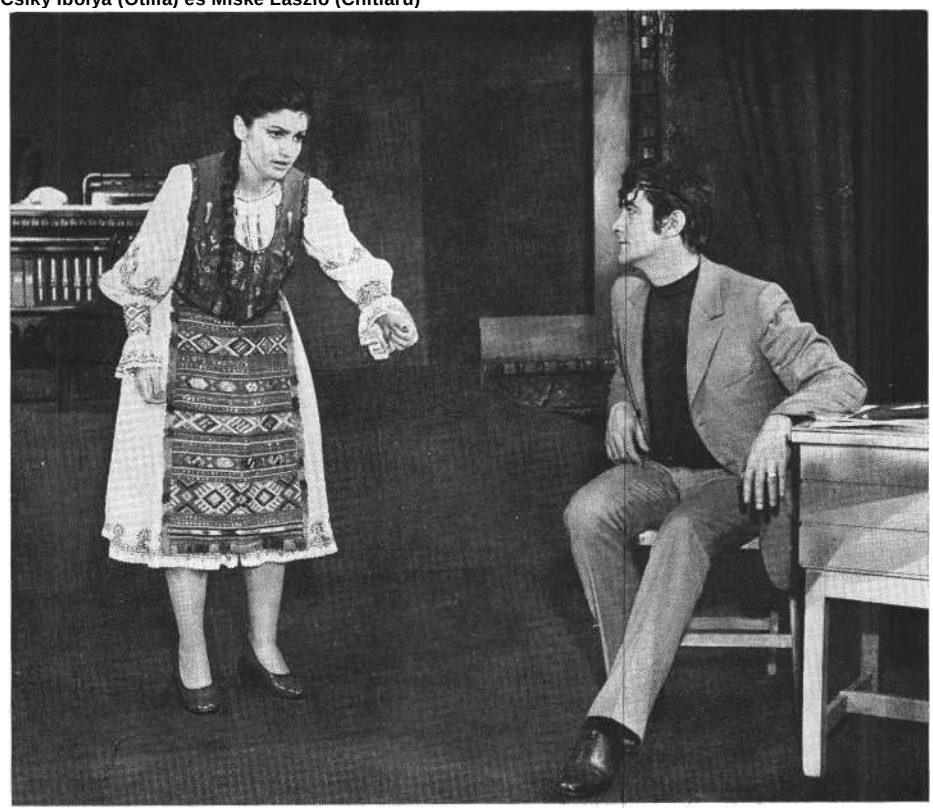
Míg a két szatírát egymással vetheti egybe a vendégjáték nézője, *a Csongor és Tündét* természetesen a hazai hagyományokkal szembesíti önkéntelenül. Szabó József rendezésében a klasszikus költői játék életigenlése, életszeretete nyert erős hangsúlyt. Nem törekedett - a díszlet- és jelmeztervező Bíró I. Gézával együtt - a mesebeli táj édeskés, romantikus illusztrálására. A modern fémdomborítás stilizált elemei csak alázatos szolgálói voltak a darab költészetének. De annál diadalmasabban ragyogott fel a dikció tisztaságában a szinte shakespeare-i Vörösmarty-gondolat színpadra termett szépsége. Az ördögfiak és a szolgapár eleven népi humora magától értődően igazolta a tündérhős szerelmes kettős választását a földi boldogság mellett.

Román eredeti bemutatóként (ugyancsak Colpacci rendezésében) a 36 éves Nagyváradról elszármazott, ismert író, Dumitru Radu Popescu *Szomorú angyalok c.* színművét hozta az együttes román tagozata.

Kitérőként egy ünneprontó megjegyzés: az előadást csak azok tudták valóban élvezni, akik a nyelvet értették, vagy mint jómagam is, olvasták előtte magyar fordításban. Társalgási színművel idegen nyelvterületen vendégszerepelni igen kockázatos vállalkozás. Szerencse, hogy a nézőtéren a gyulai román nyelvű gimnázium tanulói is ott ültek.

A Szomorú angyalok mai kisvárosi tör-

Aurel Baranga: Miniszter a barátom (a Nagyváradi Állami Színház magyar tagozata). Csiky Ibolya (Otilia) és Miske László (Chitlaru)



ténet. Hősei munkások, egyszerű emberek. A börtönviselt, kissé nagyothalló Jon egy vidám parkban felszedett, ma-gát a valóságosnál rosszabbnak mutató lány, Sylvia szobájában tölti az éjszakát. A barátok és ellenségek, kettőjük múltjának és jelenének elrontói vonulnak fel a lélekcserélő nagy beszélgetésben. A gyenge, gyáva mester öngyilkossága, a lányt lehúzó méltatlan szerelem, és a fiú életére ballasztként nehezedő, züllött apa emlékével való szembenézés hozza őket közelebb egymáshoz, és ad erőt az aljassággal való szembenézésre e két „szomorú angyalnak".

Az epizodikusan épített, naturalisztikusan ábrázoló, olykor melodramatikus színezetű darab egy erőteljes és plasztikus rendezői koncepció jóvoltából szatirikus mellékzöngét kapott. A díszlet (ismét Tatiana Manolescu-Uleu terve) az előcsarnokban kezdődik: az „elvarázsolt kastély" görbe tükreiben nézegetheti magát a belépő közönség. Ilyen torzítással fényképezett karika-túraként, marionettfigurává varázsolt sík-bábok lógnak a színpad hátterében, és az egyes színpadi akciókat groteszk mozgásuk ellenpontozza.

Műsoron kívül, annál nagyobb szak-mai elismerést aratva, mutatta be az együttes fiataljaiból álló STÚDIÓ'99 *Mécsfény c.* irodalmi műsorát Fábián Imre szerkesztésében, Szabó József rendezésében, Petőfi Sándor és Arany János levelezéséből. A Petőfit megszólaltató Wellmann György tüzes lobogása és az Arany Jánost tolmácsoló Hajdú Géza rokonszenves, csendes iróniája a jól ismert verseket, leveleket új színekkel gazdagítva, friss fényben lángoltatta fel.

Innen, a legfiatalabb, legszerényebb szerepeket játszó művészektől is bízvást elindulhatunk, ha összegezni akarjuk a *színészi* produkciók emlékezetes sorát. Mindkét tagozat produkciójára jellemző, hogy ismeretlen fogalom náluk a színészi beskatulyázás. Nemcsak remekül megformált, ellentétes karaktereket láttunk a két-két produkcióban, de színészi alázatukról is meggyőződhettünk. (Például a már három éve nálunk is felfedezett, remek fiatal komika, Biluska Annamária esetében: Ilma tündökletes meg-formálása után a Baranga-szatíra helyezkedő újságírónőjeként egy szöveg nélküli statisztafigurát játszott ellenállhatatlanul mulatságosan. Miske László daliás Csongor-alakítása után az újságíró és a narrátor kettős szerepében humorból is jelesre vizsgázott. Csiky Ibolya nemcsak a ro mán szatíra három különböző nőalakját keltette kitűnően életre, de új színeket hozott Ledér nem túl hálás kis szerepében is. A bumfordi, mokány Balgát formáló Cseke Sándor szinte felismerhetetlen volt másnap, dadogó, szikár, szőke hírlapíróként. Ugyanilyen sokszínű alakítás volt a Kurrah szerepében gyermekien ördögi, majd az ostoba, nagyképű Ionita alakjában emberien sötét Czikéli Lászlóé. Emberi tartást kölcsönzött a miniszter elvont alakjának a Baranga-darabban Lavotta Károly, akit első este a Csongor klasszikusan megformált Fejedelmében ismertünk meg. Nem hagyhatjuk említés nélkül a légiesen tiszta Tündét, Oss Enikőt, a népmeseien félelmetes Mirigyet, Kakuts Ágnest és az ősi bánatot hordozó Éj királynőjét, Kiss Ildikót. A Baranga-darabban nagyszerű karakteralakítások sora érdemel figyelmet, így Varga Vilmosé, Balla Miklósé, F. Bathó Idáé, Vándor Andrásé.

A román szekció művészei közül Dorina Paunescut a mesebeli királylány és a mai életből színre lépett „szomorú angyal" szerepében ismertük meg, két egy-mástól merőben különböző, finom rajzú alakításból. Eugen Harizomenov nemcsak becsületes ifjúmunkásként, de a Svarc-szatíra pici komikus szerepében is emlékezetes marad. Ion Abrudan mesebeli minisztere és gyenge, gyáva, öngyilkosságba menekülő Marcuja is tehetséges, sokszínű alakítás. A szívrabló focis-tát játszó Nicolae Barosan szerény epizódszereplőként illeszkedett a *Szomorú angyalok* együttesébe; a mesedarabban a népi, álruhás hős kanászlegényként szinte motorja volt az előadásnak. A Svarc-darab címszereplőjeként megjegyeztük Nicolae Toma nagyszerű mozgású, remek groteszk figuráját.

A kétnapos vendégjáték maradéktalanul teljesítette azt a célt, amelyet a társulat színész-igazgatója, Eugen Tugulea *(A meztelen király* ipa-urának kitűnő megszemélyesítője) így fogalmazott meg a társulat szép kiállítású, kétnyelvű programfüzetében :

„Barátok között a kölcsönös látogatások arra szolgálnak, hogy még jobban megszilárdítsák a kapcsolatokat, hogy mind jobban megismerjük és - becsüljük egymást... A mi művészetünk mindig egyetemes, hangozzék bár románul vagy magyarul a színpadi szó, és kívánjuk, hogy bemutatásra kerülő előadásaink újabb összekötő hidat képezzenek a szépre, a barátságra és békére vágyó törekvéseink között."

SZILÁDI JÁNOS

Beszéljünk a kritikáról és a kritikusokról

Gondolatok Kazimir Károly interjúja nyomán

Sziládi János cikkét az egészséges, eszmetisztító vita jegyében közöljük. Kazimir Károly interjújának megjelenése óta több hónap telt el, de a benne felvetett kérdések változatlanul időszerűek és lényegében a Színházművészeti Szövetség közgyűlésén is megválaszolatlanok maradtak. A SZÍNHÁZ ezzel a cikkel és a hozzá csatlakozó vitával a megalakuló Kritikai Szakosztály életképességét is elősegíteni óhajtja.

(A Szerk.)

A Magyar Hírlap 1973. március 11-i száma *Nem múzeum, hanem élő színház* címmel interjút közölt Kazimir Károllyal. A Papp Antal készítette interjú nem csupán azért jelentős, mert a Thália Színház művészeti vezetője, a Színház-művészeti Szövetség főtitkára nyilatkozott aktuális színházi kérdésekről, hanem mert Kazimir Károly megállapításai híven tükrözik a színházi szakemberek jelentős részének véleményét is. Azokat a belső szakmai megítéléseket, amelyeket nemcsak baráti beszélgetésekből, hanem különböző szakmai tanácskozásokon elhangzottakból eddig is ismertünk, de melyek ritkán jelentkeznek írásos, tehát konkrét, elemezhető formában.

Az interjú három részre tagolódik. E három részből - bár *Az író, a színész - meg a rendező* és *a Népművelő színház* című is elemzést érdemlő - most a harmadikat, a színházkritikáról szólót emeljük ki. Elsősorban azért ezt, mert az utóbbi a színház és a kritika kapcsolata egészségtelenül megmérgeződött.

Kit képvisel a kritika?

Már-már ősinek tűnő, számtalanszor megválaszolt és mindannyiszor „elfelejtett" tény az, hogy az alkotó, színész és rendező ugyanazt szolgálja, mint a színházkritikus: a szocialista színházművészetet. A cél azonos, a feladat kettős. Az alkotó a közös célt színházművészeti alkotásokkal, rendezésekkel, alakításokkal érheti el, a kritikus a létrehozott alkotások magas szintű elemzésével.

Alapfogalmak, alapigazságok? Azok.

Az ismétlésről azonban nagyon egyszerű ok miatt nem mondhatunk le: színházi életünk mindennapjaiból hiányzik ezeknek az alapigazságoknak a tudata. Hiányzik, és helyét egészen más foglalja el: az ellenségesség érzete, az, hogy a színházkritika a közös ügy ellen hadakozik

..személyi elfogultságból, klikkérdekből, vagy informálatlanságból, vagy egyszerűen azért, mert vagdalkozó-gúnyolódó ösztöneit ezen a kockázatmentes vadászterületen akarja kiélni ..."

Az utóbbi tizenöt év magyar színházkritikája összességében nem „termelt ki" önmagából annyi éles megállapítást, mint amennyit Kazimir Károly ebbe az egyetlen mondatba tömörített. Súlyos szavak? Azok, de gondoljunk csak kicsit bele abba, amit *ez a* mondat állít. A lényeg mindjárt: a kritikusok egy része a közös ügy, tehát a szocialista színházművészet ellen hadakozik. A fogalmazásból logikusan következik: a kultúrpolitika ellen lép föl. Miért? A vád emberi, szak-mai és par excellence politikai súlyosságához mérten a bizonyító apparátus meg-lepően gyenge töltetű: „Személyi elfogultságból", ez az első állítás, és bár elég naivnak tűnik, fogadjuk el. „Klikkérdekből", szögezi le a második megállapítás. Klikkérdek? Miféle klikkérdekek létezhetnek színházkritikusok között? Az elmúlt tíz év színházkritikáinak áttanulmányozása nem segít: semmi olyat nem találni, ami a kritikusok egy vagy több klikkjének nyomtatásban is megjelenő „munkáját" igazolná. Marad két lehetőség: egy-egy kritikus bizonyos színházi törekvést támogat a többivel szemben. A magyar színházkritika - lévén színházművészetünkben „hiánycikk" a határozott arcélű művészi törekvés, stílus, irányzat - nem sok példával szolgálhat. De ha lenne is - ez nem klikk. Marad a másik lehetőség, az tudniillik, hogy az egész kritika egyetlen klikk. Ezzel viszont nem érdemes foglalkozni.

A harmadik megállapítását nem értem. Ez úgy szól, hogy informálatlanságból eredően fordul a közös ügy ellen. Mármint a kritikus. A kritikus „informáltsága" szerintem az általános szak-mai felkészültség, a darab és a régebbi bemutatók írásos anyagának áttanulmányozása (ha van ilyen), és a produkció elemzésre érett ismerete. Ezen kívül a kritikus számára nem szükséges más „információ". A negyedik megállapítás, miszerint a kritikus gúnyolódó-vagdalkozó ösztöneit akarja kiélni - elemez-hetetlen.

Tartozunk az igazságnak azzal a megjegyzéssel, hogy Kazimir Károly a bevezetőben különbségtételt alkalmaz, mondván: a „kritikusok többsége" a közös ügyet szolgálja. Ez a félmondatnyi közbevetés azonban a következőkben érvényét veszti, és a súlyos megállapítások egyre inkább a kritika egészére vonatkoznak. Vagy lehet másként magyarázni ezeket a mondatokat? „És ne csodálkozzanak kérem, ha olykor elveszítjük türelmünket, látva *az egyre sűrűbben, egyre féktelenebbül jelentkező rosszindulatot,* mondjuk ki a szót: *a bajszát.* Divatba jött »színházi válságról« beszélni, *naponta találkozunk megalapozatlan, ideges és elhamarkodott csapkodásokkal, általánosító lebecsmérléssel."* (Kiemelések tőlem - Sz. J.) Mindez nem vonatkozhat egy-egy kritikusra. Az egyre sűrűbben, egyre féktelenebbül jelentkező rosszindulat naponkénti újratermelését csak a színházkritika egésze biztosíthatja.

Mindebből pedig egy dolog világos: sajnos a Színházművészeti Szövetség főtitkára számára a színházkritika nem a vitatkozó szövetséges, hanem - nem sorolom újra a jelzőket! - ellenség, amely akadályozza a nyugodt alkotó-munkát.

„Lelkes, jó szándékú, értékes művészek sora dolgozik heteken-hónapokon át egy produkción, megfeszített idegek-kel, állandó stresszállapotban ezernyi szemponttal, nehézséggel, hiányossággal küszködve - és akkor akadnak kritikusok, *akik…* néhány odavetett sorral gúnyosan lesöprik az asztalról mindezt."

A magam tanulókorszakából tudom, amikor felváltva jártam a főiskola rendező szakosainak óráira, és mellette végigültem-tanultam egy-egy produkció születését, az olvasópróbától a bemutatóig, hogy mennyi kín, mennyi gyötrődés oldódik bele -- nemcsak az egész produkcióba! - egy-egy kicsinyke jelenetbe is. Ez igaz. De az is igaz, hogy ezekről a produkciókról nem írtam kritikát. Írtam, *vagy* írhattam volna műhelytanulmányt a próbák menetéről, egy-egy alakítás megkínlódásáról, de „szabályos" színházkritikát nem. Túlzottan belülről láttam mindent, túlzottan együvé forrtam a produkcióval.

Miért beszélek erről ? Azért, mert Kazimir Károly is ezt teszi: a munkára hivatkozik a színházkritika ellen. Menthetet-len hivatkozás. A színházkritika nem a munkát értékeli, hanem az eredményt. Csak az eredményt. Kizárólag az eredményt. Hogy mennyi munkával, kínnal született az eredmény, az nem esztétikai mozzanat, s így az elemzés számára érdektelen. Nem színházi, de tisztább példa: az elemző számára nem esztétikai szempont az, hogy az író egy gyötrelmes év, avagy egyetlen boldog, önfeledt hét alatt írta-e az adott regényt *vagy* drámát. (Mindezzel természetesen nem az alkotás és az alkotás körülményeinek kapcsolatát akarom tagadni, de Kazimir Károly idézett mondata sem erről szól.)

Kegyetlenség? Az. A művészet mindig is kegyetlen volt. Ma is az. És holnap is az lesz. A kritikusok pedig nem önmaguk rosszindulatát képviselik munkásságukban, hanem a művészet eme ősi sajátosságát. Nem tehetnek mást. Vagy ha mást tesznek, akkor nem színházkritikusok többé, hanem a színház reklámfőnökei. Igen, ott mások a szabályok, ott nem szorít többé a műfaj szigora.

Hol kapható gyógyír a sebekre?

A színházkritikát, mint a színházat is, emberek művelik. Különböző felkészültségű, ízlésű emberek a tévedés mindenkori lehetőségével - vagy mondjuk inkább: átkával terhelten. Az alkotó-művész munkáját az esztétikai elemzés szintjén „ellenőrzi" a kritika. Az alkotó tévedéseit, átgondolatlan vagy éppen torzító szövegértelmezését, következetlen figuraépítkezését - a színikritika esetében - az elemzés kritikai mozzanatai ítélik meg. De mi van akkor, ha nem az alkotó, hanem a kritikus téved? Ha a jót látja rosszul a kritikus? Ki vagy mi „bírálja felül" a kritikust? Ki igazítja helyre a kritikus tévedéseit?

A kérdések nem légből kapottak.

.. Mi a véleménye - kérdezi Papp Antal - az olyan rendezőkről, akik a nekik nem tetsző kritikák miatt »fel-jelentik« a kritikust a főszerkesztőnél, vagy még tovább is mennek?" A kérdés konkrét esetre utal ugyan, de eléggé általános jelenség.

Papp Antal ilyen esetekben a „válasz-és vitacikkek" írását javasolja. Ez, mint lehetőség, valóban adott. Általános megoldásként azonban kevés a realitása. Kevés, mert az alkotók - nem csupán nálunk, bárhol a világon - nem könnyen szállnak vitába önnön alkotásaik kritikai megítélésének ügyében. A reálisabb és egyben sikeresebb út is a kritika öntisztázó folyamata. Az a „kritikai kerekasztal", ahol megütköznek az ellentétes álláspontok, és ennek eredményeként alakul ki a már vitában tisztázott summázat. Az irodalomkritikában - *a Húsz óra,*

a Rozsdatemető, A látogató körüli minden színházi írásnál, bírálatnál élesebb kritikai eszmecserék említhetők példaként - ez a „kritikai kerekasztal" lényegében megbízhatóan működik. A magyar színházkritikai irodalom - és a színházi élet „kerekasztala" bicegősen, rendszertelenül működik. Hiányoznak azok a tanulmányok, amelyek elvi alapon szembesítenek különböző véleményeket, állást foglalva valami mellett vagy ellen. Kevés az egy-egy színház, rendező, színész nagyobb pályaívét átfogó és elemző munka. Egyszóval hiányzik az egészségesebb kritikai párbeszéd. Miért?

Színházkritikánk leszokott a nagyobb elméleti felkészültséget igénylő elemzésről. Nagyobb színházi periódusok elemzése viszont megoldhatatlan kellő elméleti felvértezettség nélkül. A mai magyar színház közismert elméletellenessége tapadt rá a színházkritikára ? Könnyű lenne a felelősséget áthárítani. Könnyű és igaztalan. Még akkor is az, ha a kritika tartózkodása a nagyobb elméleti apparátust és tisztázottságot igénylő elemzésekből és a színház elméletellenessége valóban nem egymástól független jelenségek; az egyik gyengesége konzerválja is, rejti is a másikét.

A másik ok, ami nehezíti az egészségesebb kritikai párbeszéd megteremtését: a kritika és a színház megromlott kapcsolata. Nem akarok önismétlésbe bonyolódni, ezért csupán jelzem, hogy erről a kérdésről a Kortárs 1973. 2. számában már részletesebben szóltam. Most annyit tennék az akkor elmondottakhoz, hogy a kapcsolat azóta nem hogy javult volna, romlott.

Kit támad és kit véd a kritika?

„Ha ... az volna a baj, hogy egyoldalúan *túldicsérik* színházi életünket: mi magunk vetnénk fel az igenis meglévő problémákat. De mivel éppen ellenkezőleg, *értetlenségbe ütközünk* - kénytelenek vagyunk foggal-körömmel védekezni." A színházkritika támad, a színház védekezik. A kritika - gondoljunk vissza a jelzőkre! - alaptalanul támad, a színház „foggal-körömmel" védekezik. Ez az összegezés a kritika és a színház kapcsolatáról enyhén szólva nem túlzottan biztató.

Valóban nem az. De ha ezt elismerjük, akkor azt kell kérdeznünk, hogy melyik fél igazságtalansága élezi a helyzetet. A színházkritika alaptalan támadása vagy a színház - esetleg a reális problémákat megkerülő - védekezése? Hogy a kérdésre pontosabb választ adhassunk, kicsit mélyebben bele kell pillantanunk a színházművészet mechanizmusába.

A színház önálló alkotóműhely, látszólag éppoly szuverén alkotóműhely, mint bármely kiadó vagy szerkesztőség. Ez azonban - egy ponton túl - látszat. A színházi alkotás, a produkció ugyanis sajátos jellegű - több szempontból is. A színházi produkció helyhez és személyhez kötött, születésétől haláláig. Az alkotás folyamata nem ér véget a premierrel, hanem naponta, előadásonként újra és újra teremtődik, a „mindig ugyanaz és a mindig más" jegyében. Vagyis a színház élő művészet, ahol az alkotó és az alkotás olyan összefonódása tapasztalható, mint sehol másutt. Az irodalomban, a képzőművészetben, még a zenében is az alkotás tárgyiasul, elválik alkotójától, és önálló életet él. A színházi rendező, a színész alkotása - eltekintve a ritka képi rögzítéstől - nem tárgyiasul. A rendező és a színész nem csupán létrehozója az alkotásnak, de megmaradásának egyet-len biztosítéka is. Sőt, nemcsak biztosítéka, de művészi újrateremtője is. A könyvkritika egy bizonyos példányszámban megjelent művet, egy végleges, befejezett alkotást elemez, olyat, mely hónapokkal előbb került ki az alkotó műhelyéből. A színházkritika az alkotás egy meghatározott pontján jelentkezik, és ezt az adott pontot - legtöbbször a premiert - elemzi. Ha azt a maximális lehetőséget tételezzük fel, hogy a premier a csúcspont, vagyis a kritikai elemzés a legjobb előadásról szól (ami a gyakorlatban távolról sem igaz), akkor is csak a folyamat egy állomásáról beszélhetünk, a véglegesítés (irodalomban a kinyomtatott mű, képzőművészetben az elkészült szobor, festmény) és a meghaladás lehetősége nélkül. Az író - maradjunk ennél a példánál - esetében az alkotási folyamat lezárulása magában foglalja a meghaladás lehetőségét. A színész, a rendező esetében a meghaladás egyben az alkotás pusztulását is jelenti, azt a pillanatot, amikor a produkció lekerül a műsorról. (Szakmai tolvajnyelven az utolsó előadást „temetésnek" is nevezik, nem véletlenül.)

És itt jelentkezik az egyik neuralgikus pont, melyet Kazimir Károly így fogalmaz meg: „A rendező abban is vezetője a színházi »műhelynek«, hogy felelős a műhely munkájának s a rábízott művészeknek lelki egyensúlyáért, alkotói nyugalmáért. Hogyan álljak elébük, hogyan kérjek jó és fegyelmezett munkát, elmélyülést, ha aznap valamelyik kritikus több tíz- vagy százezer példányban »feljelentette őket«." Próbáljuk megérteni egymást. Kézenfekvő lenne kimutatni, hogy a színházi alkotók túlzottan hajlamosak a sértődésre, hogy egyszerűbb a kritikát okolni a bajokért... Nézzük inkább azt, ami reális. A szín-házi alkotó folyamat, említettük az imént, és az alkotás fennmaradásának - az elő-adások megtartásának - biztosítéka a színész fizikai, pszichikai állapota, kondíciója. S mert a színházi alkotás közösségi jellegű, egy-egy alkotó kiesése az egészet veszélyezteti: a produkciót és a zavartalan színházi működést egyaránt. Ebben az értelemben a színházi vezető felelőssége, amiről Kazimir Károly szólt, valóban óriási.

Mi lehet a probléma feloldása? Sem-mi esetre sem a kritika megszelídítése. Sokkal inkább a színház belső alkotói életének és légkörének fejlesztése. Az előbbiekben beszéltünk a „színházkritikai kerekasztalról". Nos, a színházban is működnie kellene egy hasonló „alkotói kerekasztalnak", amely lehetővé tenné a kérdések tisztázását, a problémák megoldását. A ritka kivételtől eltekintve azonban a színház maga is befejezettnek ítéli a produkciót a premierrel, és legfeljebb a megtartásra törekszik. Javító próbák, a produkció továbbfejlesztése, egy-egy alakítás közös (tehát nem a színész egyéni kezdeményezésű) kiteljesítése - vagyis az a bizonyos „alkotói kerekasztal" ma még a színházakban is ritka. Helyette gyakorlat a sündisznó-állás, az elemzés visszautasítása, az orvoslás vagy ami még rosszabb, az elégtétel keresése.

Mindez pedig azért, mert a színikritika - soroljuk újra a jelzőket? - zavarja, gátolja az alkotást, mérgezi a nyugodt alkotói légkört. Ez azonban nem helyt-álló. Így nem. A színikritika sokat tehet a magyar színházkultúráért, de vajmi keveset egy-egy színház belső nyugalmáért, alkotói közhangulatáért. A színházi alkotóműhely belső hangulatát - ne áltassuk magunkat - a színikritika tartósan nem befolyásolhatja. És az a bizonyos „levágó kritika" aligha jelenthet többet (leginkább még annyit sem), mint az egy-egy produkció után kiosztott igazgatói jutalom - a szereposztások közhangulat-formáló erejéről nem is szólva. A belső színházi vitákban, éppen mert az „alkotói kerekasztal" hiányzik, a színikritika legfeljebb a díszlet szerepét játssza: mögé rejtőzve jelentkeznek az alkotóműhelyen belüli problémák, ellen-

tétek. Ezért viszont nem a kritika a felelős.

A színház és a kritika helyzetét befolyásolja az a tény is, hogy a színház mint alkotóműhely kapcsolata a kulturális irányító szervekkel, erőteljesen különbözik a többi alkotóműhelyétől. Az irodalomban például a kritika a totális elemzés igényével - és kötelezettségével - léphet föl. A színikritika nincs ebben a helyzetben. A színház ugyanis - a többi művészeti ághoz képest - gyakorlatibb kapcsolatban áll a helyi (tanácsi) és az ágazati (minisztériumi) irányító szervekkel. Ennek következtében az állami irányító szervek, elemezve a színház sajátos hatásmechanizmusát, a műsortervek szintjén például olyan konkrét feladatokat vállalnak magukra, amelyek más területen már régebben átkerültek az alkotóműhelyek hatáskörébe.

Ez, természetesen, kihat a kritikára is. Míg az irodalomkritika egy művészi alkotás és egy alkotóműhelyi döntés kettősében vizsgálódik, addig a színikritika egy művészi alkotás és egy alkotóműhelyi, illetve egy állami (kultúrpolitikai) döntés elemzését kapja feladatul. Ez pedig más helyzetet teremt. Azt, hogy a színházi alkotóműhelyek és a kultúrpolitikát állami szinten képviselő és megvalósító szervek folyamatos, gyakorlati kapcsolata révén a műsorpolitikai kérdések akaratlanul is kikerülnek a kritika feladatköréből: a kritika tény-megállapító, részeket előszámláló funkcióra szorítkozik leginkább, és kerüli az általánosabb elvi kérdések vizsgálatát.

Ez persze, tévedés ne essék, nem szükségszerű. Nem szükségszerű, de így van. Ez a gyakorlat. A meghaladáshoz - és ezért kellett részletesebben szólni erről - azonban nem csupán a színikritika belső problémáit szükséges megoldani, de az eddiginél hatékonyabban tisztázni a színikritika feladatát, funkcióját az irányító szervek és a színházi alkotóműhelyek előbb vázolt rendszerében. Ma ugyanis a színikritika amolyan törvényen kívüli terület. A kritika, a kritikus is. Ha a Színházművészeti Szövetség megalakítja kritikusi szakosztályát, a kérdés szervezeti része megoldódik. De csak a szervezeti része.

A kritika önkritikája

A mai magyar színikritika szakszerűsége, a művészeti ág sajátosságait az esztétikai elemzés szintjén érvényesítő tárgyilagossága és következetessége nemzetközi összehasonlításban is megállja a helyét. Az egy-egy produkciót elemző kritikákon túl azonban feltűnően hiányoznak a nagyobb, összefoglaló, az elvi és elméleti kérdéseket tárgyaló tanulmányok. A kritikai „aprómunka", a tények „begyűjtése" után nem következik az összegezés - és ez azt jelenti, hogy színikritikai irodalmunk egészségtelenül szűk kereszt-metszetű. A megfelelő rétegződési hiány miatt is van, hogy színikritikánk elméletileg nem képes átfogni elemzési területét: a magyar színházművészetet.

Régebben a színikritikai összefoglalók szokott alkalma volt az évadértékelés, az évad tényeinek összesítő felsorolása és az azokból adódó tapasztalatok, következtetések levonása. Ez a gyakorlat az utóbbi években megszűnni látszik. Tegyük hozzá: joggal. Az évad többnyire működési egység és nem feltétlenül valamely művészi folyamat kezdete és vége. Az évadok naptári határait megkerülő művészi jelenségek kritikai kiszűrése azonban jórészt hiányzik a színikritikából.

A színikritika bírálói közül néhányan jelezték a kritika elméleti gyengeségét, szakszerűtlenségét. Hol és hogyan szerezhető kellő elméleti és szakmai felkészültség? A színházi szakemberek képzése megoldott. Színikritikust sehol sem képeznek. A színikritikus önmagát szüli. A szakmát többnyire „lopva" tanulja - hogy dramaturgként, segédrendezőként, amatőr színházcsinálóként mennyit szív magába, egyes-egyedül az ő lelkét terheli. De elméletet még így sem szerezhet. Színházi szakkönyvünk alig van, elméleti irodalmunk úgyszintén. Azonkívül a színházat látni kell. Színházat tanulni is csak látva lehet. Még az elméletet is. A totális színházról csak annak lehet tartalmas képzete, aki legalább egy-két produkciót látott a Taganka Színházban. A kegyetlen színház elméleti feldolgozásához sem elegendő olvasni Grotowskiról - látni is kell.

Ne áltassuk magunkat: vajmi kevés az esélye annak, hogy a színikritika önmagából csiholja ki a szocialista színház elméletét. Ahhoz viszont, hogy korunk jelentős színházi törekvéseit elméletileg feldolgozza, elemezze és rendszerbe foglalhassa - mindenekelőtt ismernie kell ezeket az irányzatokat.

Az egységes elméleti rendszer hiánya miatt jelentkezik színikritikánkban egy meglehetősen zavaró következmény: a kritikai követelmények - ha úgy tetszik: „mércék" - erősen szubjektív szóródása. Tévedés ne essék, a kritika fejlett elméleti munkásság mellett sem válna egyhangúvá, de, akkor az eltérő kritikai megítélés elméleti alapú és indokoltságú lenne. Ennek hiányában viszont a kritikus szubjektív ízlése túlzottan nagy szerepet kap. És ez zavart okoz. Az egyéni ízlés, még ha magas emberi kulturáltsággal párosul is, szubjektív. Szubjektív és szűk hatósugarú: bonyolultabb színházművészeti kérdések átfogására nem alkalmas.

Összefoglalás helyett

Kazimir Károly interjújáról írva célom nem a vita volt önmagában, hanem a vitában való tisztázás - ezért is szóltam olyan színikritikai problémákról is, amelyeket Kazimir Károly nem említett. Nem támadni akartam a színházat és nem védeni a kritikát. Egy tartalmasabb, egészségesebb és gyümölcsözőbb együttműködés - úgy is mondhatnám: párbeszéd - kialakításának néhány feltételét kíséreltem meg fölvázolni. Nem mindet és nem is maradéktalanul.

A szocialista színházkultúráért -- bármit gondoljanak is a színházakban vagy a szerkesztőségekben ülők - a színház és a kritika *együttesen* felelős. Ma is, hol-nap is. A színház az alkotásaival felel a rábízott ügyért, a kritika pedig az elemzéseivel, azzal, hogy azt és úgy támogatta-e a maga eszközeivel, amiből a szocialista színházkultúra gazdagabb, teljesebb kifejlődése volt várható. Ez a támogatás azonban csakis a kritika eszközeivel valósulhat meg: a szocialista kultúrának elkötelezett, a marxista esztétika leghatékonyabb elemzésével dolgozó kritikával.

Ezt követelni a színháznak joga, a kritikának biztosítani kötelessége.

Nem illúziókat kergetünk, nem a színház és kritika makulátlan barátságáról álmodozunk. Ilyen nincs, és nem is kell, hogy legyen. De szükséges és a szocialista kultúráért viselt közös felelősségünk rója ránk annak az alkotói légkörnek a, megteremtését a színház és kritika között, amelyben egymás munkáját tisztelve tudunk dolgozni.

arcok és maszkok

GÁL GYÖRGY SÁNDOR

Egy diadalmas élet regénye

Széljegyzetek a Honthy-regény margójára

Az egyik legkülönösebb kapcsolat: az író viszonya saját könyveihez. Ez a reláció *a pater familiaséhoz* hasonlatos, aki szereti ugyan valamennyi gyermekét, de az egyiket - némi fenntartással, a másikat - egész szívével. Ezt nagyra tartja, fényes jövőt jósol neki, amazt bukásra ítéli, mielőtt még az ítészek kimondanák kritikájukat. Mindjárt elöljáróban ki kell jelentenem, *hogy a pater familias* legtöbbször téved (ezt hívják atyai elfogultságnak), s a gyengécske gyermek diadalmaskodik és a nagyreményű hoppon marad.

A legfurcsább kapcsolat - vitán felül - a Honthy Hannáról írott könyvemhez fűz. A modell olyan sugárzó, izgalmas, sokszínű, hogy minden érdeklődést leköt. A portrétistának - jelen esetben a regényírónak - a közfigyelemből semmi sem marad. Olyannyira, hogy a legtöbb sajtómegnyilvánulásban említés sem esett az íróról. Vajon ez valamiféle ellenséges magatartás az íróval szemben? Szó sincs róla. Annyira nem, hogy néha én magam is vallatóra fogom önnön személyemet: mi ebből a könyvből a változatlan, a formálás nélküli nyers-anyag, és mi illeti a sikerből - a regény-írót ?

Ha muzsikus gyakorlatomra hallgatnék, azt mondanám : a könyv többszólamú, s az ellenpont örök törvényei szerint a lineák, a szólamvonalak nem mindig csendülnek össze. A disszonancia legalább olyan gyakori, mint az összhang. Talán még gyakoribb. E muzsikus hasonlatból kiindulva mondjuk ki: a Honthy-regénynek több rétege van. Az első és legfontosabb réteg a Honthy Hannával való beszélgetésekből adódott. Hanna majd egy hónapon át minden délután (szombatok és vasárnapok kivételével) életéről mesélt. Itt meg kell jegyeznem, hogy magnetofont nem használhattam, mert Hannát feszélyezte a gép, mely óhatatlanul bizonyos fogalmazási fegyelemre, írói pontosságra kényszeríti az elbeszélőt, s megfosztja a spontaneitás áradó, rögtönző gazdagságától. Jegyezgetni sem nagyon lehetett, mert Hanna előadása olyan folyamatos volt, hogy a szöveget csak a legvirtuózabb parlamenti gyorsíró örökíthette volna meg, ha ugyan a finom kis hangsúlyok, a gúnyosan felhúzott váll, az akaratos primadonnai dobbantás az emlékezőn elérzékenyülő mosoly, s a jelentős *„fermátás"* szünetek lejegyezhetők egyáltalán. A jegyzetelés tehát otthon történt. A beszélgetések után. Éjszaka. Ez volt a legmegerőltetőbb a regény megírása során.

Milyen volt az anyag, amit Hanna önmagáról adott?

Elfogult?

Elzárkózó?

Nem! Hanna olyan nyíltan beszélt, mintha önmaga előtt tisztázná élete problémáit, mintha lelkiismerete hangosodna meg, vagy gyóntatója előtt tenne vallomást. Nem kímélte magát egy cseppet sem. Életének rejtekeit világította be félelmetes őszinteséggel. Persze az emlékezés láncreakciója néha olyan személyekhez röpítette el az elbeszélőt (és a hallgatót), akik már a történet legszélsőbb peremén foglaltak helyet, vagy azon is túl, elmerülve a láthatár páráiban. Az otthoni jegyzetelés során mind-ezt le kellett hántanom a históriáról, hiszen az ember nem írhat tízezer oldalas könyveket. De a „lehántás" módszerének olyannak kellett lennie, hogy a regény eleven húsán, idegrendszerén, vérerein sérülés ne essék. Az elbeszélésben óhatatlanul bizonyos arányeltolódások támadtak. A lényegtelen vagy a kevésbé lényeges az emlékezés perspektívájában óriásira nőtt, eltakarva vagy lekicsinyítve a lényeget.

Itt természetesen a portrétistának, az írónak kellett döntenie, méghozzá villámsebesen, mert másnap újabb szeánsz, újabb elbeszélés, s addigra - hogy csúnya újságírói argóval éljek - *tisztába kellett rakni a* már lepergetett elbeszélés „meseanyagát".

Újra meg újra hangsúlyoznom kell, hogy csak a legnagyobbak tudnak ilyen őszintén vallani, s ami a legcsodálatosabb: nemcsak önnönmagukról, hanem a kortársakról is. És itt már előttünk húzódik a második szólam, ha úgy tetszik, réteg, ahogy Hanna a kortársakról, konkurrensekről és barátokról, színészek-ről és írókról, rendezőkről és zeneszerzőkről, szerelmesekről és ellenségekről nyilatkozott.

Elfogultság nélkül.

Villámló könnyedséggel felvázolt portrék Kosáry Emmiről, Petráss Sáriról, Fedák Sáriról és Zilahy Irénről, Herczeg Ferenctől és Szomaházy Istvánról, és persze Lehárról, Ábrahám Pálról, Kálmán Imréről, Zerkovitz Béláról, Szenkár Dezsőről, közben kápráztatos színhelyrajzok a régi Király Színházról, a Blaha Lujza Színházról, a Belvárosiról, a Vígszínházról és a színészi halhatatlanság olyan képviselőiről, mint Hegedüs Gyula, Törzs Jenő, Kabos Gyula, Rátkai Márton, Csortos Gyula, Somlay Artúr, Kiss Ferenc, s még jó néhányan, akiknek neve örökre összeforrott a magyar színjátszással.

Ez volna hát a regény első két rétege: a kantiléna s a legfontosabb kísérő szólam: önvallomás és emlékezés a korra. A harmadik szólam távolról sem ilyen *„melodikus"*. Hanna operettekben, zenés vígjátékokban és prózai darabokban: drámában és vígjátékban egyaránt szerepelt. Milyenek voltak ezek a darabok ? Milyen lehetőséget adtak a színésznőnek (vagy énekesnőnek) nemcsak a sikerre, hanem a színészi alakításra, ember-ábrázolásra, légkörteremtésre?

Magyarán: ezeket a régi darabokat fel kellett kutatnom, ha mód volt rá: el is olvasni valamennyit. Mi tagadás, a felkutatott művek java része csekély értékű vagy éppen értéktelen. Legalábbis az az irodalmi matéria (librettó), amelyet csak enyhített, mondhatnók bearanyozott Lebár, Kálmán Imre vagy Ábrahám Pál zenéje, azaz csak vékony aranyréteggel futtatott be, de színaranyná változtatni nem tudott. Nos, ezekből a szövegkönyvekből, esetleg tiszavirág életű kommersz drámákból kellett kibogoznom: mit csinálhatott Hanna ebből a nyers-anyagból ? ! Aztán Hannával együtt folytattam a nyomozást: a memória - bízvást mondhatjuk így - az újjáteremtés fantasztikus képességével idézte fel a rég elporladt darabok szituációit, színészbravúrját, nehézségeit és sikeres megoldásait.

Az egyik szellemidéző szeánszra jól emlékszem. Egy remekművel kapcsolatos, amelyet nem kisebb szerző, mint Karinthy Frigyes írt. Címe: *Lepketánc.* Hamu egy vak asszonyt játszik. Talán helyesebb így: egy vak ország vak népének egyik leányát. A hősnő hárfázik. Hanna tisztában volt azzal, hogy a maszk (valami tüllanyaggal ragasztották le a szereplők szemét) nem elegendő. Hosszú éjszakák vergődése során jön rá a megoldásra. A vak hárfás játszani akar, de nem találja a hangszert, nem találja a húrokat. Néhány téveteg mozdulat a levegőben, és a maszk már fölös-

legessé is vált: ez a gesztus a színészi zsenialitás biztonságával rajzolja meg a világtalan hősnőt.

Aztán még egy szellemidézés: Lehár: *Friderika. A* címszereplő énekszólama olyan igényes, mint bármely operáé. De a szöveg, a drámai szerep nem kevésbé. A művésznek tehát választania kell: operát énekel a dráma rovására, vagy drámát játszik, feledve az operai igényt. Hanna megoldása briliáns : olyan intenzíven kell átélni a drámát, (s ami ezzel egyet jelent, olyan mély drámai élményt kell nyújtania a közönségnek), hogy az emberek egész egyszerűen elfeledjék az áriázást, a duettet, a dalmű egész masinériáját. Ehhez azonban nem elég a színészi remeklés : itt az énektechnika olyan tökélyére van szükség, ami már feledteti a technikát, és magától értetődővé teszi a tökélyt.

A regény harmadik rétege tehát a művekből adódik. A művek elemzéséből. Nincs jobb szavam rá: a hajdani előadások szellemidézéséből.

A negyedik rétegnek már semmi köze a Hannával folytatott négyszemközti beszélgetésekhez. A még élő kortársakat kerestem fel. Nagyon kényes dolog. Az emberek még a polgári életben is nehezen viselik el a mások sikerét. Ez fokozottan áll az állandó hevültségben, izgalomban, túlfeszített idegállapotban élő művészekre. A művészvilágban sok a vélt vagy valódi sérelem. Ez aztán kibuggyan az ilyen interjúk, beszélgetések, emlékező vallomások során. Nos, a negyedik réteg feltárása közben nagyon kellemes meglepetés várt rám. Kiderült, hogy Hanna önvallomása teljes értékű, amelyet a kortársak nagy egészében és apró részleteiben is megerősítettek. Az ellentmondások olyan jelentéktelenek, hogy ezt a kortársi sajtó felhasználásával percek alatt elsimíthattam. Íme egy példa : Fényes Szabolcs *Maya* című operettjének bemutatója. Hanna szerint Bilicsi nem szerepelt az ősbemutatón, a kortársak szerint: igen. Az egykori sajtó Hanna ellenében vall. Az egyetlen járható út: felkeresem Bilicsit. Harsányan nevet. „Hanna talán azért nem emlékszik rám, mert találkozásunk egy nagyon kellemetlen incidenssel kapcsolatos. Én akkor jöttem fel vidékről, s Hanna, mivel újonc voltam, külön meghívott az ünnepi vacsorára. Szerepem szerint keménykalapot hordtam. Midőn megköszöntem az invitálást, a régi gáláns szokás szerint földig emeltem a kalapom, illetve emeltem volna, ha szélével el nem

Honthy Hanna a Csárdáskirálynőben, Pagonyi Jánossal (Fővárosi Operettszínház) (Iklády László felvétele)

találom Hannácska orrát. Olyan szerencsétlenül, hogy orvost kellett hívni, aki a vérzést elállította ..."

Ez bizony perdöntő érvelés. Valamennyi szembesítést nem sorolhatom fel, inkább rátérek a regény ötödik rétegére: a sajtóra. Fárasztó, egyben mulatságos munka. Csak vaktában idézek: át kellett böngésznem *a Pesti Hírlap, a Magyarság, az Új Nemzedék, a Népszava, a Színházi Élet, a Budapesti Hírlap, Az Újság, Az Est, a Magyarország, a Pesti Napló,* sőt még a *Pesti Futár* hasábjait is, nem is beszélve tucatnyi sajtótermékről, amelyek néhány hétig, esetleg néhány hónapig éltek csupán. Mondom: fáradságos, de nagyon szórakoztató munka hogyan látta ugyanabban a darabban a hajdani Népszava, a haladó szociális gondolkodás kibontakozását, a Nemzeti Újság a „magyar nép szellemétől idegen mételyt", s a Budapesti Hírlap a törvényes rend megbolygatását és veszélyeztetését.

Mindez nagyszerű olvasmány, hiszen az újságírás klasszikusaival találkoztam a lapok hasábjain: Pünkösti Andorral, Beöthy Lászlóval, Kárpáti Auréllal és az örökre eltűnt krónikásokkal, akik egy-két betűvel jegyezték csupán cikkeiket, s aligha fogom felderíteni már, kik rejtőztek e névrövidítések mögött.

A napisajtó óhatatlanul átvezetett a hírrovathoz, a politikai glosszához és a kor politikai-történelmi jelenségeihez. Tehát miközben a Hannáról szóló kritikákat olvastam, szemembe ötlött a kor történelme is: az első világháború, Piave, Isonzo, az orosz front, Verdun, a marne-i ütközet, *aztán az* őszirózsás forradalom, az első proletárdiktatúra, a fehér-terror véres esztendei, a látszólagos konszolidáció, a nagy válságkorszak megmegújuló földrengései, majd a második világháború, a svasztika félelmetes árnyéka, és a vér, vér, vér ... Ártatlanok vére, mártírok vére, hősök vére, akik egy szebb holnapért áldozták életüket,

majd a felszabadulás és egy új világ, mely nem nyert csaták s hódító háborúk zászlaját emeli magasba, hanem a béke, az emberséges ember, a jövendő lobogóját.

A könyv ötödik rétege tehát politika és történelem. Vajon elhanyagolható-e egy regényben, mely a századfordulón indul, s melynek új meg új lapjai itt születnek szemünk előtt - bízvást mond-hatjuk így: fülünk hallatára.

Vajon mellőzhettem-e ezt az ötödik szólamot, melynek olyan hatalmas zengése van, hogy néha túlkiáltja a vezérmotívumokat, túl a dallamot, olykor-olykor olyan erővel, hogy szétrobbantja a szólamok harmóniáját is.

Hatodik vonalnak hagytam a regény zenei részét. Voltaképp muzsikus vagyok, s így a szakma szerénysége diktálta, hogy ezt a vonulatot a végére hagyjam.

A Honthy Hanna - Egy diadalmas élet regénye című munkámban beszélnem kellett a művésznő életében uralkodó szerepet játszó operettről, daljátékról s a műfaj történetéről. Tömörítésre volt szükség, tehát dramatizálásra. A cselekményben kellett feloldódnia ennek a rendkívül gazdag zenetörténeti-kultúrtörténeti anyagnak: hogyan pendíti meg Kacsóh Pongrácz, majd Szirmai Albert *(János vitéz - Mézeskalács)* azt a népies hangot, mely javarészt a népies műdalból (nótából) táplálkozik, hogyan termékenyíti meg ez az új idióma Kálmán Imre melódiáit; hogyan tör be a daljáték világába a jazz, a modern tánczene, a mondén magatartás, majd a film pergő cselekményének kölcsönhatása, miként hatalmasodik el a zenés színpadon a revü, hogy aztán mindezen aspirációk ellenére feltűnjön az operaigényű operett műfaja anélkül, hogy elhallgattatná a „nyári bohóságokat", a Budai Szín-kör tündéri rögtönzéseit, ezt a különös, tősgyökeres pesti commedia dell' artét, száz és száz nyári sláger elindítóját, száz-és száz olyan dallam és vers műhelyét, melyek aztán „közmondássá" lettek, s beleszövődtek a pesti utca szókincsébe.

A regény lapjain el kellett mondanom, mi történt a felszabadulás után. Hogyan vészelte át Hanna, a „régi világ" ünnepelt primadonnája azt a nehéz korszakot, mely komolykodó és nem éppen barátságos homlokráncolással vizsgálgatta az operettet, már-már arra a felismerésre jutva, hogy a műfaj szükségtelen (vagy talán káros?) egy épülő szocializmus keretei között.

Meg kellett írnom tehát, hogyan küzdöttek az elmarasztaló ítélet ellen zeneszerzők, rendezők, színigazgatók, színészek, kritikusok és jeltelen emberek, akik puszta megjelenésükkel, a jegyváltás tényével igazolták, hogy az operettre ezrek vagy talán százezrek tartanak igényt.

Hannának e küzdelemben vezérszerep jutott. A ő példamutatása elegendő volt ahhoz, hogy a szigorú bírálók ráeszméljenek a műfaj kedvességére, bájára, humánus vonásaira, a könnyűzene pezsdítő életerejére, a jó - „bár könnyű mű-fajú" - zenében rejlő optimizmusra, arra a boldogan kacagó életigenlésre, amely nélkül nincs operett, s amit mindenki hazavisz magával a színházból, a fülbemászó dallamokkal és az egészséges ritmusokkal egyetemben.

Ha nagyképű lennék, azt mondanám: és mindezeket a vonalakat koordinálnom kellett. Az előbbi szóhasználathoz igazodva: a szólamokat harmóniákba kel-lett foglalnom. De talán beszéljünk egyszerűbben és magyarul: mindezt meg kellett írnom. Lege artis. Az elbeszélő műfaj törvényei szerint. Könnyedén, hiszen a modell, Hanna - maga a könnyedség. És persze komolyan, mert Hanna, mint minden igazi művész: nagyon komoly ember. Itt-ott meg kellett csillantanom a régi Pest humorát is, hiszen Hanna olyan harsányan és egészségesen tud nevetni, mint egy romlatlan gyerek. De nem szabad elvonnom az olvasó figyelmét a lepergett nyolc évtized árnyékairól sem. Mert Hanna is emlékezik valamennyire.

És végül néhány szót arról a szólamról, amelyet a muzsikus csak elgondolt, megálmodott, de nem írt le. Ennek a szólamnak felismerése - bármily furcsán hangzik is -, sőt megszólaltatása az olvasóra vár. Ez a láthatatlan és *hallhatatlan* szólam: a szeretet, amit a modell iránt éreztem. Nagyon szeretem Hannát. Ezt a különös és leghangosabb sikerei közepette is magányos embert, aki imádja ugyan a jó könyvet, és gyönyörű képekkel veszi körül magát, aki ismeri és meg is járta a szeretet, a barátság, a szerelem minden mélységeit, de a természet rendelése folytán (és a zseni szigorú élet-parancsa szerint) csak munkájában tudott feloldódni igazán. Csak a színpadon vált teljes és tüneményes emberré. A színpadon, ahol két kézzel adakozhatott.

MAJOROS JÓZSEF

Eszter és Trallala

Jegyzet Békés Itala színészetéről

A Madách Színház *Énekes* madár-előadásában *Békés Itala* szerepformálása idézte föl a leghívebben Tamási Áron színjátékának világát, jelentéseit. Eszter - akit életre kelt - vénlány, immár a tizenötödik éve reméli, hogy végre megszabadítják mátkaságától. Gonosz teremtés, aki Reginával s a két öreglegénnyel együtt a Székelyföld „édes gyermekeinek", Mókának és Magdónak az elpusztítására törekszik. Ármánnyal, bosszuló szándékkal szövetkezik hamvas fiatalságuk, szerelmük ellen - olykor csak a seprűnyél hiányzik, hogy rettentő kacagással meglovagolja. Tamásinak ebben a játékában a jók, ha énekes madárrá lényegülve is, ha csoda segítségével is, de győzedelmeskednek a rosszak felett - ahogy ez a népmesékben történni szokott.

Békés Itala alakítása ezzel szemben azt sugallja, hogy az *Énekes madár* dramaturgiája koránsem ilyen könnyen áttekinthető, hogy a darab világa összetettebb annál, semmint hogy a népmesék jelrendszerével egyszeriben megfejthetnők. Alakítása arról szól, hogy Eszter mesés gonoszságának társadalmi, pszichikai valóságtartalma van. Színpadra lépésének első pillanatától egy nyugtalanító, a darab ízes-színes játékosságával merőben disszonáns kérdést intonál: azt tudniillik, hogy mi az oka Eszter alantasságának. Nyilvánvaló: egy népmesében ilyesmit nem illik kérdezni.

Csakhogy Békés Itala nem a mesék gonosz banyáját játssza el, hanem egy munkában és szegénységben, az élet kényszerű egyhangúságában lelkét vesztett vénlányt. A mesét csak a játék finom stilizáltsága érzékelteti. Életének ezt a tikkasztó monotóniáját, az egésznapos munka fáradalmát cipeli a színpadra első jelenetében. Ólmos-fáradtan csoszog a szék felé, már mozdul, hogy ledobja magát, amikor megpillantja az ablakban a két „kísértetet": teste oly módon rándul az ijedségtől, mintha áramütés érné. A betoppanó Lukácsnak tán még soha-sem örvendezett ennyire: megmentőjét, oltalmazóját látja benne. Furcsa játék kezdődik ezután kettőjük között - tegyük hozzá: az előadásnak stílusban,

hangvételben legegységesebb részlete. Lukács heccelődik, mint ahogy tizenöt éve teszi már ennél a háznál, csakhogy Eszter azúttal csöppet sincs játékos kedvében. Élesen kontrázza a férfi ostobaságait, majd elpityeredik, s szánatja árva lelkét - ám a reményteli szavakra, hogy Lukács végre kinyilatkozta szándékát, kigyúl, fölragyog fásult lénye.

Meg kell jegyezni, hogy a szerep legnehezebb pillanatai ezek. A gyanútlan reménykedés s a rászedettség fölötti bosszúság érzései rendkívül gyors tempóban váltják, semlegesítik egymást. Ezt a hol komolyan, hol játékosan fodrozó lélekhullámzást Békés Itala a taglejtések, a hangváltások és a mimika árnyalatnyira pontos, plasztikusan kifejező összhangjával teremti meg. Szerepépítése világos, áttetsző: a Lukáccsal folytatott civódás keserűsége Móka és Magdó felhőtlen, szép kettőse láttán csak továbbgerjed benne, hogy azután az egészet Magdára fröcskölje. A közös esküvő tervét mindenre elszántan ellenzi. Eszter amúgy is pattogó, harcias lénye a színésznő alakításában itt karikírozott vonásokat kap, s ez az elrajzolt magatartás igen mély jelentést hordoz. Azt tudniillik, hogy Eszter nem másért, mint a tizenöt esztendős várakozás, a lélekőrlően egyhangú hétköznapok *értelméért* száll harcba: akkor legalább egyedül esküdjék, az egész országban csak ő, egyedül! Ez jár neki - kivárta! Ezért ölre menne Reginával, s kimozdítaná sarkaiból a ház falát is - ha tudná. Ámbár Békés Itala játékának torz dinamikája azt sugallja, hogy valójában képes lenne a feladatra - ha a játék dramaturgiája másképp nem rendelkezne.

Csakhogy a realista parasztvígjáték, amit eddig láttunk, ezen a ponton a népmesék csodavilágába fordul, erőteljesen allegorikus jelleget ölt. Magdónak, a tiszta érzelmek, az ártatlanság s a jóság segítségével sikerül elmozdítania a falat, így Lukács játékszabályai értelmében ő esküszik először Mókával. Ettől fogva Eszter - Reginával s az öreglegényekkel együtt - az emberi alantasság jelképévé válik. Békés Itala gondos szerepértelmezése mindazonáltal nem engedi mesebeli szörnnyé egyszerűsíteni a figurát. Emlékezetes marad például az előadásnak az a jelenete, melyben kicsi Mókának fölkínálja magát. Ennek a jelenetnek a groteszk humora főképp abból fakad, hogy a színésznő játékában a hamiskodó szándék váratlanul sistergő csábítássá fajul. Mézesmázos hanglejtése hirtelen valódi szenvedéllyel telítődik, mozdulatai felgyorsulnak, kiszikkadt lénye tüzet fog a pelyhedző legény közelségétől - tiszta szerencséje Mókának, hogy Regina eléggé feltűnően leskelődik. Általában Békés Itala alakítása nyomán úgy is mondhatnánk, hogy Eszternek a gonoszságban való aktivitását a kényszerű visszafogottságban kórossá fajult életvágy határozza meg. *Az Énekes madár* világát elsőrendűen persze nem a mélypszichológiai összefüggések formálják - ám a darab játékos, allegorikus elemei mögött az emberi lélek nagyon is reális, össze-tett megnyilvánulásai figyelhetők meg. S ehhez a fölismeréshez, Tamási sajátos dramaturgiájának a mind teljesebb értéséhez ad élményszerű segítséget Békés Itala szerepformálása.

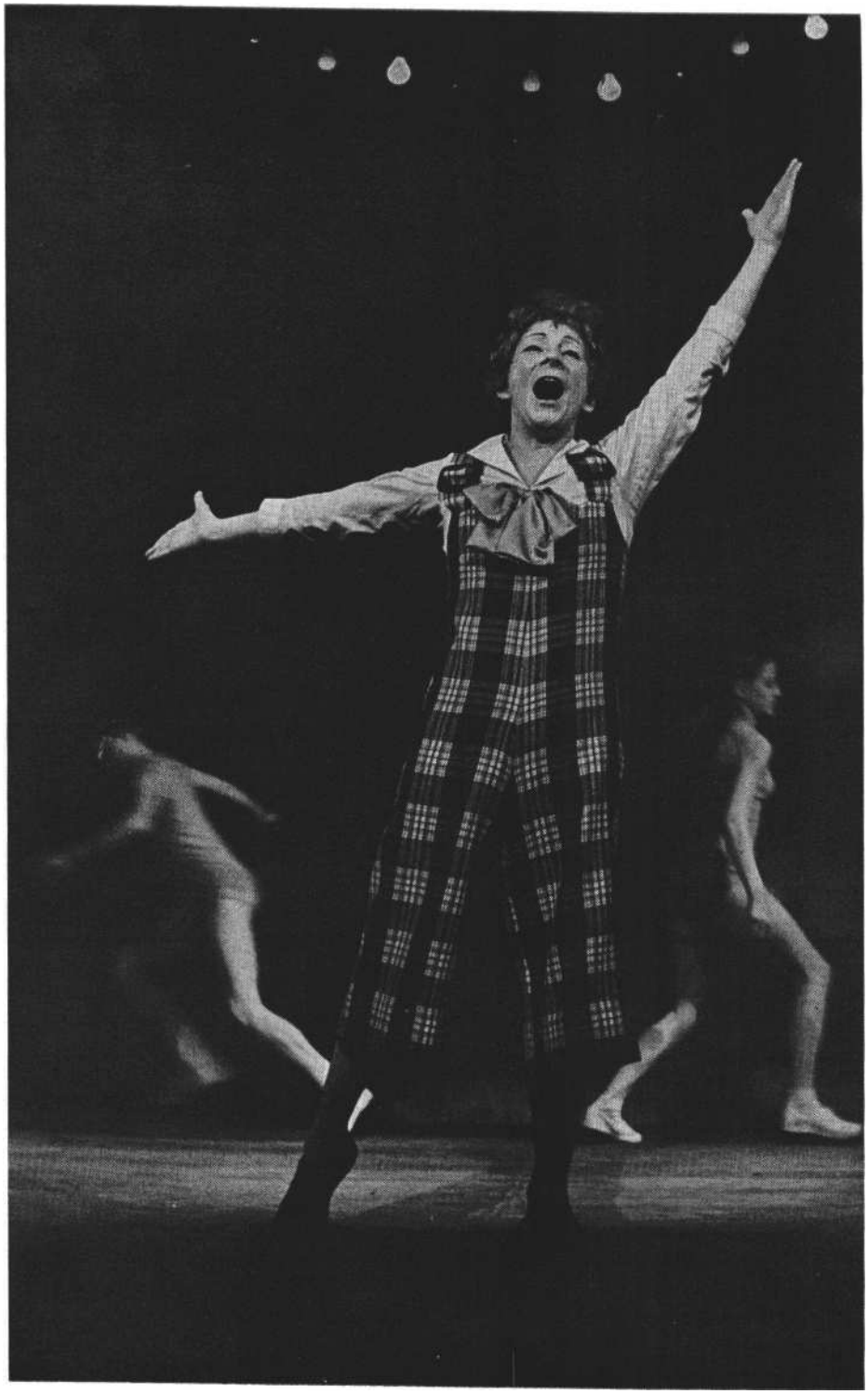
*

Békés Italát ritkán láthatjuk színpadon, de alkalmanként ilyenkor mindig fölfedezzük. Fölfedezzük markáns karakterizáló képességét, a szerep értelmezésének és fölépítésének imponáló biztonságát. Megcsodáljuk színészetének gazdag eszköztárát, sokoldalúságát, amely a legváltozatosabb sorsú és arculatú figurák megformálására is alkalmassá teszi. Vibráló egyénisége színészi kisremekeket idéz elénk a múltból: a szabadságot féktelen-pajkosan örvendő Arielt, a butácskán lelkesült Marja Antonovnát *A revizorból,* a baljóslatoktól nehéz csöndű Millernét, éles rajzolatú epizódokat Móricz Groteszkjéből vagy Darvas drámájából *A térképen nem* találhatóból. Színészetének kivételes ereje mutatkozik meg abban, hogy pár mondattal, egy mozdulattal is aktív résztvevője tud lenni a színpadi akciónak *jelen van a* színpadon, s ha ez a jelenlét rövid időre szabott is - élettartalmakat, sorsokat világít át. Egy időben pantomimműsorokat adott --akkor, amikor ez a nagyon ősi és nagy kultúrájú művészet nálunk még gyerek-cipőben sem járt, amikor még gyanakodtunk: mi is ez? De ennek a mostoha művészetnek a gyakorlásában tett szert szuggesztív mozgására, gesztusait ekkor csiszolta, finomította oly érzékletes-kifejezőkké. Egész alkatában, színészi lényében van valami *clownszerű;* akrobatikus készsége, fanyar humora, kihívó, éles hangja a vásári színpadok, a cirkuszi porondok igézően színes és mély világát varázsolja elénk. Ritkán láthatjuk színpadon, és ilyenkor mindig fölfedezzük, hogy milyen korszerű színésznő!

Békés Itala (Keleti Éva felvétele)

„Most én jövök!" - kiáltja harsányan, s az *Énekes madár* lelketlenné aszott vénlánya egyszeriben borzas hajú, csintalan kedvű gyerekként áll előttünk a Bartók Színház színpadán. Ő Trallala, a játszóterek kóbor lovagja, pedáns szülők, széplelkű tanítók réme, a hősködő, a mókamester - a *központ.* Nem véletlen, hogy akkor lopakodik a játszótérre, amikor a többi gyerek már az esti mesét nézi - őt ez nem érdekli. Fölényes undorral takarítja el maga körül a játszótér szokott kellékeit - ezekkel sincs mit kezdenie. Ez a kópé ugyanis rendelkezik valamivel, egy igen fontos adománnyal, ami szükségtelenné teszi számára a pöttyös labdát és a hulahopp karikát: fantáziája van, amivel bárhol, bármikor felszikráztathatja maga körül a levegőt. Segítségével távoli tájakra repülhet, játszótársakat varázsolhat maga mellé, minden lehet, ami csak akar: még állatidomár is!

Öt-tíz éves gyerekek raja ül a nézőtéren, s lélegzetvisszafojtva, kitágult, csillogó szemmel figyelik, amint Békés Itala a színpadra varázsolja nekik -- *önmagukat.* Virtuóz mozgással, titokzatosságot sejtető, huncut szemvillanásokkal, magabiztosan eleresztett vagy éppen beavatóan csöndes suttogással fölépíti számukra azt a világot, amelyben élnek, vagy szeretnének élni. Mesevilág ez, de nagyon őszinte és nagyon igaz világ. Fölépíteni tehát csak tiszta lélekkel és a játék igazságainak tiszteletével lehet. Békés Itala teljesítményének abszolút értékmérője ezúttal az, hogy az ifjú nézősereg nem színházban, hanem játszótéren érzi magát. Önfeledten, kipirult arccal együtt élnek, éreznek vele, befogadják maguk közé: figyelmeztetik, ha veszély fenyegeti, közbekiáltanak, ha mondanivalójuk



Békés Itala Trallala szerepében (Bartók Színház) (Ikládv László **felvétele)**

van, teli szájjal nevetnek és hangosan csodálkoznak, és mindig pontosan akkor, amikor kell. Nem hagyják zavartatni magukat a színháztól. Akárhogy nézzük is, egy szertartásnak vagyunk a tanúi, a színház legősibb, legeredetibb törvénye teljesedik itt be: a játék igazsága és önfeledt szeretete áthidalja a színpad és a nézőtér közötti, sokszor riasztóan hosszú távolságot, a színész és a néző „szerepei" egybemosódnak, mindannyian, akik ott ülünk, a produkció aktív, nélkülözhetetlen résztvevői vagyunk.

Mondhatnánk, hogy ehhez a szertartálhoz öt-tíz éves gyerekek kellenek: az ő naivitásuk, őszinteségük, ártatlanságuk, műszóval: „manipulálatlanságuk". Igaz, mindezek feltételei a sikernek. De mindehhez legelsősorban egy nagy művész kell - a varázsló -, akinek kiváló adottságai, tehetsége mellett derűs lelke és mély életbölcselete is van, aki az évek múlásának fittyet hányva megőrizte magában a játék szeretetét, az öröm képességét. Ezért tudja egyforma művészi erővel és hitelességgel elénk idézni a kérges lelkületű vénlányt és a pajkos kedvű Trallalát is.

FÖLDES ANNA

Esztendős szenzációk

Az információk áradó bősége és terjedésük relatív gyorsasága megfoszt bennünket a meglepetésektől. Akit érdekel, az - hála a világsajtónak és az abból bőven merítő hazainak - jelentéktelen fáziseltolódással nyomon követheti az európai és az amerikai sikereket is. Véleményt alkothat soha nem látott filmekről, vitázhat sok ezer kilométernyire lezajlott színházi bemutatókról, és eszmét cserélhet a mű hatásáról azokkal, aki információikat az övéhez hasonlóan, közvetett, írott forrásokból merítik.

A sors azonban néha módot ad saját előregyártott véleményünk kontrolljára vagy korrekciójára is. Feltéve, hogy vállaljuk ennek kockázatát: a közvetett és közvetlen információk szembesítését, a vitát vagy a csalódást.

Elmaradt szuggesztió

Minta legtöbb, a színházzal hivatásszerűen foglalkozó pesti, én is „mindent" tudtam a Hairről. Ismertem a muzsikát és a kritikát, s éppen ezért, az összegyűjtött információk birtokában majdhogynem beavatottként ültem be a londoni előadásra. Ez az előzetesen megszerzett ismeretanyag sem kímélt meg azonban a sajátos hangvételű angol szöveg támasztotta nyelvi nehézségektől. Viszont azt eredményezte, hogy az egyébként kitűnő előadás befejeztével feszült kíváncsisággal vártam a produkció kiváltotta beütemezett eksztázist. Számítottam az egybegyűltek elsöprő aktivitására, vagy legalábbis arra, hogy a színpadra feltóduló nézők valóban ledöntik a színpad és a nézőtér közötti láthatatlan válasz-falat. És ehelyett mi történt? Tisztes középkorú polgárok régen elfelejtett rángatózással követték a zene ütemét, mások viszont a szereplők szíves invitálására feszengeni kezdtek. A korábban érzékelhető, a nézőközönséget elvben közösséggé kovácsoló nézőtéri egység hirtelen széttörött: a jegytulajdonosok szinte döntésre kényszerültek, hogy vállalják-e a tőlük elvárható cselekvés minimumát, hogy felmennek a színpadra, vagy megpróbálnak olyannyira beolvadni a maguk zsöllyéjébe, sorába, hogy ne is érhesse el

őket a színészek hívó keze. Mint amikor az értekezlet résztvevői az első felszólalóra várnak, úgy ültünk a földszinten a kissé foghíjas sorokban, amíg egy csapat ifjú néző, önmagát a vérpezsdítő, harsogó zene ütemétől függetlenítve, mégiscsak felkecmergett a színpadra. Talán most - gondoltam, ám az eksztázis kollektív varázsa még akkor sem következett be. Volt, aki sután állt, földbe gyökerezett lábbal, és volt, aki a szereplők unszolására, tánclépéseiket figyelve, végre megmozdult. A létre nem jött varázslat, a nézők és szereplők között megőrzött távolság legárulkodóbb bizonyítékát kéttinédzserlány szolgáltatta. Diáklányok lehettek. Mikor hosszas huzavona után mégis rászánták magukat a „fellépésre", a színpadon kis retiküljükből elővették a gondosan előkészített noteszt, ceruzát - és autogramot kértek a szereplőktől.

Sok mindent tudtam, még többet képzeltem a Hairről, de főként az előadás szuggesztiójáról. És szívből örültem, hogy végre élőben hallhattam a világ-szerte méltán népszerűvé lett muzsikát, és láthattam a Shaftesbury Theatre évek óta majdnem lankadatlan érdeklődés mellett játszott, a legmagasabb szinten profi előadását. De azért az elmaradt varázslat élménye hozzájárult ahhoz, hogy megértettem a magyar származású, edinburghi rendező, Peter Faragó véleményét, aki beszélgetésünk alkalmával a *Hair* metamorfózisáról szólt. Arról, hogy az Amerikában bemutatott musical annak idején több volt, mint színházi szenzáció tiltakozást és lázadást jelentett.

Az eltelt évek alatt azonban nem-csak a mű frissesége és az újdonság varázsa kopott meg, hanem közönsége is átalakult. A siker kis híján klasszikussá avatta a *Hairt,* tehát sikk lett látni, és ma már a londoni nézőtéren ugyanazok ül-nek, akik a West End-i produkciók többségénél: felnőttek, kis- és nagypolgárok, turisták. „És a fiatalok?" - kérdeztem Peter Faragótól. „Azok is, természetesen - válaszolta , de nem annyira a tiltakozás szelleme vezeti őket, mint a kíváncsiság."

Szentségtörés rock-muzsikával

Megvallom, a kíváncsiság vezetett engem is, amikor másnap, egy órával az előadás kezdete előtt beálltam a Palace Theatre pénztára előtt kanyargó sorba, hogy jegyet szerezzek a Jézus *Krisztus Szupersztárhoz.* Mire odaértem, már csak a legrosszabb állóhely és a legjobb, 2 font 75 pennys jegy között választhattam. Így aztán a szerencsére és a jegy-üzérekre bíztam magam - nem is eredménytelenül. Az utóbbiak, öt perccel az előadás kezdete előtt majdnem pénztári árakra szállítják le borsos tarifájukat.

Tim Rice és Andrew Lloyd Webber musicaljének nemcsak a lemeze, de a története és a visszhangja is közismert Magyarországon. Szeredás András ismertette a SZÍNHÁZ hasábjain a bemutató társadalmi és színházi hátterét és a New York-i előadást (1972. május). A Palace Színház londoni bemutatójára csak ezután, 1972 augusztusában került sor. Jellemző a világsiker méreteire és tempójára, hogy az amerikai tapasztalatok alapján írott hazai cikk még 2,5 millió eladott lemezről beszél, a londoni előadás műsor-füzete és sajtóvisszhangja viszont már négymillióról!

A vállalkozás eszmei hátterét, a Jézus-kultusz reneszánszával való vitathatatlan, de korántsem egyértelmű kapcsolatát az előttem járók már olyan mértékben taglalták, hogy ennek ismétlését feleslegesnek érzem. Ezúttal csak egy olyan színházi előadás tapasztalatait szeretném rögzíteni, amely -- a szigorú angol bírálatok ellenére is - megérdemli a figyelmet. Jim Sharman ausztráliai születésű rendező, aki hazájában Shakespeare-től Pinterig ívelő skálán bizonyította az angol dráma iránti elkötelezettségét, és mostanában a „non-verbal" színházi játék lehetséges formáit kutatja, tapasztalt musicalrendező. Pályáján a jelenlegi előadás közvetlen előzménye a *Hair* volt, ezt több városban, változatban is megrendezte. *A Jézus Krisztus Szupersztárt* sem először rendezi, koncertformában is pódiumra vitte korábban.

A londoni előadás, amelynek értékeit, rangját a művel szemben álló kritikák sem igen vitatják, a hírek szerint szerényebb formátumú a százezres nagyság-rendű költségvetésben dolgozó amerikai szuperprodukciónál, de ugyanakkor kompozíciós arányaiban, csiszoltságában kifogástalan. Nem kíván a musicalből - vagy nevezzük hitelesebben rock-operának - mindenáron drámát csinálni. Elfogadja, hogy a szövegkönyv voltaképpen librettó, és a színpadi mű folyamatos drámai cselekmény helyett élőképekből, zenei anyagában áriák ra tördelt monológokból áll. Az amerikai sajtóvisszhangot nem ismerem, de az angol meglehetős idegenkedéssel fogadta a bibliai történet travesztiának ugyan nem tekinthető, de a vallás birodalmán feltétlenül kívül eső adaptációját. Amely, bár nem vállalkozik bonyolultabb jellemrajzokra, még-sem *csak* Júdás alakjának teljességgel rendhagyó beállításával kontrázza meg a bibliai sémákat, hanem legalább annyira a maga szokatlan és bizarr Jézus-képével is. Emberibb ez a Jézus az olajnyomatok földre szállt istenénél, de humanizálódását ugyanakkor átszövi, sőt keresztezi is a XX. század legpopulárisabb mitológiája, a sztároké. Hiszen a szupersztárok filmen, tévé-show-ban és a beat világában is - legalább félistenek. És Jézus Krisztus, a Szupersztár a színpadon közülük való. A néző tehát nem azért nem azonosulhat vele oly könnyen a kálvária felé vezető úton, mert halandó létére a Meg-váltót látja benne, hanem mert nézőként a Szupersztárral kerül kontaktusba. És ez a színpadon előttünk álló, felmagasztalt, halandó isten meglehetősen belefáradt a megváltásba, sőt láthatóan terhére van a körülötte kialakított mítosz is. Mártíriuma nemhogy nem vonzza, de szinte idegesíti: az utolsó vacsorán attól tart, hogy neve tíz perccel sem éli majd túl, Getsemáné kertjében pedig a maga, immáron elkerülhetetlen halálának értelmét keresi, s valamiféle garanciát arra, hogy nem hiába válik meg az élettől. A kételynek ebben az órájában viszont már nem az ünneplésbe belefáradt Szupersztárt, hanem csak egy szomorú, összetört halandó embert látunk. Nem csoda, hogy a vallás dogmáitól már elszakadt, de mitológiájához ragaszkodó bírálók elvetették ezt a keresztre feszített antihőst, akinek Júdás szinte a szemére veti, hogy rossz kort és rossz hazát választott magának : olyankor akar hatnia tömegekre, amikor ehhez még nem állt rendelkezésére a tömegkommunikáció. Az ilyenfajta anakronisztikus megjegyzések kizárólag azért nem rínak ki a szövegből, mert a szerzők még ennél frivolabbakat is alkalmaznak. A kritikák általában némi megrökönyödéssel idézik például Heródes király felszólítását, aki a maga kételyeinek eloszlatására azt kívánja Jézustól, hogy képességeinek, ép eszének bizonyítására - sétáljon végig az úszómedencén.

Az igazság az, hogy a bibliai történet modern irodalommá alakításához Thomas Mann-i tehetség kívántatik, és Tim Rice nem Thomas Mann. De a bibliai sztori mégis hat. Elszakadva minden vallásos eszménytől és képzettől, az emberi együttérzés mélyebb régióit mozgatja meg.

Mindennél lényegesebb azonban a rock-opera zenéjének szuggesztiója. Nem kívánom dilettáns módon elemezni

Jelenet a **Jézus Krisztus Szupersztár című musicalből (Palace Theatre, London)**

Webber főként áriákból szerkesztett pop és rock muzsikáját, de hatása, amely alól senki nem vonhatta ki magát, egyszerűen elementáris. Érdekes lett volna egy magnóval a kézben elkísérni a színházból távozókat. Még a botfülűek is a bennük zengő dallamok töredékeit dúdolták, fütyülték végig a Charing Crosson. Igaz, talán nem a legszebb, leggazdagabb áriákat, inkább csak a vulgárisabb zenei idézeteket, de valójában ezek teremtik és őrzik a sikert. Meg azok a szünetben megvásárolt lemezek és magnótekercsek, amelyek a színházi foyerből „házhoz szállítják" a nézőknek a színpadról áradó dallamokat.

A színpad és a kellékek

A szöveg és a zene színpadi találkozásának keretét Brian Thomson (díszlet), Gabriella Falk (jelmez), Jules Fischer (világítás) és Rufus Collins (koreográfus) teremtették meg. S ha színházi összteljesítményként jelentősnek érezzük *a Jézus Krisztus Szupersztár* londoni előadását - márpedig annak érezzük -, az az ő együttműködésüknek köszönhető. Hatalmas, hármas tagolású operaszínpadon folyik a játék - a színház eredetileg operának épült -, a zenekar egy része az árokban, másik része a színpad két oldalán helyezkedik el. A két szélső muzsikuscsoport fölött azonban ferde síkban folytatódik a színpad, mintegy keretezve az alsó, nagy játékteret, s kiegészítve ezzel az első és hátsó színpadi térséget. A térkihasználás néhol már a helyszínekben való tobzódásnak tűnik, különösen, amikor Sharman a színpadra beeresztett külön díszletelemekkel még az elmondottakon túl is új játéktereket alkot. Ez a mozgalmasság azonban nem töri szét a dráma laza szerkezetét. A rendező operai nagyjeleneteket komponált, a statisztériát, a kórust sokszor külön is mozgatja, s ilyenkor főként az ismétlődő zenei-színpadi szerkesztés lehetővé teszi, hogy a tömegmozgatás koreográfiájára koncentráljunk. A szereplők artisztikus mozgásával szemben a csőcselék, a „mob" elembertelenedése a tárgyként mozgó figurák látványában is tükröződik.

Díszletet, a szó igazi értelmében alig használnak az előadásban. De a nagyszínpad teljes felületét beborító, kockákra tagolt, aszfalt vagy a betonburkolat illúzióját keltő szürke tér nemcsak színében, de jellegében is képes megváltozni. A színtelen szürkeséget egyszer csak megtöri az alulról, kereszt alakban megvilágított kockakövek hófehér fénye. Azután teljességgel el is feledteti Heródes udvarában a sakktáblaszerű, kék-piros mozaik hatását keltő kockapadlózat ragyogó látványa. És ezekből a szürke kockákból emelkedik ki térben, a szövegkönyvnek megfelelően az oltár és az Utolsó Vacsora asztala is.

Ezt az elvben puritán, hatásában látványosan gazdag, nagyrészt világítási effektusokkal operáló díszletstruktúrát gazdagon egészítik ki a játék anakronisztikus elemeit hangsúlyozó kellékek. A Jézust elfogó katonák fáklyára és kézigránátra emlékeztető, vörösen izzó, világító fegyverei, a templomban tolongó, arc nélküli kufárok fogaskereket idéző aranyos pajzsa, vagy az a legmodernebb plasztika formanyelvét felhasználó homok-óra, amely először szenteltvizet tartalmazó kehelyként kerül a színre, majd Pilátus kézmosóedényévé válik, amikor a rendező ezt a dramaturgiai funkciót szánja neki. A legmerészebb képzeletet is felülmúlja - jelzéseiben - Heródes udvarának XXI. századi luxusa. A kéjre csábító, ezüstszínű, felfújt, kör alakú matrachoz hasonlót eddig csak svéd óvodákban láttam - ott „landscape"-nek hívták, s a kicsinyek kényelmén túl, mozgásigényük felkeltését szolgálta. Itt viszont a berendezés az elfajult, kéjben tobzódó udvari környezet szellemes keretét alkotta. Érdemes megfigyelni, hogy a vizuálisan nagy gonddal komponált előadásban még az énekesek mikrofonjának drótja is kellékké változik: a mikrofondrót harminckilenc ostorcsapása nyomán azután sorra kivilágosodik a színpad egy-egy szürke betonkockája...

A korhűséggel nyíltan dacoló kellékek többnyire harsány harmóniát alkotnak a jelmezekkel. Először úgy tűnik, hogy a szereplők öltöztetésénél hiányzik valamiféle egységes koncepció. Jézus inge vagy az apostolok köntöse még többékevésbé megfelel a képzőművészetben megőrzött bibliai tradícióknak, Mária

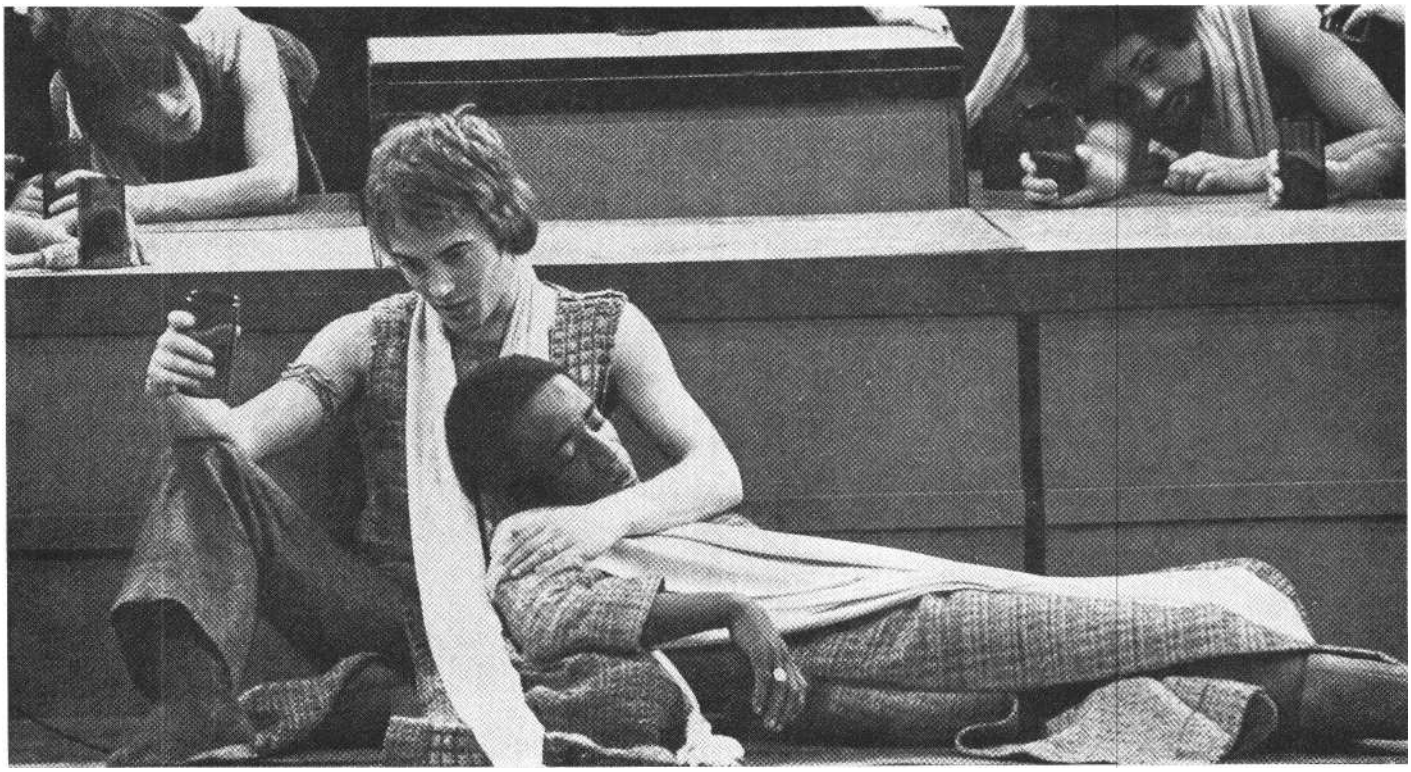
Magdaléna népi hímzéssel gazdagon díszített stilizált ruhája már inkább a múlt és a jelen ízlését köti össze, míg Heródes fehér szmokingjában, girardi kalapjában, egész Fred Astaire-jelmezében inkább egy önkényes tervezői ötlet realizálódott. Mindenki „elegáns" tehát ebben az operában: a király és a koldus is. Csak a dirigens jelenik meg a zenekari árokban, farmerbe-trikóba öltözött muzsikusai élén, a hétköznapok ifjúsági egyenruhájában - tarka mintás karton-ingben. Ha az előadás egésze nem lenne részleteiben is annyira kimunkált, ez talán hanyagságnak tűnnék. Így kénytelen vagyok elhinni, hogy a zenészek lezsersége a nézőtéren ülő fiatalokkal való szolidaritás jele. Egyébként a rock-opera helytől-időtől, de még a műtől is szinte függetlenített ruhatára --- amelynek eszméje nálunk *a Szeget szeggel* nemzeti színházi előadásában is kísértett - nyilvánvaló szentségtörés. Csak kérdés, hogy vajon szentségnek tekinthető-e ez a szemléletében, sztorijában és hangulatában is szentségtörő alkotás? Hiszen bizonyára nem véletlen, hogy Sharman magukat a bibliai szereplőket is modern típusokhoz közelíti. Jézus, mint említettük, a tévé-show-k vonzó és sikeres sztárja, Júdás pedig szemüveges, modern entellektüel, aki Cohn Bendit vagy Rudi Dutschke mellett éppen úgy megtalálja, pontosabban nem találja a helyét, mint Jézus tanítványai körében; Heródes pedig egy kínos call-girl-botrányba keveredett, élni vágyó ifjú lord... Soha ennél profánabb bibliát! Ehhez képest igazán meg-lepő és bizarr maga a külsőségeiben „hagyományos", tehát a néző remekművekből és olajnyomatokból kialakított képzeteivel harmonizáló keresztrefeszítés. Ezután már akár a feltámadást is eljátszhatnák. Sharman azonban mégsem az égbe, hanem a föld alá küldi halandó hősét: Jézust a kereszttel együtt elnyeli a föld, és csak a színesen megvilágított, a nézőtéren is szétáradó tömjénfüst marad a színpadon.

Mindenki - egyért

A népes szereplőgárdáról a műsor-füzet nemcsak fényképet, de életrajzi jegyzeteket is közöl. Innen tudtam meg, hogy a Jézust alakító Paul Nicholas popzongoristaként kezdte pályáját, főszereplője és több filmszerep után művészeti vezetője is volt a Shaftesbury Theatre Hair-produkciójának. Külseje és hangadottságai kétségkívül alkalmassá tették őt a szerepre. De mintha hiányzott volna belőle az egyéniségnek az a kíváncsiságot ébresztő, lebilincselő sugárzása, ami a Júdást játszó Stephen Tate sajátja. Operaénekeshez méltó, nagyszerű muzikális teljesítményével a színesbőrű George Harris (Kajafás alakítója) emelkedett ki az együttesből. De valójában nem annyira az egyes színészek teljesítménye, hanem maga az összjáték, a bonyolult színházi gépezet hibátlan működése nyűgözött le. Hogy egyetlen mellékszereplőnél sem éreztük, hogy eltér az előadás stílusától, hogy rájátszik a szerepre. Hogy minden szín, reflektor és gesztus egy egységes képet, koncepciót szolgált. Ebben jelentkezik az a profi pedantéria, amely alighanem nélkülözhetetlen eleme még a néző sokkolásának is. Mert igaz, hogy ez ezúttal is a hang, a fény, a mozgás felfokozott, tudatosan aránysértő alkalmazásával jött létre, de az arányok felborítása, a túlzás is csak ott hat igazán, ahol az előadás egészének gépezete a legszigorúbb színpadi szakmai szabályok szerint működik.

Különös darab - ha egyáltalán annak tekinthető -, különös színházi élmény. Ellentmondásaival együtt is része egy a régit tagadó, de nem kevésbé hatásos modern mitológiának, amelyet lehet vállalni vagy tagadni, de tömegvonzásával nem számolni lehetetlen.

Jelenet a Jézus Krisztus Szupersztár című **musicalből (Palace** Theatre, **London)**



MOLNÁR GÁL PÉTER

A revizor Moszkvában

A szobor-Gogol

Két Gogol-szobor van Moszkvában. Egy igazi meg egy új. Vagy húsz esztendeje a Gorkij utcában áll az új: egy büszke, diadalmas, klasszikus bronzban. A régi helyére került ez az új Gogol, ahogy arról Ilja Ehrenburg is beszámol emlékirataiban. A másik Gogol most a Gogol bulvár egyik eldugott, beugró kertecskéjében lombok mögé rejtetten, házaktól körülkeretezett udvaron húzódik meg. A szomszéd házban halt meg az író: ez indokolja, hogy itt álljon a szobor, nem pedig másutt. Rendkívül szomorú és borúlátó szobor ez.

Ahányszor Moszkvában járok, mindig meglátogatom ezt a Gogolt.

Most ez az igazi Gogol jelenik meg a moszkvai Szatíra Színház színpadán. (Mint később látni fogjuk: életnagyságban is, nemcsak szellemében.)

A revizor a Kis Színházban

A színházi sors micsoda kifürkészhető játéka, hogy egymás után *két Revizort* is láthattam, mégpedig mind a kettőt olyan rendezőtől, aki Mejerhold keze alatt szolgált. Plucsek játszott - ha kicsi szerepet is - Mejerhold nevezetes 1926-os Revizorában; Iljinszkij pedig egyik vezető színésze volt a nagy rendezőnek, és most abban a Kis Színházban dolgozik, ahol Mejerhold Csackija - Carjov - az igazgató. Plucsek semmit sem másolt, mégis mindent elörökölt Mejerholdtól; Iljinszkij felett pedig nyomtalanul múltak el a nagyszerű kísérleti évek.

A Kis Színház előtti bronzszéken Osztrovszkij terpeszkedik. Házának lépcsőházában pedig Gogol áll, gipszkabátban, és derűsen mosolyog, nyilvánvalóan azért, hogy a színházlátogató iskolásgyermekek meg ne riadjanak tőle túlságosan. Itt játszott Revizorában semmi ijesztő vonás nincs. Kedves és derűs, mint karácsonyi matinén a *Diótörő* balett.

Tudvalevő, hogy *A revizor* első változatát 1836. április 19-én a pétervári Alekszandrinszkij Színházban mutatták be, és Moszkvában a következő hónap 25. napján a Kis Színház tűzte műsorára, ahol Scsepkin játszotta a Polgármestert, D. Lenszkij pedig Hlesztakovot. Itt, Osztrovszkij házában még féltékenyebben őrzik a klasszikus játékhagyományokat, mint a Művész Színházban, és állandó műsordarabjuk Gogol remekműve.

Meglepő módon ebben a muzeális intézményben sincs leeresztve a függöny, csupán egy színtelen kortina takarja a színpadot, és előtte egy hatalmas, szinte az egész színpadnyílás magasáig érő keretes tükör. Ez az a bizonyos: „Mit nevettek, magatokon nevettek"-tükör.

Jobb- és baloldalt ívlámpák, katonai őrbódék. A tükör felfut a zsinórpadlásba, és édeskés zenére őrségváltás kezdődik meg, ugyancsak a Diótörőből. *A* Polgármester szobájában azután falusias komótossággal folyik a játék. Rosszul megfestett múlt századi díszletek között üresen ücsörögnek az urak, és a Polgármester tempós ráéréssel nyilatkozgat.

Ha Plucsek *Revizorában* megfiatalították valamennyi szerepet, itt épp az ellenkezője látható a színpadon: minden szerepet megöregítettek. Piros és fekete, sárga álhajak alatt pozsgásra pingált ráncos arcok láthatók, rosszul ragasztott műorrok, eltúlzott és semmire sem jellemző vígjátékias maszkok. Egy rossz rendező vidéki előadásában eljátszott *Liliomfira* emlékeztet mindez.

Az első felvonás zseniális expozíciójából semmit sem játszanak el. Drámai feszültséget csupán az okoz, hogy behoznak a színpadra egy tálca teát, és hosszasan figyelhetjük, ki égeti meg a poharakkal az ujját és ki nem, ki nyúl fülcimpájához, hogy enyhítse fájdalmát. Ljapkin-Tyapkin forrón issza italát, sokáig tátogatja is utána a száját, hogy lehűljön szájpadlása.

Az első felvonás tehát a teáé.

Iljinszkijnél teát isznak, nem pedig szeszeket. Ez szelíd bácsikák szobája, ezek nem vérmes emberek, a sok ingyenhús evésétől. Plucseknél ez a jelenet még árulkodik az előző esti tivornyázásról, az abrosz azért olyan félig lecsúszott, és minden szereplő kezeügyében van folyton a pálinkás butykos. *A revizor* urai szeszivó népség, nem pedig jámbor gyülekezet.

A második felvonás, amit egy teljes óra alatt játszanak el, a fogadó jelenet. Itt is pótlékfeszültségekkel kísérlik meg mulatságossá tenni az előadást: Oszip keféjével svábbogarakat csap agyon a falon, és nyomukat, hullájukat lesöpri Hlesztakov párnájáról. Az elvághatatlan húst Hlesztakov hosszú magánjelenet-ben próbálja meg elrágni. Szemei kifordulnak. Nem kap levegőt. Lábaival támaszt keres az asztal alatt. Még fel is áll, hogy lendületet vegyen az evés nagy feladatához. A jelenetben pedig nem az a mulatságos (és Plucsek ezért csak átsiklik rajta), hogy a hús rágós, hanem az, hogy Hlesztakov mennyire kiéhezett. Ezt viszont a Kis Színházban egyáltalán nem játsszák el.

Így siklanak át a legfontosabb, leglényegesebb drámai részeken, és játsszák el a komédia helyett a klasszikus sablonokat, a nemzedékről nemzedékre örökített színészi fogásokat, amelyek a hosszas használatban tartalmatlanná koptak.

Aki éjjeliszekrényben született

Valentyin Plucsek színiiskolás volt, amikor Mejerhold *A revizort* próbálta. A balett-teremben a rúdnál álltak, míg az alattuk levő emeleteken folytak a próbák. Mejerholdnak az egyik jelenethez szüksége volt egy fiatalemberre, és fölküldte a segédrendezőjét, válasszanak a színiiskolások közül. Plucsek a rúdgyakorlatokat végezte éppen. Vézna volt, kistermetű, és hatalmas bozontos hajú. Ot választották. Menten felöltözött, és ment egy emelettel lejjebb, hogy máris részt vegyen a próbán.

Arról a jelenetről volt szó - Vszevolod Mejerhold kompozíciós leleményéről -, amikor Anna Andrejevnának, a polgármesternének, képzeletbeli tisztek udvarolnak, és a színpad minden nyílásából újabb és újabb nyalka, egyenruhás fiatalember bújik elő. A jelenet csúcspontjaként egy éjjeliszekrényszerű kicsiny rekeszből rugósbábukként kipattant egy pinduri tisztecske, és fölröpült a magasba. Ez volt Plucsek szerepe. És ez volt Plucsek első sikere is.

Valentyin Plucsek Mejerhold színpadán egy éjjeliszekrényből kipattanva született meg.

A revizor a Szatíra Színházban

Amikor a Szatíra Színház hatalmas amfiteátrumának elejét homorúan fedő könnyű függöny szétfut: szuroksötét a színpad. Hátul hasadékszerű nyílás tárul, benne fiatal, szomorú arc jelenik meg; egy fiatalemberé, aki kezében gyertyát tart, és a reménytelen sötétben az egyet-len fénysugarat bocsátja a színpadra.

Siklani kezdenek a díszletfalak és rohangászni a szereplők; eszeveszett és fejvesztett, de balettszerű rendbe komponált hajkurászás indul. Valamennyi szereplő, a járásbíró, az orvos, a szolgák,

Gyerzsimorda vezetésével a csendőrök futkosnak, miközben harsog J. Bucko muzsikája. Hirtelen véget ér a dinamikus némajáték, és a polgármester házának szalonjában vagyunk, ahová odakérette a vidéki uraságokat, bejelenteni: revizor érkezett.

Kétoldalt öt-öt klasszikus, sima oszlop ível hátra a színpad mélye felé. Kellemes, vidékies, 19. századot lehelnek Levental oszlopai, felettük rajzosan maszatos tümpanon fele látszik elmosódottan, jelezve *a ház* tetőzetét, amely azonban a levegőben áll. Már nincs egyben az épület, mert nem biztosak az alapok.

Irtóztatóan nagy ebédlőasztal terpeszkedik a színpad közepén. A szalongarnitúra nehézkes masszivítással utánozza a rokokót. Gazdag ez a szalon, hiszen a polgármester kényúr a szemétdombján, és valószínűleg erősen kihasználja helyzetét, de a berendezés mégis rossz ízlésű és durva. Csakúgy a ruhák is, amelyek barnás és szürkés színekben unatkoznak rossz szabásukkal. Túlságosan bő vagy túlontúl szűk kinőtt frakkok és nadrágok láthatók az urakon. Csak Dobcsinszkij és Bobcsinszkij, a két földbirtokos ad megjelenésének eleganciájára; kürtőkalapjuk kifogástalanul csillog, és ruhájuk is a pétervári divatot követi, de mintha házivarrónővel csináltatták volna, nem mentes a vidékies ízléstelenségtől, a rosszul párosított színek zavarától.

A jelmezek itt valóban ruhák. A vidékiességet nem komikus elemként alkalmazza a rendező és a két jelmeztervező (Belozerszkaja és Putyáseva), hanem jellemfestő drámai erővel. Nem a túlhangsúlyozott provincialitás parodisztikussága jellemez, hanem a nehezebb és művészibb megoldás: a magát *leplezni* kívánó vidékiesség.

Nem túloznak: jellemeznek a ruhák.

A maszkok sem a ragasztott orrok és túlpirosított pofák belépéskor nevetésre kényszerítő, üvöltő komikumát hordozzák. Minden arc és szereplő realisztikus, szinte túlrészletezetten, hogy annál képtelenebb legyen létezésük egy nem valóságos környezetben.

Hlesztakov szinte kifogástalanul elegáns, csupán nyűtt cipője árulkodik róla, hogy erre már nem futotta. Es honnan is volna Szkvoznyik-Dmuhanovszkijéknak annyi életismerete, hogy felismerjék az igazi eleganciát. Hlesztakov frakkjának kabátja csillogó anyagból készült, bőrszerűen feszül felsőtestére, lepkeszárnyak színes hímporaként, mintha azt mondanák a jelmeztervezők: ez a Hlesztakov nem valóságos személy, angyalnak látják a városka bűntudattól fuldokló lakói.

Mert angyalt lát mindenki Hlesztakovban. A megváltás angyalát.

A jó Revizor-előadások sosem érik be azzal, hogy egy mulatságos klasszikust elevenítsenek meg, hanem kísérletet tesznek a mélyebb jelentés felszínre hozására is. Mindezek *A revizorban* a végső büntetést mutatják fel rendszerint. Itt mindenkit utolér büntetése, nem lehet olyan eldugott alattomossága, olyan leplezett rossztulajdonsága, titkolt aljassága, amiért ne kellene egyszer felelnie az Igazi Revizor előtt. Gogol szándéka szerint ez a revizor nem jelenik meg a színpadon, nem valóságos személy: magasabb ítélőszék küldötte ő, aki mérlegeli a jót és a rosszat, és mindenkit érdeme szerint ítél meg.

Az ítélet nem hiányzik a Szatíra Színház előadásából sem.

A pusztító angyal mindvégig ott leselkedik a púpos írnok személyében, aki fekete bársonyruhában és egészségtelenül fehér arccal járkál, homlokába hullik hajfürtje, és irattartójában ott van mindenkinek az irata, némán ott áll minden ajtórésben: mindent lát és hall, hogy feljegyezhessen minden feledésre szánt cselekedetet és szót egy végelszámolás számára. Ebben az előadásban azonban ott van mindvégig ellentéte is: a vágyakat beteljesítő jóságos és jutalmazó hazug angyal: Hlesztakov.

Hlesztakov betoppanásakor a dráma valamennyi szereplőjéről kiderül, menynyire boldogtalan, vágyakat dédelget magában, hogy elvágyódik környezetéből, szeretné, ha megváltozna az élete, mert elégedetlen vele. Anna Andrejevna fiatal szeretőre vágyik és nagyvilági életre a sáros vidék helyett, leánya nem is férjhez szeretne menni, hanem kiszabadulni a durva és közönséges kapcsolatokkal terhes házból, szégyellnivaló apjától és anyjától szeretne megszabadulni, és talán egy olyan világban élni, amilyenekről az általa olvasott regények fecsegnek. A polgármester teljhatalmat szeretne, biztosítékot arra, hogy visszaéléseit a legmagasabb helyről helyeslik; szolgálati előmenetelt szeretne, minél korábbi és hatalmasabb ugrást a szamárlétrán.

Ahogy Dobcsinszkij beszámol a hölgyeknek a fogadóba érkezett álrevizor külsejéről, és kiejti azt *a szót,* hogy *fiatalember:* elégedett mosoly terül szét arcán, mintha azt mondaná: nemcsak előkelő, nemcsak gazdag, okos és nemcsak nagyhatalmú, de még fiatal is. Mindaz, amit ő szeretne magának. Mindaz, amivé mi mind válni szeretnénk: széppé, okossá, gazdaggá, előkelővé, hatalmassá és fiatallá.

A polgármesterék szalmahajú szolgája úgy buzgólkodik Hlesztakov körül, olyan odaadással kínálja néki a szivaros ládikát *vagy* egy újabb pohár italt, hogy biztosak lehetünk benne: leghőbb vágya egy ilyen fővárosi uraság szolgálatába állni, és vele menni a nagyvilági ragyogásba.

Mindenki akar valamit Hlesztakovtól. És mert terveik vannak vele, hát olyannak hiszik őt, amilyennek látni szeretnék.

Hlesztakovot a környezete teremti meg. Almonként építik fel őt, híres és gazdag urasággá. Mindenki beleteszi Hlesztakovba a maga álmát és addig kényszerítik, amíg azt mondja, amit elvárnak tőle.

A tömegek is megjelennek. Vágyakozva néznek föl arra a fogadói ablakra, ahol a városba érkezett idegen lakik. Gyülekeznek a ház előtt. Később fejkendős asszonyok és egyszerű férfiak templomi zászlókkal, kenyérrel és sóval zarándokolnak Hlesztakov elé, ünneplőbe öltözötten, segítségét kérni a zsarnokoskodó polgármester komiszkodásai ellen. Ez a jelenet más előadásokban unalmas és hosszadalmas. Most a kereskedők küldöttsége, a megcsapatott altiszt özvegye és más kérvényezők a hátsó színpadon egy sorban sorakoznak föl; háttal nekünk rendőrök kísérlik meg fenntartani a rendet, de a tömeg mind beljebb nyomakszik a színpadon. Néma, keserű, félelmetes tömeg. Megértjük ebből a jelenetből, hogy a revizor érkezése a legjobb pillanatban következett be, akkora már az elkeseredés szülte elszántság ebben a városban. A kereskedők a fölháborodás és a nekibuzdulás dinamikájával mondják el panaszaikat. Az egész jelenet izzik a haragtól. Lecsillapíthatatlanul sorolják sérelmeiket, mint akik végre elszánták magukat és föllázadtak az önkény ellen.

Mironov

Hlesztakov voltaképpen megszépíti mindnyájuk életét, de csak annyira, hogy lelepleződésekor még sötétebb sárba zuhanjanak vissza.

Miközben Hlesztakov boldoggá teszi a többieket - ő is boldoggá válik. Amikor Marija Antonovna karjaiban

hever a pamlagon, s hirtelen megjelenik szolgája, Oszip, jelentvén, hogy a kocsi előállt: az álrevizor kábultan bontakozik ki a leány karjaiból, Mironov arcán látszik az ébredés szédülete: nem tudja pontosan, hol van. Illetve: nem tudja, innen hová kell mennie, és miért kellene egyáltalán elmennie innen. Lassan tápászkodik fel. Nem is saját elhatározásából, de mert Oszipban van annyi józanság, hogy tudja: lehetetlen végsőkig fokozni a szélhámosságot. Hlesztakov búcsúzik, indul kifelé. Mironov arcán látjuk az összeomlás fájdalmát. Majdnem sír, amikor el kell hagynia a szalont, és a háttérben szétnyíló falak mögött a kis homokfutóról bánatosan integet az itthagyottaknak.

Eljátssza Hlesztakov tragikumát is: ez a fiatalember soha ilyen boldog nem volt még, és soha többé nem lesz hely, ahol ennyire álmai szerint élhetne. A szélhámos élete csúcsától válik most el. Mint álmai csodaligetére, úgy emlékszik majd vissza erre a mocskos kisvárosra.

Ez a búcsú annál megrendítőbb, mert Hlesztakov Mironov alakításában csak lassan tanul bele a szélhámosságba.

A fogadóban egy pufók arcú, kerek szemű és cakkos szájú szőke fiatalemberrel találkozunk, aki teli van félénkséggel. Mardosó éhségében a fakorlátból próbál kiharapni egy darabot. Ez a jelentéktelenül helyes fiú lesz a többiek szemében isten bosszúálló angyala, a cár barátja.

A fogadójelenetben a lépcső korlátjára dől, hogy hasát összenyomva, éhségét is elnyomja. Oszip ugyanakkor az asztalra hajol, gazda és szolgája egyforma pózban beszélget egymással, kifejezve e tartással nemcsak éhségük egyformaságát, hanem azt a csípősen bizalmas kapcsolatot is, ami közöttük fennáll.

Oszip kimegy, hátha tud még hitelre ebédet kunyorálni a fogadóstól. Hlesztakov keresztülszökell a színpadon. Fürge lábait próbálgatja: tud-e még pétervári módra táncolni. Belép a fogadós legénye: hatalmas termete elzárja a szoba ajtajának nyílását; vörös ingben terpeszkedik az élettől duzzadó, izzadó, ittas és agyonzabált fiatal férfi, akinek szája beszéd közben rágja még az ebéd utolsó falat-ját. Amikor fogából nagyobb darab húst piszkál ki, Mironov olyan mohó érdeklődéssel szemléli, mintha azzal jóllakhatna. Amikor pedig a fogadóslegény cvipogni kezd, Mironov Hlesztakovja rémülten hunyja be szemeit, hogy ne hallja a számára borzalmasan irigylésre méltó hangokat, amelyek hajdani bőséges étkezésekre emlékeztetik. Csodálatos technikájú színész.

Lábai minduntalan ellenpontozzák magatartását. Ha arcának vagy testtartásának már-már el is hinnénk, hogy valóban az, akinek véli, csak lábaira kell néznünk, amelyek könnyű és vékony talpú bőrcipőbe bújtatottak, és a talp élére félszegen lépő járása, vagy a tekergő lábtartás, a gyermekien begörbített lábszárak azonnal elárulják az izgatott gátlásosságot, a feszengést.

Amint a „hazudási jelenetben" az elfogyasztott töméntelen alkohol hatására megszabadul gátlásaitól, lábai egyre merészebb koreográfiákat írnak le; táncosan bókol, komplimenteket vág ki, lebeg a levegőben, szinte repkedve jár, alig érintve a földet. Lábai azonban, ezek a pórias szerszámok, most is bosszút állnak gazdájukon: időnként megiramodnak, és Hlesztakovnak futnia kell (néha éppen egy mondat közepén), és kiszalad a rengeteg ajtók valamelyikén, hogy a következő pillanatban a színpad ellenkező oldalán süvítsen be, vagy a rá néma tisztelettel várakozók között szélsebesen négykézláb kússzék be.

Az egész előadásnak ilyesfajta komédia-balett-lebegése van, nemcsak a megújuló közjátékok, némajátékok lebegtetik (mint például Anna és Mária át-öltözése az első felvonás végén, amikor a zsinórpadlásról aláereszkedik egész ruhatáruk, és ők bugyogóra vetkőzött izgalomban dobálják a színes ruhákat, mert szépek és mutatósak kívánnak lenni a vendég előtt), de a díszletelemek is baletteznek. Időnként olyan zűrzavar támad, amikor nemcsak emberek futkároznak, hanem a falak is: jobbra-balra, balra-jobbra.

Egy vidéki állatkert

Ljapkin-Tyapkin (Avsarov) magas, szikár, őszesszőke, fiatalos. Kezében görcsösen szorongat egy kicsiny szíjacskát. Felindulásában néha nyavalyatöréshez hasonló görcs fogja el: úgy érződik, mintha a következő pillanatban kicsiny korbácsával megütné beszélgető partnerét, még akkor is, ha az éppen a polgármester maga. Hlesztakov megvesztegetésekor egyszerre feszengően szerénykedő és felfortyanóan öntelt, amit azonban leplezni szeretne. Végre sikerül a földre ejtenie a bankjegyeket, ekkor kardot ránt és nyavalyatörősen hadonászik a pengével, alig lehet lecsillapítani.

A postamester tenyere állandóan izzad, de kedveskedve hozzá-hozzányúl mindahhoz, akivel éppen beszélget. Azok kétségbeesetten törlik nedves cseppeit. Zemljanyika maga a kedélyesség, a jovialitás : annál rettenetesebbnek hat, hogy a megnyerő külszín alatt mennyi kapzsi ocsmányság rejtőzik.

Plucsek rendezése nem akar karikatúráktól hemzsegő színpadot, kortársainkhoz hasonló, valóságos emberekkel kívánja benépesíteni azt. Egyrészt, hogy rájuk ismerjünk, ha mindennapjainkban találkozunk velük, másrészt mert erőteljesebb így a hatás, amikor ezek fölött a valóságos emberek fölött billen meg a tetőzet, ahogyan azt Levental játékos díszlete többször is megteszi: úgy billentve félre a tümpanont és a három síkban folytatódó szuffita-rendszert, mintha berúgott volna a szereplők körül a világ és minden ferdén állna.

Az orvos

Számomra az előadás legkedvesebb figurája Krisztián Ivanovics Hübner, a járási orvos, G. Tuszuzov alakításában. Sötétkék bársonyöltönyben ücsörög az asztal jobbvégén, lábához rakott hatalmas fekete bőrtáskával. Kopasz, pinduri, vénecske. Rövidlátóan pillog szemüvege mögül. Mozdulatlan, néha kezecskéit tör-deli. Semmiből semmit nem ért. Amikor Ljapkin-Tyapkin mellette állva az asztalnál, dührohamában italt tölt magának, és tovább randalírozik, Hübner - aki semmit sem hall és nem is érti a jelenet hevességét - minden előzmény nélkül kinyúlik halotti dermedtségéből, és kiszámítva a pillanatot, amikor a járásbíró nem néz oda, hirtelen elveszi előle a poharát, fölhajtja tartalmát és gyermeki ártatlansággal mered maga elé. Lenyúl a lábánál heverő táskához, kiemel belőle egy sárga kendőcskét, megtörli vele ajkait. Később a postamester hidegen izzadó kezével megérinti az ő arcát is, mimikája továbbra sem mutat indulatot vagy érzést, ismét belenyúl táskájába, kikeres belőle egy vörös kendőcskét, és azzal törli meg az arcát. Ennek a pedáns embernek minden eshetőségre más színű kendőcske dukál, nehogy összezavarodjanak egészségügyi rendszabályai.

Fő jelenete az utolsó felvonásban érkezik el, amikor tetőpontján van az összeomlás, mindenkiben meghűl a vér, vagy kárörvendően mulat a polgármester póruljártán: váratlanul belép Hübner, derűs mosollyal az ajkán, egy csokor virággal körbe-körbe totyog, jókedvűen és nyájasan gratulálni kíván. Elkergetik

mindenhonnan, de Hübner egyre jókedvűbb, mivel nem fogja fel a helyzet gyászosságát, csak azt látja, hogy a vendégsereg nevet rajta. Mintha életében először valami ízes viccet mesterkedett volna össze, felszabadultan nevet: végre úgy érzi, sikerült bekapcsolódnia a helyi társaság életébe, amit eddig nyelvtudásának hiánya és süketsége megakadályozott.

Vagyis Plucsek előadásában a legkisebb szereplő is megkapja a maga nagyjelenetét, de ez nem szívességtétel a színész számára, hanem a figura tragikumának, tragikomikumának legteljesebb kibontakoztatása.

Így például amikor Zemljanyika ocsmányul felszabadulva pletykálkodik, és ontja a rosszindulatú tudnivalókat barátairól és környezetéről, mindenkiről tudván valami elmarasztalót, és arról beszél például, hogy Bobcsinszkij gyermekei Dobcsinszkijra hasonlítanak, meg is mutatván, milyen orruk van a gyermekeknek; Hlesztakov egy kérdésére, hogy neki van-e gyermeke, megzavarodik, nem tudja, megsértődhet-e, hiszen még sincs annyira jó viszonyban a nagyúrral, tehát dühét későbbre halasztja, amikor azonban legközelebbi mondatában gyermekeiről dicsekszik, és név szerint fel-sorolván őket, az egyiknél önkéntelen mozdulattal megmutatja, milyen a gyermek orra: ugyanazt az előbbi mozdulatot ismétli meg, amivel előbb befeketíteni akarta barátját. Megáll. Megdöbben a felfedezéstől, és reményevesztetten beletörődik felszarvazásába.

Bobcsinszkij arra kéri Hlesztakovot, hogy említse meg a cár előtt: él ebben és ebben a városban egy Pjotr Ivanovics Bobcsinszkij . . . kérésében most az egyszer nem bohózati tréfa van, nem is a földbirtokos kisszerűségét hivatott kiemelni: Gyerzsavin Bobcsinszkija költészettel, lírával van tele. Egy ember hírt szeretne küldeni magáról, csak akkorka hírecskét, hogy él és létezik. Hogy tudjanak róla. Hogy hallják egyszer a nevét. És akkor - úgy érzi - nem élt nyomtalanul.

A szerepek fölnagyítása és kiteljesítése okozza, hogy *A revizor* három és félórás előadás. Jóllehet ilyen hosszú előadás elképzelhetetlen, mégsem érződik hosszúnak, mert nagyon tartalmas a színpadra átköltés.

Marija Antonovna szerepe mindig rossz szerepként volt híres, és kedvetlen előadást kapott fiatal színésznőktől. Most T. Ickovics alakításában nagy szereppé lép elő: jóllehet egyetlen szóval sem mond többet a szövegnél. A színésznő makacs bánattal sóvárog valami elérhetetlen után. Mély bánatban üli végig az előadást, és bár fegyelmezi magát, mégis érezhető, hogy szinte fokonként éri minden lelki durvaság. Hlesztakovval együtt maradván, mégis oly vadul veti magát a fiúra és teperi le, majd olyan hirtelen szabadul fel jólneveltsége és magára kényszerített hidegvére alól, hogy szerelmi felindultságában összevissza veri, székkel üti: a szende leány minden visszafojtott erőszakossága felszínre tör.

Korábban hosszan próbálgatja a divatos széken-ülést, amit vagy egy divatlapból, vagy egy arra tévedt vándortársulat prózai primadonnájától lesett el. Ízlelgeti az ócskán teátrális kézmozdulatokat, a kimódoltan kényeskedő üléseket, hogy azután felhasználja csábítási eszközül.

A zene keserédes keringőjével Mahler-szimfóniára emlékeztet, befonja az előadást, a legváratlanabb helyeken szólal meg, mint a vágyak, a sóvárgó igyekezet vezérmotívuma. Másik hangeffektusa az előadásnak, hogy a „félréket" hangszóróból halljuk, miközben megmerevedik a kép, és a beszélő fejére szűkül a fénysugár. Belső monológgá válnak tehát ezek a félretett megjegyzések, és növelik a fantasztikus hatást. Plucsek szerint Gogolt mindig Osztrovszkij-szerűen játszották, vagyis a mi Szigligeti-Csiky hagyományainknak megfelelően. Plucsek most megpróbálta a fantasztikum Gogolát, a bohóctréfa Gogolát és az E.T.A. Hoffmann-szerű Gogolt színpadra állítani.

Utolsó kép

Az utolsó felvonásban Anna Andrejevna és férje az ebédlőasztal mellett ülnek, szerteszét ivóeszközök, fonott paraszti butykos, kisüsti lehet benne, mégpedig nyilvánvaló: valamelyik tanyáról hozták be ide, és még át sem töltötték asztali palackba. Hatalmas angol porcelántálban savanyúkáposzta, ebből markol időnként a polgármester.

Anna Andrejevna merev a részegségtől. Férje az első felvonásból ismert szennyes hálóöltözékben, fejét magasan felszegve ül, nemcsak dölyfös: ábrándos is. Az asszony talán elegánsabb, mint valaha. A haja különleges toronyba szedett. Örömében itta le magát, vagy hogy élesebben lássa lassan valóra váló ábrándképeit. Vagy talán azért, mert most már megengedheti magának az italozást.

Érkeznek a vendégek. Meg sem mozdulnak a háziak, továbbra is álmaikon ringatóznak. A hátuk mögött megjelenő vendégek hangja halk, mintha valóban egy álom szereplői beszélnének álmodóikhoz. Lassan persze megmozdul a polgármesteri pár, és részt vesz tétován az eseményekben, de mintha álmukban jelenne meg ez a vendégsereg, hogy szerencséjükben felköszöntse őket.

A szolgák székeket hoznak. Kissé hajló ívben a rivaldával majdnem párhuzamosan foglalnak helyet a vendégek. Minél távolabb ül valaki a középponttól, annál tárgyilagosabban, annál közönyösebben szemléli házigazdáit. Ebből a rendbe szervezett képből bomlik ki a postamester hírére a tabló, olyan pánikszerűen, hogy amikor a hatalmas testű Zemljanyikára kerül a sor a levél felolvasásában, figyelmetlenségből ráül egy kicsiny emberre, de az meg sem nyikkan alatta. Nem szolgálatkészségből néma, hanem mert minden szereplőt az erősebb inger foglalkoztatja. Nem ér rá akkorka jelentéktelenséggel foglalkozni, hogy ül rajta valaki.

A Gogol-szobor

Az előadás legvégén az ámuló csoport mögött kísérteties fényben jelenik meg az igazi Gogol-szobor. Az író szobra természetes nagyságban ül, szomorúan és mindentudóan, mintha a Don Juan kővendége volna, aki váratlanul és rettegetten betoppan a vacsorára, hogy a kedélyes társaságot elvigye a pokol kénköves fenekére.

A revizor előadásának lényege ebben az utójátékban elevenedik meg: Gogol szobrának megjelenése nem merő tisztelgés a zseniális író előtt, sokkal inkább figyelmeztetés, hogy a tanúk mindent el fognak mondani.

ZILAHI JUDIT

A megifjodott Shakespeare és az elaggott Williams

Trapézon lengő Puck, néger veronai nemes, redingot kabátos, keménykalapos Shylock, cigarettázó Beatrix: az az eretnek mostanában, aki nem így, hanem köteles tisztelettel, hagyományos kosztümben és korhű jelmezek között viszi amerikai színpadra Shakespeare műveit. A jelentékeny alkotók között szinte nem is akad, aki az utóbbi utat választaná, ám annál többen az előbbit. A fenti „rendhagyó" Shakespeare-figurák közül az első kettő már ismerős e lap olvasóinak, csak a filológiai folyamatosság kedvéért jegyzem meg: több mint egy éve diadalmas körúton van itt, s immár az amerikai színházi élet szerves részévé vált a Royal Shakespeare Company híres-nevezetes, Peter Brook-féle *Szentivánéji* álom-előadása. *A két veronai nemes* modernizált, konfettivel és Porto Ricó-i szleng-szavakkal dobálózó, sistergően eleven, bizarr és látványos musicalváltozata pedig 1971 nyarán történt Central Park-beli bemutatója óta le sem került a műsorról, s ma is, most már a Broadway-n, telt házakat vonz.

És ezenközben megszületett az idei szezon két friss, rendkívül izgalmas, sok vihart és csatározást, de mindvégig lankadatlan érdeklődést kiváltó Shakespeare-produkciója is.

Egyikük - a *Sok hűhó semmiért* - *A két veronai* ifjabb testvérének nevezhető: pontosan egy évvel amaz után, 1972. nyár közepén ez is a Central Parkban kezdte pályafutását a New York-i Shakespeare Fesztivál keretében. Nemzője úgyszintén Joseph Papp volt, ez a páratlanul dinamikus, szentségtörően merész producer, akit az áporodott levegőjű, zömében bevált receptekkel dolgozó Broadway-körökben áhítatos borzongással emlegetnek. Az ő felfedezettje rendezte *A két veronait,* s később *a Sok hűhót* is: A. J. Antoon, ez a mackós mozgású, de vibráló egyéniségű fenomén, akinek 28 éves korára kijutott a tisztesség, hogy neve kisbetűs esztétikai fogalommá lett. Higgadt, jólfésült produkcióiról szóló kritikákban olvashatni ilyet: „Ez nem afféle antoonéria." Az ellentét ilyetén megfogalmazása azt sugallja, és joggal, hogy Antoon viszont szertelen, energiától szétpattanó maga is, mint mestere, Joseph Papp, a népszínház apostola, aki főként a vizuális hatásokra épít, s a harsányságtól sem riad vissza.

Sok hűhó semmiért

A Sok hűhó semmiért című komédiát Antoonék a századforduló Amerikájába ültették át, a hazatérő katonák itt a spanyol-amerikai háború csatamezejéről érkeznek Leonato háza elé, amely persze nem Messinában van, hanem valahol Long Islanden, egy New York környéki kies zöldövezetben.

Már a színház előcsarnokában ragtime számokat játszó rezesbanda fogadja a nézőket, s a széksorok között a kor némafilmjeiből híressé vált rendőrfigurák, az úgynevezett Keystone-hekusok járnak fel-alá, hivatásuknak megfelelően vizsla szemmel. S ez nem csupán külső-leges atmoszférateremtés, hanem a rendezés szerves alkotóeleme, mintegy rím-párja az előadás megfelelő jeleneteinek. Antoon felfigyelt rá, hogy míg a legtöbb Shakespeare-darab clownja feledhetetlen percekkel, ízekkel és színekkel gazdagítja ugyan a játékot, de mégiscsak epizódfigura, addig Galagonya és Bunkó, a derék őrök vitathatatlan clown-funkciójuk mellett a cselekményszövésnek is fontos eszközei, hiszen ők leplezik le János gróf ármánykodását. A rendező tehát a Keystone-hekusok ruhájában hozza színre Galagonyáékat, a nagy leleplezést filmszerű, vágtázó tempójú üldözési jelenet keretében oldja meg, melynek során egy már-már szétesni látszó, hatalmas gőzfelhőket pipáló öreg Ford is begördül a színpadra. E nagy zenebonával Antoon egyrészt igazságot szolgáltat a figurának, másrészt a filmen és a retrospektív televíziós filmsorozatokon nevelkedett amerikai közönségnek olyan asszociációs alapot nyújt, amelyhez kötődni tud, s autentikusabbnak fogadja el a deszkákon megelevenedő világot.

A világot, mely meglepő módon tud egyszerre shakespeare-i és Theodor Roosevelt-i lenni. Ming Cho Lee díszlettervező a falon gondosan elhelyezte az elnök képmását, s másutt egy Ford-hirdetést és egyéb korabeli plakátokat. A gyömbérszín dobogókon körhinta forog, az előcsarnokban látott rezes-banda most egy kioszkban szolgáltat térzenét, s ingyen sört és fagylaltot osztogatnak a hazatérő hősöknek. Ezek khaki egyenruhájukból s a fekete lovagló-csizmából később átvedlenek békés, elegáns csíkos öltönyökben feszítő lovagokká.

A jelmezbálon japán lampionok fénye mellett, tölcséres gramofonból szóló polkát lejtenek a lovagok karján a mályvaszín hosszúruhás, virágdíszes, nagy kalapokat viselő hölgyek, miközben Beatrix és Benedek sikertelenül próbálkoznak álarc mögé rejtőzni egymás elől. Amikor Hero és társalkodónői azon mesterkednek, hogy a hallgatózó Beatrixszal elhitessék: Benedek szerelmes belé, a lány izgalmában cigarettára gyújt; a testvérjelenetben pedig, hol Leonato, Don Pedro és Claudio ecsetelik Beatrixnak Benedek iránti szerelmét, a jóindulatú cselszövés áldozata egy felfordított kenu mögül hallgatja szavaikat.

Pajkos, üde, fiatalos ez az előadás. Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy Joseph Papp eredeti terveiben közép-korú Beatrix és Benedek szerepelt, epés vénlány és agglegény kettős Siobhan Mac Kennával és Jack Mac Gowrannal a főszerepekben, s ezt a változatot maga rendezte volna. Am amikor úgy döntött, hogy a rendezést Antoonra bízza, tüstént kiderült, hogy az ő temperamentumához ez semmiképp sem illik, s maradt a shakespeare-i négyszög, ahol valamennyi szerelmes hamvasan fiatal.

Egyszerre shakespeare-i és amerikai, századfordulói világ ez, mondottam az előbb, de eddig inkább csak a korszakváltás elemeivel, s azok közt is főként a vizuálisakkal foglalkoztam. Hozzá kell még tenni, hogy nagy szerep jut Peter Link eredeti ragtime dallamokat is felhasználó zenéjének, és kedves adalék Don Pedro szolgájának, Baltazárnak sztep-tánca, ki a nyomtatott szöveg szerint csak egy kis dalocskát énekel.

Ám mindezek csupán ojtások az eredeti Shakespeare-mű törzsére, melynek szavait és alaphangulatát Antoon gondosan megőrizte. Igen kevés szöveg-húzást eszközölt, változtatást pedig csak oly aprókat, hogy az éles nyelvű páduai nemest nem Signor Benedeknek, hanem Benedek kapitánynak szólítják. Arra is ügyelt, hogy a látványos színpadi parádéban ne sikkadjon el a darab verbális szellemessége, maga a tény pedig, hogy az átültetésre éppen Amerikának ezt a felfelé ívelő, minden dekadenciától mentes, békés korszakát választották, összecseng Shakespeare optimizmusával. A szerelem szép és diadalmas komédiáját láthatjuk itt, mely mintha Claudio szavai köré összpontosulna: „De visszatérve most, a

harci gondok üresen hagyták fészküket, s helyettük / Halk és gyöngéd vágyak jönnek tolongva."

E gondolatkörön belül maradt a rendező akkor is, amikor kissé sarkította az előadást: Beatrix és Benedek harcát a szokottnál valamivel lágyabbra, a templomi jelenetet ünnepélyesebbre, lassúbbra hangszerelte, ugyanakkor bizonyos szereplőket, köztük a már említett őröket, valamint János grófot, az intrikust elvitte a bohózat irányába.

A szereposztás rendkívül hangsúlyosan állítja előtérbe a karakteres Beatrix-Benedek párost az eseményekkel passzívan sodródó Hero-Claudio páros rovására. April Shawan Herója csinoska, jelentéktelen, édesszavú széplány, akire másnap már nem emlékezünk. Glenn Walken a leggyengébb láncszem: kinyalt hősszerelmes megjelenése erőtlen, nyöszörgő figurát rejt. Igen markáns és meggyőző viszont Sam Waterston Benedekje, Kathleen Widdoes pedig széles arccsontjával, óriási, tiszta tekintetű szempárjával s pikáns hanghordozásával ízig-vérig izgalmas Beatrix.

A velencei kalmár

Az évad másik érdekes Shakespeare-bemutatója *A velencei kalmár* volt a Lincoln Center Repertory társulatának előadásában, a Vivian Beaumont színházban. A két előadásban azonban nincs is más közös, mint a szerző személye és a jelenhez való közelítés szándéka. De míg A. J. Antoon azért ültette át Shakespeare-t a századfordulóra, hogy érthetőbbé tegye (támadói, mert ilyenek is akadtak, szemére vetették, hogy lerángatja a költőt a néző színvonalára, ahelyett, hogy a nézőt próbálná hozzá fel-emelni), addig Ellis Rabb, számtalan régi és újabb keletű klasszikus mű, köztük *a Sirály, a Háború és béke, A király halódik, az Ellenségek s* a *Vízkereszt, vagy amit akartok* színpadra ültetője ezúttal saját mai érvényű mondandójához használja Shakespeare-t keretként. Mi sem jellemzőbb a két rendező attitűdjének kétféleségére, mint hogy Antoon felkészülésképp *az* adott időszak Time-Life képes évkönyveit lapozgatta, Ellis Rabb viszont Lao-Ce és más filozófusok munkáiba mélyedt el, s nyilatkozataiban pénz és szerelem viszonyáról, általában az antiszemitizmusról és nevezetesen Shakespeare létező vagy nem létező antiszemitizmusáról elmélkedik.

Látott már a világszínpad sátáni, őrjöngő Shylockot, látott kéztördelően alázatosat és szenvedőt, s látott olyat is, aki nem személyében volt visszataszító, hanem mint a pénz korrumpáló, lealjasító hatalmának szimbóluma. Rabb ezt az utóbbi értelmezést fordítja visszájára: az ő Shylockja komor, nyugodt, méltóságteljes, szinte fenséges. Szálfaegyenes tartással jár sima vonalú fekete öltönyében vagy redingot kabátban, szürke bőr-kesztyűvel, lapos irattáskával, s a zsidók hagyományos kicsiny kerek bársonysapkája fölébe nyomja a keménykalapot. Sydney Walker alakításának csúcspontja nem a bírósági jelenetben van (itt a szöveg túlzottan is ellenállt Ellis Rabb koncepciójának), hanem azon a ponton, ahol Shylock hitsorsosával, Tuballal kesereg lánya és pénze elvesztésén: zokogásba csukló nevetése olyan emberről árulkodik, aki mély érzelmekre képes, de ugyanakkor szarkazmussal, metszően intellektuális öngúnnyal szemléli magamagát.

Ennek a Shylocknak ellenpólusa az egész keresztény világ a maga dekadens, hedonista életstílusával, érzelmi sivárságával, külsőségességével. A Dolce Vita elevenedik meg a Vivian Beaumont színház deszkáin: Portia lakhelyéből, Belmontból *a* Belmont lett, vagyis a szép és gazdag örökösnő egy luxusjachton él. Bassanio, Salarino, Gratiano és a többi velencei nemesifjú Cinzanót szürcsöl, a lucullusi lakomákat idéző fekvőszékeken heverészik, hölgyeik, akik nemis Shakespeare hanem Ellis Rabb teremtményei, merészen elegáns vonalú nagyestélyi ruhákat viselnek, s a maszkabál, melyre Shakespeare csupán utal, itt félelmetes orgiaként elevenedik meg. Több méteres, torz állatfigurákra emlékeztető teremtmények özönlik el a színpadot, s obszcén táncmozdulatok után, egy hatalmas kereszt tövében letépik Jessica blúzát: a keresztények romlott világát önként választó lány megfeszítésének erőteljes allegóriája ez.

Rabb felfogásában Shylock lányának a szökés és a keresztény Lorenzóval kötött házasság nem hoz boldogságot. Híres lírai kettősük, az „A hold világít, ilyen éjszakán, mikor lágy szellő csókolta a fákat..." kezdetű itt nem évődésbe, hanem rosszízű marakodásba torkollik.

Rosemary Harris Portiája már nem egészen fiatal, Christopher Walken Bassaniója pedig nem oly heves az udvarlásban, mint amilyen gondolkodás nélkül, őzött vad sietségével utazik vissza Velencébe a miatta bajba került Antonio megsegítésére. Mindez, és a Joseph Sommer által megformált Antonio percre sem oszló szomorúsága, magánya, melyet a többi ifjú bizarr eleganciájától élesen elütő seszínű öltönye is hangsúlyoz, és az az enervált közöny, ahogy mellét pőrére tárja Shylock kése előtt, félreérthetetlenül sugalmazza a közte és Bassanio közötti homoszexuális kapcsolatot. Ebből pedig további következtetés adódik: ha Bassaniót érzelmei Antonióhoz kötik, akkor Portiát csak pénzéért vette feleségül, mint ahogy Lorenzo is a fényes dukátok reményében szöktette meg a zsidó lányát.

Eddig a pontig Ellis Rabb rendezése önmagában egységes egész, noha látványos filoszemitizmusával mindenképpen ellentmond Shakespeare felfogásának. Vannak azonban a darabnak olyan mozzanatai, amelyek egyszerűen megmakacsolják magukat az átültető kezében: az egy font hús története, melyet már Shakespeare is egy középkori balladából merített, abszurdul hat a Rabb-féle produkció közegében, és az egész bírósági tárgyalást megfosztja hitelétől. A három ládikó epizódja pedig, mely még korábbra, egy 13. században lejegyzett, de bizonnyal annál is régebbi keletű legendáig nyúlik vissza, olyannyira ellenáll a hipermodern, szürrealista hangvételnek, hogy azt Rabb is mór palotabelsőnek vélhető háttér előtt, naturalisztikus kellékekkel és archaizáló, ha nem is szabályos reneszánsz jelmezben játszatja.

A hátterekről még szólni kell néhány szót, mert James Tilton díszlettervező szándékosan rendkívül kevés díszletelemet alkalmaz (néhány szék, heverőszék, nyitott bárszekrény, egy-egy kisasztal), hogy annál jobban érvényesüljenek a jelenetenként változó, fekete-fehér, durva szemcséjű, vetített fotók, melyek az egész hátsó falat betöltik. Ezek hol velencei képek : a Doge-palota, a Rialto-híd, gondolák, máskor maga a tenger hajókkal, megint máskor csak komor felhők, sejtelmes madarak.

Ellis Rabb Peter Brooknál és A. J. Antoonnál is messzebbre ment Shakespeare szabad értelmezésében; de ez természetesen adódik abból a tényből, hogy ő nem az ezerarcúságában is örök szerelemről kívánt szólni, hanem napi aktualitású morális és társadalmi kérdésekről. Kísérlete nem járt maradéktalan sikerrel, de ez az egyenetlenségében és ellentmondásosságában is rangos produkció és Antoon hűtlenül hűséges *Sok hűhója* újólag csak azt bizonyította: a 400 esztendős Shakespeare minden jó szín-

házművésznek, újítónak és hagyománytisztelőnek, a népszínháznak és a tézisszínháznak egyaránt életerős szövetségese.

Segélykiáltás

Amilyen örvendetes mindez, olyan lehangoló, ami Tennessee Williams körül történik. Amerikának hajdan legnagyobb vagy legalábbis legnépszerűbb drámaírója eljutott odáig, hogy sajtómegnyilatkozásai érdekesebbek, mint legutóbbi színműve. „A hatvanas éveket átaludtam" - jegyezte meg Williams saját elbeszélése szerint Gore Vidalnak, mire írótársa így válaszolt: „Nem vesztettél vele semmit."

A nyilatkozatok összességéből azonban korántsem ilyen humoros kép kerekedik. A drámaköltőt utóbbi évtizedének meddősége és bukásai alkoholizmusba, túlzott gyógyszerfogyasztásba hajszolták, olyannyira, hogy végül 1969-ben elmegyógyintézetbe került. Ottani élményeiről döbbenetes dolgokat mesél, s köztük legmegrázóbb a szép vörösesszőke fiatal leány, aki egy reggel bepólyált fejjel jelent meg, mert éjszaka tövestül kitépte a saját haját.

Fájdalom: *a Segélykiáltás* című Tennessee Williams-drámában egyetlen ilyen erőteljes kép sincsen. Az író legutóbbi időszakának lidércnyomásairól vall, feltárja benne klausztrofóbiáját, rettegéseit, szorongásait. Am nem tanulva a kanti megállapításból, miszerint minél tágabb egy kategória, annál szegényebb a tartalma, Williams mindvégig eme legáltalánosabb kategóriák: élet, halál, őrület, félelem színtjén marad, s így önmagát szegénységre ítélve, a részletektől és esetlegességektől megfosztva nem tudja szereplőit emberi vonásokkal felruházni.

A Segélykiáltás című dráma sekélyes Beckett, humortalan ál-Pirandello és önismétlő, az unalomig önismétlő Williams. Claire és Felice Devoto is ugyanarról beszélnek, amiről Blanche DuBois, Amanda Wingfield és a többiek, csak éppen azok hús-vér figurák voltak, emezek pedig egy már amúgy is híg filozófia színtelen rezonőrjei.

A színész testvérpárt, Felice-t és Claire-t, társulatuk tagjai orvul hátrahagyják egy ismeretlen város elárvult színpadán, a következő távirattal: „Mindketten őrültek vagytok!" Maguk-ra maradva nem tehetnek egyebet, játszani kezdik a *Kétszereplős darabot,* mely-ben a figurák neve azonos az övékkel, a fiú és a lány a világtól elzárva él egy házban, melyet emeletnyi magas napraforgók vesznek körül. Időközben kiderül, hogy édesapjuk megölte anyjukat, majd maga is öngyilkos lett: ilyen körülmények között a biztosítótársaság nem hajlandó kifizetni az életbiztosítást, pénzük, élelmük fogytán, mégsem képesek rá, hogy kilépjenek a házból, s a fűszerestől hitelt, a szomszédoktól néhány cigarettát kérjenek. Előkerül viszont a papa végzetes revolvere, mindketten sokat sejtetően forgatják, de végül semmi.

A darabbeli darab még a keretjátéknál is statikusabb, csak moccanatlan szimbólumok jelennek meg itt-ott: Felice asztrológiától megszállott apjuk ingét viseli, rajta az állatöv jegyeivel; tehetetlenségükben mindketten szüntelenül bámulják „a kopott rózsát a szőnyeg közepén". S végül, Jo Mielziner szellős, nem zsúfolt, impresszionista díszletének legfigyelemfelkeltőbb darabja is szimbolikus : ez a hatalmas fekete hermafrodita szobor, valamint a testvérek szavaiban megjelenő egyszárú, de két tányérú napraforgó, s az a mód, ahogy minden indok nélkül egymás helyett fejezik be a megkezdett mondatokat, arra utal, hogy a *Kétszereplős darabnak* mindössze egy szereplője van, egy arc nélküli és szex nélküli lény, aki éppúgy Claire, mint Felice.

Csak egy szereplője van, vége pedig egyáltalán nincs. A Pirandello-utánérzés leginkább ott érhető tetten, ahol Felice kilép a játékból, s a színpadon körülnézve megállapítja: az ajtókat kívülről rájuk zárták, a telefon ki van kapcsolva (csakúgy, mint a darabbeli darabban), s így bebörtönözve, megrekedve, minden más teendő híján folytatniuk kell a játékot mindörökre.

Peter Glenville rendezése kezdettől fogva magas, ezért sajnálatos módon már nem fokozható intenzitással próbálja feledtetni a szöveg belső feszültségének hiányát. Színpada tele van szakadatlan mozgással, misztikus, sejtelmes csendekkel, de az intenzitás nem tud magával sodorni, a rejtély nem érdemli meg a megoldás erőfeszítését. Michael York és Cara Duff MacCormick csak arcot és hangot tudnak kölcsönözni az alakoknak, jelenlétet nem.

A Segélykiáltás rövid, nem egészen háromhetes széria után megbukott a New York-i Lyceum színházban. „A leglíraibb darab, amit valaha írtam" - nyilatkozta Williams, de egy kiégett ember mégoly őszinte önvallomása sem elég a jó drámához, mint ahogy a nagy életmű sápadt visszfénye sem.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

A barométer jelzései

Öt este két berlini színházban

A színház mint a társadalmi légnyomás és időváltozás mérőműszere nem ad olyan egyszerűen leolvasható adatokat, mint a meteorológiában a barométer. Mégis, a nehézségek ellenére sok külföldi tudósító vállalja a kockázatot, s egy adott országról szóló beszámolójában következtetéseinek nem kis részét színházi élményeiből vonja le.

Különösen így van ez mostanában a két Németország gyakori látogatóival. Nem kétséges, hogy az elmúlt néhány évben az NDK és az NSZK az európai közvélemény érdeklődésének középpontjába került. Nem azért, mert divatba jöttek a németek, hanem mert mindenki tudja, hogy nincs és nem is lehet tartós európai biztonság a két német állam tevékeny közreműködése nélkül.

Az NDK huszonnégy éves. Felnőtté válásának látványos külső jele, hogy az utóbbi két évben több mint nyolcvan ország ismerte el, teljes jogú tagként bekerült a nemzetek közösségébe. Talán kevésbé feltűnő, de az ország iránti megkülönböztetett figyelmet jól jelzi, hogy például a Berliner Ensemble *Turandot*-bemutatójáról pár hét múlva a vezető polgári lapok is kritikát közöltek, a berlini színházak produkciói rendszeresen meghívást kapnak minden jelentős európai színházi fesztiválra, és nem múlik el év, hogy a rangos színházi szaklapok be ne számolnának az NDK legújabb színházi eseményeiről.

Tévedés ne essék. Ez a megbecsülés nem csupán az ország politikai jelentőségének, hanem a színházak szakmai színvonalának is szól.

Egy ifjú német keservei

Berlini élményeim közül az első helyre az a darab kívánkozik, amelynek első-műves szerzője, Ulrich Plenzdorf és rendezője, a Halléből tavaly fölkerült Horst Schönemann elszántan vállalta a társadalmi problémák merész fölvetését. Az *ifjú W. újabb* keserveiről van szó.

A SZÍNHÁZ olvasói az elmúlt években jó néhány új német darabról képet alkothattak, Hermann Kant *Aulájától* Rolf Schneider *Bevonulás a kastélyba* című

darabjáig, így módjukban lesz leméri, mekkora a jelentősége Plenzdorf tragédiájának, amely az ország határain belül és kívül egyaránt nagy vitákat kavart.

A főszereplő Wibeau-nak csupán a kiindulási helyzete hasonlít Goethe Wertherjéhez. Más, mint a többiek, másként él, másként érez, mint ahogy a társadalom elvárja.

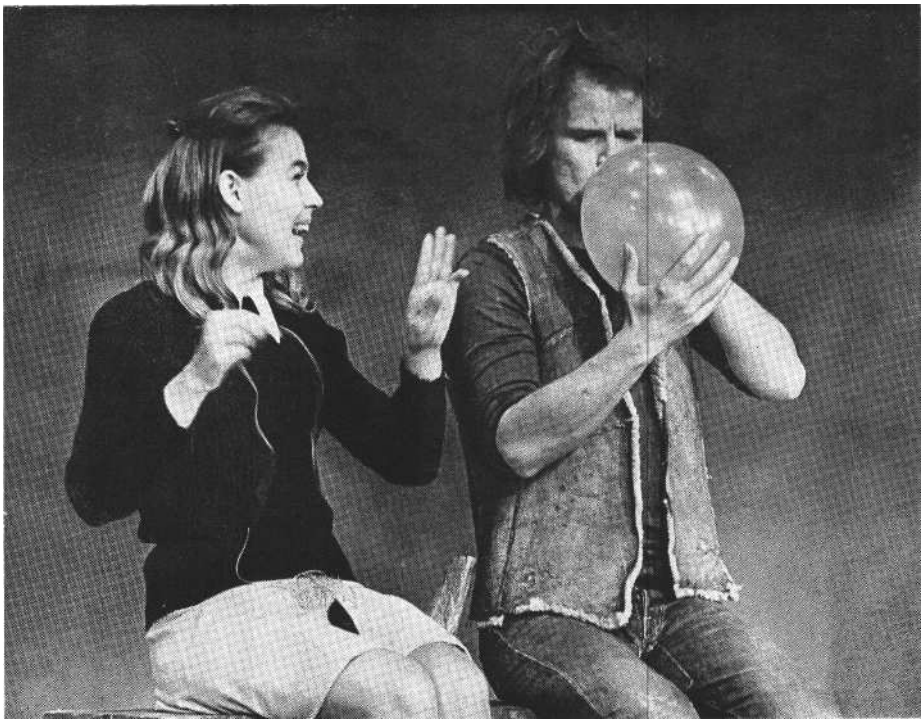
Edgar Wibeau 17 éves ipari tanuló apa nélkül, sikerekben gazdag életet élő anyjával egy lakásban lakott - nagyon magányosan. Anyja és tanárai elégedetlenek voltak vele, mert a fiú botrányosan viselkedett. Ahelyett, hogy derék gyerekhez méltóan példásan tanult és dolgozott volna, hosszú hajat növesztett, farmer-ben járt, állandóan beatzenét hallgatott.

Körülbelül ennyit tudunk meg az előadás elején néhány keserű monológból, az elvált apa és az anya szavaiból, a darabot időnként megszakító popegyüttes vad, lázadó számaiból. Mindez múlt idő-ben van. Edgar Wibeau ugyanis meg-halt.

Aztán egy fergeteges dobszóló következik, és a süllyesztőből valósággal fellövik a színpadra Edgart. A jó három métert repülő fiú a sikeres földetérés után elkezdi a múlt visszajátszását.

A közönség egy része borzadállyal, másik része nevetve hallgatja a fiatalember sajátos beatnyelvjárását, merész szóalkotásait, pimasz és neveletlen gondolatfűzéseit. Azt mondja, unta már otthon az öreglány szövegelését, aki menő létére (vállalati igazgató) állatian kiborult a magnóricsajtól, és játszotta az eszét, hogy ennek így-meg-úgy rossz vége lesz. Fogta hát a magnót, a kazettákat és a festményeit (festőművészi ambíciói vannak), és meglépett. Fölment Berlinbe, s egy barátja jóvoltából beköltözhetett egy rozzant hétvégi kéglibe.

Ettől a pillanattól kezdve a játék jelen idejűvé válik. Az üres, magas, fehér falakkal határolt színpad egyetlen „dísze", a fészernek is alig nevezhető kulipintyó előrejön majdnem a súgólyukig. A további jelenetek során a ház gyakran változtatja a helyét, attól függően, hogy a rendező premier, second vagy totál plánba akarja állítani a játékot. (A darab különben eredetileg filmforgatókönyvnek készült.) Edgart új lakóhelyén eltölti a magány öröme. Nem kell immár mások kedvére tennie, végre önmaga lehet. Olvashatja kedvenc könyveit, a *Robinsont,* Salinger *Zabhegyezőjét* és a Werthert. Közben elelmorfondírozik élete folyásán.



Ulrich Plenzdorf: Az ifjú W. újabb keservei (Deutsches Theater, Berlin). Jutta Wachowiak (Charlotte) és Dieter Mann (Edgar Wibeau)

Szavaiból egy igényes kamasz képe rajzolódik ki, aki egyáltalán nem követelőző, az anyagi javak nem érdeklik. Inkább lakik egy fűthetetlen viskóban, mint anyja rosszalló tekintete alatt egy összkomfortos lakásban. Ilyeneket mond : „Nekem sose volt szabad másokat bosszúságra ingerelni. De hát ha a vitát el-kerülöm, ha hallgatok, akkor belsőleg elnyomorodom."

Megismerkedik egy nála valamivel idősebb lánnyal, Charlotte-tal, lassan visszakerül az életbe. De a visszatérés tragédiába vezet. A fiú munkahelyén nehezen illeszkedik be. Először csak egy veterán kommunista munkás figyel föl emberi értékeire. Apjával, akit kiskora óta nem látott, szeretné fölvenni a kapcsolatot. Inkognitóban, szerelőként állít be hozzá. Rosszkor jön, apja éppen egy fiatal nővel van elfoglalva. A körülmények sorozatosan ellene esküsznek. Szerelmének, Charlotte-nak hazajön régi udvarlója a katonaságtól, tereprendezés során egy exkavátor (valódi szerkezet nyúlik be a színpadra!) majdnem ledönti házikója falát, nagy kedvvel csinált festményeiről kiderül, hogy mázolmányok. Ekkor következik be, hogy jószándékú fusizás közben - nagy teljesítményű festékszóró gépet akar készíteni a brigádjának - halálos áramütés éri.

A előadás szerint halála véletlen szerencsétlenség, de élete nem egyedi, hanem tipikus, korosztályának nagy részére jellemző.

A Deutsches Theaterben a jegy mellé még a színház saját újságját is megkapja a néző, benne egy kerekasztal-beszélgetés anyagával. Megszólal ebben író, rendező, színész és néző egyaránt. Az író műhely-vallomásában elmondja, hogy a darabot első formájában fölolvasta tanoncoknak, és a végső változatra nagymértékben hatott az, amit a fiataloktól tanult. A darabot figyelmeztetésnek szánta mindenkinek, akit illet.

A rendező ugyanebben a szellemben - arra szólít föl, hogy felületes elítélés helyett kicsit alaposabban ismerjük meg a fiatalokat.

A címszerepben föllépő Dieter Mann örül, hogy olyan ifjúságról szóló darabban játszhat, amely nem „ifjúsági darab". A leghatásosabb formában fogalmaz-hatja meg, hogy a mai fiatalok jó része nem sokat ad az úgynevezett létbiztonságra. A lehetőségek érdeklik őket, hogy hogyan érdemes és hogyan lehet élni. Noha nem akarja elkendőzni Wibeau éretlen vonásait, az a véleménye, hogy a hiba a többiekben van.

Egy néző az anya pozitív életteljesítményét dicsérte, és szembeállította a fiatalember kócos gondolatvilágával. Egy másik néző ingerülten megjegyezte, hogy „ezek a mai fiatalok sosem nyilatkoznak meg. Inkább a nyelvükbe harapnak, de nem beszélnek."

Az NDK-ban az ankét, a színházi élmény kollektív értékelése nem szokatlan dolog. A darabban megfogalmazódó gondolatok iránti nagyfokú érdeklődést jobban jelzi az, hogy Berlin egy másik színházában, a Volksbühne harmadik emeleti kamaratermében s több vidéki színházban egyszerre szerepel műsoron *Az ifjú* W. *újabb keservei,* ez a kétségkívül radikális gondolkozásra kényszerítő új német színmű.

Nem kívánhatunk jobbat a Vígszínháznak - mely a darab magyarországi bemutatójának tervével foglalkozik mint hogy előadása ugyanolyan termékeny szellemi részvételt váltson ki a közönségből, mint az NDK-ban.

Hová lett a gyapot?

Brecht utolsó színdarabját sokáig rejtély övezte. Már a cím értelmezésében is eltérések adódtak. *Turandot, avagy a mosónők kongresszusa* - így szól az első fordítási változat. Igen ám, csakhogy a darabban kongresszust csupán *a tuik, a* képzeletbeli kínai császárkor értelmiségi vezetői tartanak, méghozzá azzal a céllal, hogy az országos gyapothiány ügyében eltereljék a gyanút a bűnös császárról, és lecsillapítsák a lázongó népet. A német cím megengedi az átvitt értelmezést *is. Der Kongress der* Weisswäscher, azaz úgy is mondhatnánk, hogy a fehérre mosók, azaz a lakkozók, a valóságot meghamisítók kongresszusa.

Brecht a darabot 1953-ban írta, egyetlen gépelt és a szerző által ki sem javított példánya maradt az utókorra. Ugyanakkor a Brecht-kutatók kimutatták, hogy a téma csaknem harminc éven át foglalkoztatta, attól kezdve, hogy Moszkvában megnézte Vahtangov híres Turandot-rendezését.

A darabot a Berliner Ensemble előtt már játszották svájci, nyugatnémet és angol társulatok.

A berlini előadás megőrzi a darab elvontságát és összetett jelentését. Egy sohanemvolt Kínát látunk, melyben az emberek maszkja, magatartása, külső reakciói inkább valamely elmegyógyintézet lakóit juttatja eszünkbe. Mindenki fehérben van, gyorsak és végletesek a replikák, a mozdulatok néha olyan szögletesek, mintha egy korai némafilmet látnánk. A játék látványos és gyorsan pergő. Megtudjuk a bevezető rövid jelenetekből, hogy a császár saját anyagi helyzetének föllendítésére titokban gyapothiányt teremtett az országban. Igy az árakat magasan tudja tartani, megmarad a profit. (Nyilvánvaló utalás a világgazdasági válság mechanizmusára.) Egy Kai Ho nevű *tui, azaz* értelmiségi, „elárulja" osztályát, és a lázongó parasztokat, munkásokat szervezi. Megjelenik egy Gogher Gogh nevű útonálló is, aki hiába akar *tui* lenni. Most a politika színpadára lép. (Utalás Hitler pályakezdésére.)

A császár a társadalmi nyugtalanságot látva összehívja *a tuik* kongresszusát, hogy a gyanú alól mentesüljön. A kongresszus nyilvánosan kihirdetett célja az, hogy kiderítse, hová lett az országból a gyapot. Aki a helyes választ megadja, a „rejtélyt" megnyugtatóan kinyomozza, az elnyeri a császár lánya, Turandot hercegnő kezét.

Az előadás csúcspontja a *tuik* kongresszusa. Kezdetén a résztvevők lelkesen énekelnek, majd elkezdődik a szónoklatok sora, a pályázók a pulpitusra lépnek. Az értelmiségiek hímeznek-hámoznak, majd egyre jobban belebonyolódnak a magyarázkodásba, a császár erre összesúg a belügyminiszterrel, bejön két rendőr, és az ügyetlen pályázót elviszik. Újabb közös ének következik, már kevésbé lelkesen, és feláll az, akinek még ezek után is van bátorsága a feladathoz. Természetesen a problémát senkinek sem sikerül megoldania, de közben eluralkodik a terror. *A tuik* rettegésben élnek, akik még megmaradtak, egymással is összemarakodnak, Marx-köteteket vágnak egymás fejéhez. (Utalás a személyi kultusz légkörére.)

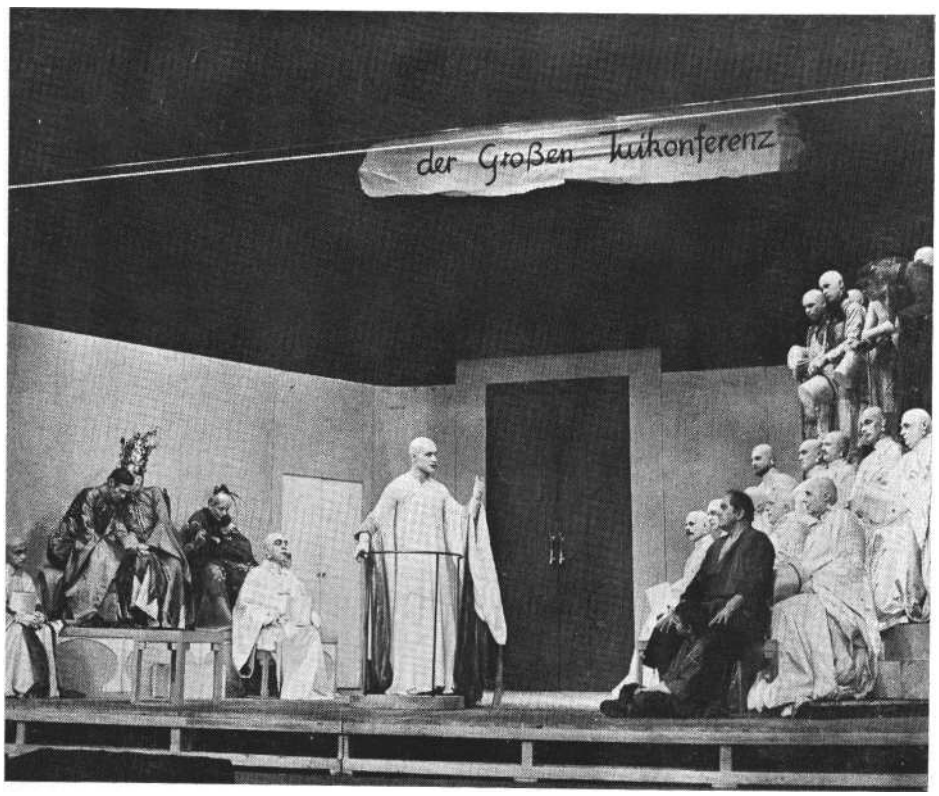
Az egyre lehetetlenebb társadalmi helyzetben (a színpad időnként fordul egyet, és látni engedi a kongresszusi termen kívüli politikai machinációkat) a nyertes Gogher Gogh lesz, az útonálló. Megtetszik Turandotnak, összeházasodnak, övé lesz a hatalom. Felgyújtja a gyapotraktárakat, és a gyújtogatásért a *tuikat* teszi felelőssé. (A Reichstag égése.)

Hatalma azonban csak átmeneti, mert a nép föllázad, és egyszerre söpri el a császárt és a törtető diktátort.

Az utolsó jelenetek már szinte a követhetetlenségig fordulatosak. Utcai harcok, tüntetések kavarognak, s a nézőben a benyomások összekeverednek.

Végül is azzal az érzéssel távozunk, hogy az *Arturo Ui* egy kései rokonát láttuk. Csakhogy míg abban teljesen világos volt az allegorikus szándék, itt mintha Brecht túl sokat markolt volna, mintha egész életének *minden* fontos politikai élményét egyetlen darabban akarta volna elmondani. Igen fontos szerepe van az írástudók árulásának és helytállásának a különböző helyzetekben. Csakhogy az értelmiség szerepét lehetetlen általánosítani. Mint láttuk, az egyes jelenetek az elmúlt negyven év történelmi fordulataira utalnak. De az igazság az, hogy a világválság, a fasizmus felemelkedése, a hidegháborús Mac Carthy-korszak és a sztálini személyi kultusz esetében az értelmiség szerepe nem volt egyforma.

Brecht: Turandot oder der Kongress der Weisswascher (Berliner Ensemble)



A Berliner Ensemble két rendezője, Peter Kupke és Wolfgang Pintzka ezért is törekedett a történet különösségének, semmilyen konkrét társadalomra nem utaló környezetének látványos hangsúlyozására. igy nagyrészt sikerült történelmi emlékeink képét absztrahálni, nem válik zavaróvá az időrend fölborulása, hogy itt más sorrendben következnek az események. Vad lázálom pereg le előttünk, s közben vannak katartikus pillanatok, amikor a ráismerés nyomán végig-fut hátunkon a hideg.

Svejk a hómezőn

Míg a Turandot-előadás alaposan megdolgoztatja a nézőt, és még a távoli asszociációkat is színes, egzotikus képekkel takarja, addig a *Svejk a* színház régi korszakának emlékét villantja föl. Igaz, tizenegy év után kissé megkopott az előadás, a címszerepet játszó Martin Flörchingert most már semmilyen totális mozgósítás alkalmával nem fenyegetné a behívás veszélye, s a Kehelyhez címzett fogadóban nem Gisela May a korcsmárosné. Talán ettől lesz az előadás mármár kedélyes kópéság. Ezen a négyszázvalahányadik előadáson is nagy sikert aratott azért az elnyomó hatalommal szemben magát ravaszul hülyének tettető kisember minden hadmozdulata. Nem vitás, hogy *a Svejk* nem tartozik Brecht legmélyebben gondolati művei közé, voltaképpen tiszta vígjáték ez, egy-egy tragikus felhanggal, mint például Frau Kopecka jól ismert dala arról, hogy mit hoz a győzelmes német katona a feleségének, s amely úgy végződik, hogy az asszony Oroszországból özvegyi fátylat kap. Svejk és társai, bár nem németek, mégsem kerülhetik el a sorsukat. Besorozzák őket is katonának. Noha Svejkből nem lesz ellenálló, a nácizmussal szembeni népi, kisemberi önvédelem hősét látja benne Brecht. Ahol csak teheti, kibabrál a fasisztákkal, s menti, ami menthető. Nem valami hősi magatartás, de tisztesség adassék Brecht őszinteségének, hogy ebben látta a hitlerizmus alatt élő ember, pontosabban az átlagember oppozíciójának tipikus megtestesülését. A be-fejező jelenet ennek az életfelfogásnak a kritikáját és következményet is megmutatja egyszerre. A végtelen hómezőn egy magányos Tigris tank jár körbe céltalanul, rajta megfagyott egyszerű katonák, németek, csehek vegyesen, emberek, akiknek semmi közük az egészhez. De akik valahogy mégis részesei és okozói a tragédiának. Passzív ellenállásuk kevés volt ahhoz, hogy a sorsukat elkerüljék. Beszélni kellene az előadás egykori nagy találatáról, a cselekmény két szintjéről. Hogy a valóságos, nagy történelem ismert figurái, Hitler, Göring, Goebbels és mások csupán egy árny-játékban jelennek meg, hatalmasra növesztett marionettfigurákként. De hát ez is a megkopott, önmaga utánérzésének ható elemek közé került, mint még sok minden más mostanában a Berliner Ensemble repertoárján.

Kivételek azért még bőven akadnak. Vannak új, biztató kezdetek ebben a barna, későbarokk pompájú épületben, mint például a Turandot-előadás, és vannak máig frissnek ható brechti fricskák, mint Picasso békegalambja a színház függönyén. Pontosan ott, középen, ahol a Moszkvai Művész Színház sirálya látható.

A sok sas után a galamb mint egy német intézmény jelképe? Van ebben önirónia és van valami biztató.

A tehetetlenség büntetése

Külföldi színházban az ember ha hazai darabot lát, elsősorban a fölvetődő gondolatokra figyel, a közönség reagálására, s ebből próbálja megmérni a társadalom hőmérsékletét. Talán még izgalmasabb, ha klasszikus darabot látunk, mert akkor élményünk az összehasonlítás, a hozzámérés dimenziójával gazdagodik. Érdekes az is, hogy „ők" mit látnak meg most éppen a darabban, s az is, hogy milyen szinten, milyen intenzitással valósul meg a koncepció.

A Deutsches Theater *Ványa bácsi-elő*adásán az első benyomásom az volt, hogy milyen kitűnően alapozzák a szereplőket fizikai megjelenésükkel, maszkjukkal. Szónya feltűzött copfja például úgy fog-ja körbe a fejét, mint egy töviskoszorú. (Jutta Wachowiak játssza, aki a Plenzdorf-darabban az ifjú Wibeau szerelmese volt. S akiben az egyik legsokoldalúbb német színésznőt ismerhettem meg.) Ványa (Dietrich Körner) rózsás bőrű, gusztustalanul tohonya férfi, mozgása, beszédmodora olyan, mint egy járni tanuló kisgyereké, akinek közben jön a foga. Mindig nyűgös, mindig izgatott, de panaszainak súlya nincs. Nem tud egy mondatot sem befejezni, mert közben látja, hogy nem veszik komolyan. Wolfgang Heinz rendezésében Ványa nem szánnivaló áldozat, aki üresfejű sógora karrierjének érdekében föláldozta az életét, hanem lelkében csecsemőszerűen tehetetlen figura, aki hatalmasra nőtt férfitestben, pecsétes ruhában imbolyog át az életen. Szerebrjakov ebben a felfogásban nyugalmazott ügyes ember, aki az életből többször annyit préselt ki a maga számára, mint amennyit valóságos értékei alapján elvárhatott. Még most, a távoli vidéki kúrián is van annyi fölénye, hogy amikor Ványa inzultálja (belerúg abba a zsámolyba, amelyen ő a lábát szokta nyugtatni), a többiekkel majdnem elhiteti, hogy sógora meghibbant.

Asztrov doktor (Jürgen Hentsch) olyan férfias, mint egy faun, kemény, cinikus modora érdekes jelena és Szónya előtt egyaránt. Maszkja, megjelenése ugyancsak segít belebújni ebbe a férfias férfimagatartásba. (Teljesen ellentétes alakítása volt *A ifjú* W. *újabb keserveiben* ahol a fiú hivatalnok apját játszotta, száraz, szemüveges kevésbeszédű tisztviselőt.) Vodkától rekedtes hangja, korának némileg ellentmondó karcsú hajlékonysága, lovaglónadrágja, fölényes, zsebre vágott keze - mind-mind színfalak, melyek mögött ugyancsak egy tönkrement és reménytelen élet áll. Férfiasabb, vonzóbb szembenézés ez a reménytelenséggel, ad pillanatnyi sikereket, elégtételt, de a lényegen nem változtat. Asztrov éppúgy életképtelen, mint Ványa, csak mások a külsőségei.

Christine Schorn jelena Andrejevnája gyönyörű, passzív asszony, egyénisége alig van, kicsit tárgyszerű, mint aki csak azért létezik, hogy elvegyék, birtokolják, használják.

Végezetül nem mondhatunk mást, mint hogy átgondolt, következetes elő-adást láttunk, amelyben az a rendezői szándék és hithatott át, hogy a tehetetlenség, a harcképtelenség önmagában hordja büntetését. Szerebrjakov azért adhatta el magát jóval értékén felül, mert még nálánál is gyengébb emberek kövezték ki az útját.

Királycsel

Aki a Deutsches Theater *Szeget seggel*-előadását látta, az nehezen tudja elképzelni, hogy miért tekintik a rendezők világszerte Shakespeare egyik legnehezebb, már-már megoldhatatlan feladványának a darabot.

Walter Wallbaum színpadképe kifejezetten taszító. A rendező, Adolf Dresen mocskos, szürke foltos háttérfalakat rendelt tőle. A ruhák is szolgálnak némi meglepetéssel. A palotaőrök, belső emberek úgy festenek, mintha lócitromok összesöprésével keresnék meg a betevő falatot. A rokonszenves börtönőr olyan,

mint egy stráfkocsis, aki söröshordókat szállít külvárosi kocsmákba. Angelo pedig úgy szólal meg, mint egy beijedt templomszolga, aki jelenlegi beosztását is túlságosan magasnak tartja. A léhűtők úgy repülnek be három irányból, hiányos öltözetben, mint akiket most penderítettek ki a kuplerájból, mert nem tudtak fizetni. Még az urak is olyan kopottak, gyűröttek, hogy azt gyanítjuk, éjszaka is a nappali ruhájukban alusznak. Minden jel arra mutat, hogy ez egy „lerobbant" monarchia, ahol nagy események nem várhatók.

A herceg nem nagy egyéniség, de látnivaló, hogy cinikus tréfamester. Helyettese, Angelo, finom, halkszavú ember. Van benne valami jezsuita alázat. A herceg unja már ezt a szerénységet mutató halk csúszómászót, aki olyan ügyes, hogy semmilyen támadási felületet nem hagy. Pontos, lelkiismeretes, szolgai, egyszerűen lebuktathatatlan. Kiterveli hát a hatalom átadását, azt remélve, hogy Angelo az erejét meghaladó feladatba csak belebonyolódik, s akkor megszabadul-hat tőle. Nem mellékes, hogy néhány kellemetlen ügyet is ráhagy, amivel ő maga nem akarja bepiszkolni a kezét. (A herceg mindig kesztyűt hord, még akkor is magán felejti, amikor szerzetesi csuhában jár-kel.)

Izabella és Angelo első páros jelenetében azonnal érezzük, hogy a lánynak ellenszenves a helytartó, s azt is, hogy ezt Angelo is tudja, és ez olaj állati gerjedelmének tűzére. Jürgen Holtz Angelo-alakításának egyik fénypontja, ahogyan érzékeltetni tudja, hogy ez az ember olyan féreg, akinek az érintése egy nőt csak bemocskolhat. Noha Izabella minden szűzies kacérságát elővezi bátyja érdekében, végül szinte rosszul lesz az undortól, és elutasítja Angelo közeledését.

Izabella később annyira megtetszik az álruhás hercegnek, hogy szerepéből kiesve, papi ruhájáról megfeledkezve majdnem megcsókolja az izgalomtól és felháborodástól tűzpiros lányt.

A hercegről egyébként csak a bolond nem tudja, hogy szerzetesi ruhában itt van a városban. Hol a sarkantyúja lát-szik ki a csuha alól, hol a ruhája fodra, hol meg kezet csókol a nőknek. De úgy látszik, Angelo rövid idő alatt olyan össznépi utálatot vívott ki magának, hogy mindenki beszáll a lebuktatásáért folyó játékba.

Dresen rendezésének még egy pazar találata, hogy megoldotta a Marianna-Angelo viszony gordiuszi csomóját is. Marianna fiatal, házsártos nő, taszítóan erőszakos. Nem csúnya, de egyszerűen kellemetlen együtt lenni vele. Angelo tehát a darab végén valójában a halálnál is súlyosabb büntetést kap, amikor kénytelen feleségül venni az ellenszenves Mariannát, akinek még a jelenlétét sem bírja, mert mindenben taszítja: hangos, erőszakos, uralkodó természet, aki út-hengerként fogja széttaposni ravasz, alamuszi, halkan fondorkodó egyéniségét.

Tisztelettel, de okosan és eredetien olvasó rendező munkája a berlini *Szeget szeggel.*

*

Egyenletesen magas színvonalú annak a két társulatnak a munkája, amelyet ebben az igazi színházi világvárosban megismerhettem. A két Berlin színházi életének áttekintése hosszú időt igénylő feladat lenne, ha figyelembe vesszük, hogy a két városrészben több mint harminc színház játszik s ezek nagy része repertoárrendszerben.

Már a Deutsches Theater korábbi látogatói is beszámoltak arról, hogy milyen sok kiváló színésze van a társulatnak. Az újabban Gerhard Wolfram és Horst Schönemann vezetése alatt működő színházban most minden előadáson határozottabb rendezői koncepció érződik. Ez az elképzelés akkor is biztos, következetes és kimunkált, ha nem tartalmaz szenzációsan eredeti gondolatokat. Ez a következetesség és végiggondoltság még a nem elsőrangú előadások esetében is egységes, zavarmentes élményt nyújt a nézőnek.

Keresgélnem kell, ha negatív élményről is be akarok számolni. Apró, de járványos jelenség mindkét színházban a gépek, technikai eszközök nagy élvezet-tel való színpadra vitele. Láttam valódi, benzingőzös motorkerékpárt, megtévesztésig valósághű tankot, sőt lépegető exkavátort is. Nem csoda, hogy a fejemhez kaptam a *Ványa bácsi* előadása közben, amikor Jelena békésen hintázott, és közben lökhajtásos gép zúgott el a magasban. - Semmi, semmi - nyugtatott meg kísérőm, csak a színházi negyed fölött vezet Nyugat-Berlinbe a légifolyosó.

MÉSZÁROS TAMÁS

Kegyetlenül?

Beszélgetés Ruszt Józseffel

- Ö*nt úgy tartják számon a szakmában, mint a kegyetlen színház hazai apostolát. S ez általában nem elismerésként hangzik el. Vállalja egyáltalán ezt a „besorolást", és ha igen, mit ért a kegyetlen színház elnevezésen ?*

– Vállalom, hogy szeretem, és kísérletezem a kegyetlen színházzal, amióta 1967-ben a wroclawi fesztiválon Grotowski együttesének előadásában láttam egy Calderón-adaptációt, *Az állhatatos herceget.* Ennek hatására egy évvel később az Egyetemi Színpadon megszületett *A pokol nyolcadik köre.* Akkor említették velem kapcsolatban először a kegyetlen színházat. Nagyobbrészt persze olyanok, akik még soha nem láttak ilyet, és a hatáselemeket összekeverték, vagy rosszul ítélték meg. Alapvető tévedés például, hogy a kegyetlen színház abban az értelemben kegyetlen, hogy kegyetlen dolgokat művel a színpadon. Ez a színháztípus elsősorban önmagához kegyetlen. Őszinte, tiszta, meztelen színház. Lényege, azt hiszem, abban a felismerésben rejlik, hogy évszázadok, ha tetszik, a görögök óta remekművek állnak a polcokon, s amikor játsszuk ezeket, akkor hatástalanok maradnak. Az a katartikus élmény, amelyről egy konvencionális színház előadásán lehet beszélni, pillanatnyi, könnyes, szentimentális hatás után szétfoszlik már a ruhatárban. A néző csak arra emlékszik, hogy X jó színész, a díszlet szép volt, milyenek a csoportkompozíciók - tehát az előadás formai hatásáról beszélnek, és a lényegi kérdést megkerülik vagy elfeledik. Hogy egy példát mondjak, a kegyetlen színház eszközeivel talán tudnék egyszer egy olyan *Hamletet* rendezni - egyébként nemrégen rendeztem, csak az a baj éppen, hogy nem ilyet -, hogy lenni vagy nem lenni, az itt a kérdés. És kész. Erről szóljon. A kegyetlen színház tehát nagy hatásfokú szembesítést jelent, provokálja a közönséget, hogy amilyen kegyetlen önmagához a játszó személy, olyan kegyetlen legyen önmagához a néző is.

– Ezt a fajta színházat gondolkodtató vagy elsősorban emocionális színháznak tarja ?

– Döntően emocionális ez a színház. Nem véletlen az, hogy Grotowski

archetípusokról beszél, mert a kollektív játékformák őstípusaihoz, a kisközösségek lélektanához tér vissza. Ezért 30-40 embernél több nem is igen nézheti ezeket az előadásokat. Nem a dolog misztikája miatt, hanem mert így még közösséggé lehet formálni a közönséget. Ötszáz embert viszont ma már szinte lehetetlen.

– Ön mégis legalább ötszáz személyes vagy ennél is nagyobb nézőtérek számára rendezett hosszú éveken át. Hogyan tudta ezt összeegyeztetni az előbb vázolt eszményi körülmények utáni vágyával?

– Az utóbbi években többször kísérleteztem, hogy ennek a fajta színháznak a hatáselemeit át tudom-e emelni akár egy O'Neill-dráma előadásába. Ebből a szempontból érdekes volt a *Hosszú út az éjszakába,* az anya szerepében Olsavszky Évával, amikor határozott húzással az ő figurájára tolódott át az előadás hangsúlya, s tele volt olyan elemekkel, amelyeket én ebből a fajta színházból emeltem át. Ettől ez az előadás színte krimi-szerűen izgalmas volt.

– Az ön kegyetlen színháza tehát nem száműzi az irodalmat? Mert él egy olyan hiedelem is, amely szerint klasszikus drámákat, úgynevezett szövegdarabokat nem lehet ezzel az eszközrendszerrel megrendezni.

- Dehogynem lehet. Természetes azonban, hogy egy irodalmi remekműnek, ami önmagában is érték, a dimenziói sokkal szélesebbek, semhogy össze lehessen tartani olyan kis méretű nézőtéren és színpadon, mint amilyennel a kegyetlen színház dolgozik. Ezért tartom értéktelennek az úgynevezett kísérleti előadásokat olyan művekkel, amelyeknek semmi helyük az ilyen kis térszínpados formációkban. A klasszikusok esetében a rendezőnek el kell döntenie, hogy milyen jogon áll ki előadásával a közönség elé két méterre, miért van szüksége erre a közelségre?

– Mi szabja meg azt, hogy egy darab alkalmas-e ilyen színpadra, ilyen eszközök alkalmazására?

– Az, hogy a darab igazsága milyen hitelt kíván. A színpadi játéknak az a hitele, amit mi Sztanyiszlavszkijtól tudunk és csinálunk, az a hitel furcsa módon nagyon kevés. Pedig a maximális átélést jelenti, de két méterről mégis kevés. Az a színházi technika ugyanis a nagyszínházi konstrukcióra van beállítva.

– Hogyan lehetséges ennél intenzívebb színészi átélés?

– Fizikai átélésre gondolok. A már említett Calderón-előadásban, *Az állhatatos* hercegben, volt egy körülbelül egy méterszer két méteres, húsz centi magas dobogó, amelyre kihozták ezt a fiatalembert, a herceget. Tulajdonképpen egy autodafét láttunk, amelynek során neki be kellene vallania azt, hogy konspirált a király ellen a pápával. Ezt a szerepet Czeslak játssza. Először letérdel, majd leül a dobogóra, és térdelő ülésben tölti a negyven percet. A szűk tértől, a fárasztó testhelyzettől, majd a hallatlanul intenzív létezéstől természetes, hogy az idő múltával verejtékezni kezd. Ez a verejtékezés az előadásnak azokon a pontjain kezdődik, amelyeken biológiailag szükségszerű. A játék feszültségének fokozódása során a verejték ellepi a testét, amit mi is jól láthatunk, mert a színész egy ágyékkötőben ül előttünk. A többi szereplő azonban ruhában játszik körülötte. Ettől a herceg igazságának olyan hitelét kapjuk, amit húsz vagy harminc méterről nem érzékelhetnénk. Oda másképp kell komponálni. Ez pontosan olyan, mint hogy másképp kell komponálni, ha freskót és másként, ha portrét akarok festeni. A kegyetlen színház mindig portré. A nagy színház pedig mindig egy freskó keretein belül fejezi ki magát.

– Véleménye szerint a kegyetlen színház nem alkalmaz elidegenítést ?

- Nem. Módszerei pontosan ellentétei a brechti V-effektnek.

- Nem gondolja, hogy ezek is, mint minden eszközrendszer, konvencióvá válnak, akár egyetlen előadáson belül, és a néző végül mégiscsak elidegenül a fizikai hatásoktól? A sokkolás a színházban beválik egyszer, beválik kétszer, de harmadszorra már tudom, hogy most sokkolni akarnak, és figyelni kezdem ezt az igyekezetet, vagyis kívül állok rajta.

– Bizonyos külsőségeket valóban meg lehet szokni; ilyenek általában az expozíciók, például a sötét nézőtér és a különböző zajok, zörejek. De aztán mégis elkezdődik egy furcsa, szinte fizikai együttélés a színpaddal, ami attól kegyetlen, hogy az a bizonyos katartikus pillanat, amely a nézőt a hagyományos szín-házban csak néha-néha ragadja meg, itt folyamatosan hat, és szinte gyötri a nézőt, aki úgy érzi, hogy már nem bírja tovább - és akkor kiderül, hogy még mindig bírja, még mindig bírja. Ez a színház a belső átélés teljesítőképességét feszegeti és fokozza. Amikor véget ér a játék, az ember visszahull valamibe, nem is tudja, hogy mi az. És ekkor kezdődik az intellektuális feldolgozás.

- Magyarországon csak az amatőrök művelik ezt a színházat, s a paradoxon az, hogy a legkövetkezetesebben egy hivatásos rendező vezeti őket ebbe az irányba.. .

– Igen, mert ez a színház teljesen más esztétikai kategóriákban gondolkodik, mint amilyeneket a hivatásosok elfogadnak. Ez a szakma persze olyan, hogy kicsi lépéseket azért mindig lehet tenni, de hogyha forradalmi helyzet van a világszínházban, akkor nem lehet óvatos lépéseket tenni, mert soha nem lesz forradalom.

– Ön szerint most van forradalmi helyzet a színházművészetben? Ezt már a század-forduló óta halljuk.

- Gondolja, hogy meg is hallottuk? Én nem így látom. Lehet szerencsének is tartani, hogy a magyar színházi élettől távol maradtak a hirtelen változások, és majd szépen átvesszük az eredményeket, csak hát az önérzetem nem engedi meg, hogy húsz év múlva belenőjek abba, amit mások kitaláltak.

- S úgy érzi, hogy például Grotowskihoz képest sikerült valami újat adnia, vagy lehetséges, hogy csak megközelítette mindazt, amit ő már eredményként könyvelhet el?

– Volt egyszer a Magyar Hírlapban egy pár soros beszélgetés Ádám Ottóval. A kegyetlen színházról esvén szó, azt mondta, hogy nem hisz benne, mert csak abban a színházban tud hinni, amelyik felmutatja a humanista gesztust. Ez engem akkor nagyon elgondolkodtatott. Valóban így van, a humanista gesztus felmutatása talán hiányzik a kegyetlen színház és Grotowski előadásaiból. Én éppen ebben az irányban próbálkozom a magam kegyetlen színházával; igyekszem felmutatni a humanista gesztust. Úgy érzem, hogy a *Passióban* és *A befalazott* asszonyban *ez* sikerült is.

– Milyen archetípus-rendszerből tud meríteni rendezéseihez ? Hiszen nyilvánvaló, hogy például a keresztény mitológia - gondolok itt éppen a Passió *előadására - Magyarországon nem elég élő ahhoz, hogy a lengyel színházhoz hasonlóan alapja lehessen az úgynevezett kollektív élménynek.*

- Engem mindig a színpadi kollektíva izgat, amit szembeállítok a közönség feltételezett, másfajta kollektívájával. A *Passió* híven szolgálta azt a naiv népi anyagot, amelyet mi állítottunk össze az erdélyi passiójátékokból. De *A befalazott asszony* esetében már az volt a kísérlet lényege, hogyan lehet a drámai szituációt, a történés idejét, és a dialógust mint a dráma alapelemeit, új hatáshelyzetbe állítani. A játék akkor kezdődik, amikor már minden megtörtént, s mi újrajátsszuk. A dolgok pedig úgy keve-

rednek össze, ahogy én akarom, ahogy a mondandóm szempontjából a legcélravezetőbb.

- A befalazott asszony *esetében az összerakás, a dramaturgiai szerkezet logikája nem volt mindig követhető, különösen az elő-adás harmadik harmadában. Talán éppen azért, mert a jelképek és az archetipális helyzetek ott elszakadtak a viszonylag még ismert keresztény mitológiától is. Ha jól láttam, akkor egy fiktív pogány szertartás elemeit körvonalazta a játék, amelynek a néző már nem ismerte a liturgiáját, s ezért egyes jelenetek homályban maradtak. Úgy érzem, veszélye tehát ennek a színháznak, hogy formanyelve túlságosan a létrehozó belső ügyévé lesz, s egy alkalom nem elegendő' ahhoz, hogy megismerjük a szabályait.*

- Ez valóban nehézséget jelent, de ha egy előadás nem válik érthetővé, az csak az adott produkció hibája, s nem vonatkoztatható magára a színháztípusra. Én például nem szeretem a modern képzőművészetet, mert nem tudom felismerni a jelrendszerét, illetve nem is hiszek ebben a jelrendszerben. A színházban az érzékletesség, a tapasztalhatóság, a felismerhetőség törvényeinek kell működniök, s ha egy produkció engedi ezeket működni, akkor az követhető. Mert ezek az „effektusok", hogy valaki lefekszik, feláll, odanéz, felkiált, ezek olyan alapelemei az emberismeretnek és az emberi fiziológiának, amelyekre joggal lehet támaszkodni. És a kegyetlen színház ezekre a mindennapi dolgokra épül tulajdonképpen, csak más összefüggésrendszerben és ökonomikusabban, mint a hagyományos előadások.

– *A színháznak ideális állapotában a műveltség terjesztése, a művészet megszerettetése is feladata. A kegyetlen színházat korlátozott befogadóképessége azonban nem teszi alkalmassá erre a feladatra. Hogyan lehetne ezt az ellentmondást feloldani?*

– Pillanatnyilag nem lehet. Nem is az a célom, hogy ezt a fajta színházat tökéletesítsem, hogy valahol végső formájában létrehozzam. Én ezt egy útnak tartom, amelyen ki lehet kísérletezni azokat az eredményeket, amelyek egy új színházi reneszánszban - amilyen a maga idejében az Erzsébet-kor lehetett - megszüli a nagy formákat. A huszadik század ugyanis még nem szülte meg saját nagy formáit, pedig már a hetvenes éveket írjuk. Az utolsó nagy formák a tizen-kilencedik század művészetében születtek. És a cél most ismét az, hogy újra el tudjuk játszani hatásosan a remekműveket.

- *Sokan kétségbe vonják, hogy a film és a televízió korában a színház egyáltalán támaszthat önmagával szemben ilyen igényeket.*

– Feltétlenül, mert a színházat semmi más nem pótolhatja. Tudom, hogy abból a színházból, amit én most csinálok, nem fog remekmű születni, de élő színház születik, és halad valamerre. Remélem, olyan színház felé, amely létre tudja hozni a remekművek és a közönség találkozását.

– *Visszatérve a humanista gesztusra, gondolom, ez a találkozás szintén annak jegyében valósulna meg. Mit ért ön a kegyetlen színházban a humanista gesztus felmutatásán ?*

– Lényegében ugyanazt, mint a konvencionális színházban. Azt, ami költői igazságszolgáltatásként minden Shakespeare-darabban megvan. Olyan képet, olyan mondatot, amelyik megfelel Thomas Mann követelményének, aki azt mondja, hogy élni segítsen a művészet. A kegyetlen színházban csak a módszerek változnak, amelyekkel ezeket a gesztusokat felmutatjuk.

– *É módszerekkel folytatott kísérleteihez az Egyetemi Színpad volt az ideális műhely, de közben tizenegy évig Debrecenben dolgozott. Milyen problémák adódnak az ilyen kétlaki állapotból?*

– Az alapprobléma abból származik, hogy van egy százötvenezer lakosú város, ahol a közönség rétegződése más, mint a fővárosban, és a rétegek száma is nagyobb. Ez más színházi struktúrát eredményez. Pesten tíz-egynéhány helyen játszanak esténként színházat, és a nézők ezek közül válogathatnak. Ugyanezt a funkciót vidéken egyetlen színház látja el, évi tíz bemutatóval, amelyekkel mindenféle igényt ki kell elégítenie. Ebből gyakran az következik, hogy éppen a diákok, az egyetemisták - a legfogékonyabb réteg - nem szeretik a helyi színházat. S így létrejön egy olyan visszahúzó erő, ami arra kényszerít, hogy az ismert remekműveket úgynevezett objektív előadásban tolmácsoljuk. Ez azt jelenti, hogy a *Romeó és Júliát* például úgy kell megrendeznem, hogy a tanulóifjúság *„a" Romeó és Júliát* lássa, és ne azt, ami nekem erről a darabról eszembe jut. Te-hát az előadások formavilágában kell engedményeket tenni, hogy az közel álljon a történelmi illusztrációhoz. Ezáltal leszűkül a lehetőségem arra, hogy mélyebben, eredetibben, mához szólóbban tudjak a darabokból olyan tartalmakat kibontani, amelyek egyébként bennük vannak, ha én jó szemmel olvasok. A konvencionális formák azonban visszaszorítják ezeket a tartalmakat. Érdekes dolog, talán pszichés hatás, hogy Debrecenben nemis akartam igazán kitörni ebből a helyzetből, bár az említett *Hosszú út az éjszakába-és* később Lear-rendezésemre kétségkívül hatott a kísérleti munka. Legalábbis ízlésben, asszociációkban, pontosan még nem tudtam kiszűrni, hogy miben. Kecskeméti vendégrendezéseimben, a Hamletben *és a III.* Richárdban sikerült először önfeledtebben dolgoznom. És ott mindkét esetben tudatosan törekedtem arra, hogy az egyetemi színpadi kísérletek eredményeit maximálisan feldolgozzam. Ez az igyekezet a *Hamletben* egy kicsit talán zavaros volt, de a *Richárd*ban érzésem szerint kristálytisztán megvalósult.

- *A* Hamlet *kissé romantikusra sikerült. Pedig ha valami távol áll a kegyetlen színháztól, akkor az éppen a romantika.*

- Igen, *a Hamlet* romantikus volt. Persze rettenetesen nehéz mű, többféle anyagból van. Ezért van igaza Kottnak abban, hogy el kell dönteni, mit akarunk belőle eljátszani. Én, mint már említettem, „csak" azt szerettem volna megrendezni, hogy „lenni, vagy nem lenni?" De hát ez nem sikerült, mert akkor még az szorított, hogy mit fog szólni a kecskeméti közönség. Így is botrány lett belőle, hogy mezítláb és zsákruhában jelentek meg szereplők. Azt mondták, hogy aki a *Hamletet* akarja megismerni, annak el kell mennie máshová, vagy el kell olvasnia, mert ez nem *a Hamlet* volt. Így aztán voltak helyzetsorok, amikkel nem tudtam mit kezdeni, a húzásokkal pedig már gátlásaim vannak, mert állandóan azt emlegetik, hogy én vagyok a legkegyetlenebbül húzó magyar rendező.

- *Mi a véleménye általában a húzásról?*

- A húzás nagyszerű dolog. A húzással meg lehet változtatni vagy ki lehet javítani egy darabot.

- *És az etikai kérdés, amit filosz hajlandóságú kritikusok gyakran feltesznek, hogy igen ám, de joga van-e a rendezőnek ilyen módon beleavatkoznia az író alkotásába?*

- Maximálisan joga van. Egy rendezőnek mindenhez joga van, csak mi szemérmesek vagyunk Ibsen óta. Ez XIX. sz.-i örökség, Shakespeare maga se tisztelte a saját műveit. A színház önálló művészet, amelybe belép az irodalom. Nem az a feladata, hogy filológiai hűséggel kiszolgálja a remekműveket, úgy, ahogy azt az iskola teszi. A színház sajátos közeg, amelynek relációit ezekhez a művekhez minden kor újra megszabja. Ezért tetszik nekem Hermann István elmélete,

Shakespeare: Hamlet (Kecskeméti Katona József Színház). Rendező: Ruszt József Székhelyi József (Hamlet) és Faluhelyi Magda (Ophelia) (**Ikládv** László felv.)

amely szerint a színház mindig népművészet volt, tehát mindig a kor hangján írta át a darabokat. Miért van Aiszkhülosznak egy *Elektrája,* Szophoklésznek egy másik, és Euripidésznek egy harmadik ? Miért nem tisztelték egymást mint elődöket? És miért nincs Shakespeare-nek egyetlen eredeti sztorija sem?

Térjünk vissza Shakespeare-hez. Ill. *Richárd-rendezésével, mint mondta, tökéletesen elégedett. De a kritikák vagy udvariasan, ám semmitmondóan elismerők, vagy fanyalognak. Tehát úgy tűnik, mintha nem értenék meg a törekvéseit. Ennek oka nem abban keresendő, hogy a színészei nem tudják megvalósítani elképzeléseit, játékigényeit?*

-- A színészek nagyon becsületesen igyekeztek ezt a fajta játékmódot átvenni, de hát ez nem megy máról holnapra. Voltak, akik nyolc szerepet játszottak, és nehéz feladat, hogy ez a nyolc szerep nyolc figura legyen, és mégis egy mert én ezt kértem. Tudniillik, van itt egy alapkérdés, amelyről kevés szó esik a szín-házi vitákban. A színésznek saját személyiségében kell a színpadra kilépnie. Ő nem az, akit játszik. Ő hangsúlyozza, hogy elkezd játszani. (Nem a brechti dupla figurára gondolok, hogy az egyik figyeli a másikat, mert ezt véleményem szerint az ő színházán kívül sehol a világon nem tudták megvalósítani, a brechti színháznak tulajdonképpen nincs folytatása). *A* Richárd-előadás úgy kezdődik, hogy gyülekezik a közönség, gyülekeznek a színészek. Richárd nyugodtan, egyszerűen, minden rútság nélkül lép a színpadra, előrejön, majd megáll, nézi a közönséget és lassan eltorzul. Ez jelzés a közönségnek, és jelzés Piróth Gyulának, a színésznek, hogy ez a keret, az adottság, amelyben ezután léteznie kell. A játék, a történet és a törvények ott születnek előttünk, a színészek és a közönség számára is. S így futja végig a játék saját magát. Mert ha valaki már az öltözőben, Sztanyiszlavszkij-alapon megteremti a richárdi személyiségnek azt az állapotát, ami a játék megkezdéséhez szükséges, akkor nem tudja követni a figuráját, akkor mindig csak belelép a helyzetekbe, de mindig lesz egy bizonyos késése. Abból a színészi pozícióból, amelyről én beszélek a saját rendezésemben, ezek a helyzetek világosabbak és tisztábbak, és filozófiai értelemben szükségszerűbbek, mint az átélő színházban. Itt a törvények kezdenek hatni, míg a Sztanyiszlavszkij-rendszerben minden előre megkomponált. A játék koreográfiája nálunk is pontosan, az apró gesztusokig rögzített, de az előadás pulzusa majdnem minden alkalommal változik.

– *A pulzusváltozást úgy érti, hogy mivel a szereplők végig színen vannak, és egy pihenő, passzív helyzetből akkor is látják, figyelik egymást, amikor nem vesznek, részt a játékban, minden esetben az adott pillanat hőfokán kapcsolódhatnak bele a cselekménybe?*

– Igen, pontosan így van. Nem a közönségnek van elsősorban szüksége arra, hogy végig színen lássa a szereplőket, hanem a színészeknek maguknak van szüksége rá. A színész improvizációkra kényszerül ezáltal, de ez csak úgy érten-

dő, mint a zenében az agogika, az az egészen kis szabadság, amelynek mégis nagy jelentősége lehet az értelmezésben.

- Ez a színpadi megoldás jó esetben azért a közönségnek is mond valamit, tehát tartalmat is kifejez, különben zavaró és értelmet-len...

- Meggyőződésem, hogy a színháznak alapvetően az a művészi és társadalmi felelőssége, hogy mindig rólunk szóljon. Ezt a célt szolgálja a *Richárd* szín-padi világa. A korszerűség nem azt jelenti, hogy aktualizálni kell a cselekményt, hanem azt, hogy őszintének kell lenni, őszintén kell a műben önmagamat kutatnom. Az én Richárdom arról szólt, hogy milyen óriási felelősség terhel mindenkit egy társadalom őszinteségéért. Ez az előadás azt mutatta meg, hogy miért tehette meg Richárd mindazt, amit megtett. Ez szól a negyvenes generációnak, a történelmi önvizsgálat igényével és a húszéveseknek a figyelmeztetés erejével, hogy íme, ilyenek megtörténhetnek.

- Az Ön színházeszménye másfajta színészi kondicionáltságot, tréninget kíván, mint amilyennel a magyar színészek túlnyomó többsége vagy akár a főiskoláról kikerült fiatalok is rendelkeznek .. .

– Igen, ez nehézségeket okoz a munkában, ha az ember arra törekszik, hogy mindig fizikai valóságában jelenítsen meg egy helyzetet, és leszoktassa a színészeket a beszédben való létezés kizárólagosságáról. Ez oda csúcsosodik, hogy egy-két jelzésen, a puszta jelenléten kívül nem várhatunk mást a színésztől. Kevesen tudják, hogy Sztanyiszlavszkij élete végén maga is eljutott odáig, hogy a beszéd nem más, mint fizikai cselekvés, és a cselekvő létezés tétele lett volna rendszerének betetőzése. Utolsó dolgozatában, amelynek csak a tervei készültek el, döntően erről akart írni.

- Ezt a kérdést már Sztanyiszlavszkij kortársai is világosan látták. Például M *jerhold, aki iskolát teremtett a biomechanikai módszerrel, és ihletője lett Artaud-nak, majd Grotowskinak is.*

– Számomra Mejerhold pedagógiai módszerei nagyon szimpatikusak, annak ellenére, hogy a totális mejerholdizmust nem szeretem a színpadon. De a játékmesteri munkája közel áll ahhoz, amivel én próbálkozom.

– Véleménye szerint sikerülhet egy rendezőnek ma, Magyarországon, színházában átnevelnie a színészeket a saját elképzelése szerint ?

- Tulajdonképpen sikerül, és aztán mégsem. *A Richárd* erre is jó példa. A próbák első heteiben, amikor a munka még elég feszes, akkor tartani tudom azt a fajta belső intenzitást a színészekben, ami hitelessé és természetessé teszi mind-azt, amit kérek. Később ez az intenzitás „spóroltabb" lesz, s ettől sok olyan dolognak elvész az értelme, amit viszont a színész továbbra is illusztrál. Ösztönösen visszaállnak a megszokott belső magatartásra, feszültségre, illetve lazaságra. És ez nem is ellenőrzés kérdése, hiába állok akár minden este a portálban, ma még ilyen a beidegződés. A színész a nagyjelenetekre összpontosítja az erejét, úgy, ahogyan eddig tanulta és megszokta, holott ilyen értelemben nincs kompozíciója egy előadásnak, semmit sem lehet „beosztani". Minden pillanat olyan jelentős, mint maga az élet. Az ember szüntelenül energiát vesz fel, és ad le, ez egy folyamat, vagyis az energiát nem lehet csak úgy elővenni valahonnan, s aztán nem tudni, hová lett. Világosan kell látni a színész játékában, hogy az energiák honnan jönnek, mi lesz belőlük, hogyan kötődnek le.

- Mindezt azonban nem lehet próbák alatt megértetni és megtanítani. Nem annyira stúdiószínházakra, mint inkább stúdiómunkára lenne szükség.

– Természetesen. A baj ott van, hogy az ember *a III. Richárd* rendezése közben kénytelen kísérletezni, holott akkor már nem szabadna. Az alapdolgoknak már készen kellene lennie a színészi technikában.

– Tehát ha nem áll rendelkezésére egy évtizeden keresztül az Egyetemi Színpad mint kísérleti műhely, akkor nem juthatott volna el a Richárdig?

- Nem. Ez biztos.

– Véleménye szerint - hiszen Ön az egyetlen magyar hivatásos rendező, aki egy rendszeresen játszó amatőrszínházban is dolgozik - létrehozhatnak-e amatőrök művészi értelemben vett produkciót ? Ezt ugyanis némelyek elvitatják tőlük.

- Feltétlenül, hiszen össze lehet hozni jelenleg is olyan csapatokat amatőrökből, akik a mesterség profi szintjén tudnak játszani. Csak ezt a szakma nem szereti elismerni, mert így gondolja megvédeni a céh becsületét. Ez egyébként nem len-ne baj, hiszen nem állíthatja magáról boldogboldogtalan, hogy színművész, szükség van szabályozókra. De a képességeket kell figyelembe venni és nem a főiskolai diplomát, annál is inkább, mert a főiskola nem tud elegendő hallgatót felvenni, és így a színészutánpótlás nincs biztosítva. Az Egyetemi Színpad múltjában is előfordult, hogy tehetséges tagjai a pályára kerültek nagy nehezen, diploma nélkül is. Mert jó színészek.

- Minden egységes játékstílusnak előfeltétele a jó értelemben vett együttes, a színházi közösség. Az Egyetemi Színpadon ez adva volt és van, és lehetővé teszi a kísérleteket, de vajon sikerül-e ilyen légkört kialakítani a hivatásos színházban ?

- Az Universitas tagjai valóban a színházukban töltik az életüket. Ez a programjuk, szórakozásuk, vagyis mindaz, ami egy munkahelyen túl az ember életét kiegészítheti. Szinte közösségi létformában dolgoznak, míg a hivatásos együttesekről nehéz ezt elmondani. Bár a vidéki színházakban mostanában megindult eb-be az irányba egy folyamat. Amíg ugyan-is Pesten szétszaladnak a színészek a különböző szereplési lehetőségek felé, addig vidéken az összezártság lehetővé teszi a kikovácsolódást. Létre is fog jönni néhány egységes társulat, én úgy látom.

– A jövő évadtól ön lesz a Kecskeméti Katona József Színház főrendezője. A lecke tehát fel van adva.

– Optimálisnak látom a lehetőségeinket, mert a kecskeméti közönségről jók a tapasztalataim, a városban hagyomány, hogy szeretni kell a színházat. És sokan szerződtek hozzánk, akikkel egyszerre lehet majd elindulni, s remélem, egy irányban.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Koltai Tamás:
Beszélgetés Ádám Ottóval

Berkes Erzsébet:
Számvetés Angyalföldön

Malanyai Dezső:
A Bábszínház 15 éve

Mészáros Tamás:
Kinek játszanak a bábok?

Szántó Judit:
Pesti szemmel - bécsi színházakban

spiró György:
Zömök, mérges öregúr

Ungvári Tamás:
Nosztalgia és expresszionizmus

Köpeczi Bócz István:
Jó vagy rossz rassz-maszk

Biernaczky Szilárd:
Alban Berg „Lulu"-ja Európa három városában

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Hermann:
Un théâtre « schizoïde » ?

Les nouvelles pièces de théâtre hongroises de la saison passée ont souffert de deux maux principaux. Les oeuvres proches de la vie quotidienne, reflétant la réalité, ont manqué de « ciment » philosophique, tandis que les oeuvres plus approfondies sur le plan intellectuel n'ont employé l'action dramatique qu'à titre d'illustration, en réduisant la scène en un porte-parole abstrait.

András Szeredás:
Examples régionaux

L'article traite de trois premières en province. Au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár on a créé *Le Prince de Hombourg* de Kleist, le Théâtre Katona József de Kecskemét a joué un drame sur le destin de Marie Stuart: *La Couronne est en or* d'István Kocsis, auteur hongrois vivant en Roumanie, tandis que le Théâtre National de Szeged a présenté *Un ange descend à Babylone* de Friedrich Dürrenmatt.

Pál Belohorszky:
Le chaman de l'ivresse

Le Théâtre Madách tient depuis presque deux ans à son affiche *Peer Gynt* d'Ibsen. Dans la mise en scène de György Lengyel le romantisme symbolique de l'oeuvre s'adapte bien à l'attitude fondamentale de l'homme d'aujourd'hui.

István Nánay:
Le travail artisanal est-il une utopie?

Les deux pièces de Gyula Hernádi, *Le Phalanstère* et *Antéchrist* ont été créées au Théâtre National de Pécs, dans le cadre de représentations à grand spectacle, accompagnées de chant et de danses mais privant dans une certaine mesure les idées de leur lucidité. Le 25ème Théâtre de Budapest, en reprenant les oeuvres en question, a aspiré surtout à l'interprétation la plus claire possible des idées de l'auteur mais ici l'efficacité a été diminuée par la monotonie de la réalisation formelle.

Zsuzsa Cserje:
Les enfants tardifs de Job

L'ensemble du Théâtre Populaire de Szabadka (Yougoslavie) a présenté à Szeged la pièce *Job* de Ferenc Tóth, auteur hongrois vivant en Yougoslavie. Malgré la faiblesse du jeu des acteurs la pièce – qui a remporté le premier prix d'un concours dramatique – a été applaudie grâce à une mise en scène ingénieuse et un brillant dispositif scénique.

Magda M. Lázár:
Psychologie et dynamisme

Le Théâtre Csokonai de Debrecen a invité pour quatre soirées les sections hongroise et roumaine du Théâtre National de Nagyvárad (Roumanie). Tandis que le style des Roumains a été marqué d'un dynamisme fougeux et d'éléments de cirque et d'acrobatie, les Hongrois ont excellé par leur réalisme puritain, leur précision psychologique et leur belle diction hongroise.

János Sziládi:
Parlons de la critique

Le quotidien « Journal Hongrois » a publié récemment un interview avec Károly Kazimir, metteur en scène en chef du Théâtre Thália. Partant de certaines observations passionnées de Kazimir, Sziládi analyse les rapports actuellement pas très cordiaux de la critique et du théâtre hongrois. Quant à la raison de ce phénomène, l'auteur estime que les dirigeants des théâtres comprennent mal ou de travers la fonction de la critique théâtrale et interprètent chaque note critique aussi bien fondée qu'elle soit comme affront personnel.

György Sándor Gál:
Le roman d'une vie triomphale

Hanna Honthy, une des personnalités les plus remarquables du théâtre hongrois, a récemment fêté ses 80 ans. Le livre de György Sándor Gál consacré à la « prima donna » a été publié à cette occasion. Dans cet article l'auteur évoque les conversations ayant servi plus tard de base à son livre, au cours desquelles il pouvait étudier la profonde humanité de cette grande artiste.

József Majoros:
Esther et Tralala

Itala Békés, comédienne du Théâtre Madách, a conquis l'art de ses évolutions, de ses gestes tellement expressifs à l'aide de ses programmes de mime. Son talent clownesque particulier, ses dons acrobatiques, son humour âpre ont récemment fasciné les critiques les plus francs: ce public d'enfants qui ont vu son spectacle *Tralala et Lalala* au Théâtre Bartók Pour Enfants.

Anna Földes:
Des sensations pas tellement inédites

La critique, de retour de Londres, décrit les représentations de *Hair* et de *Jésus Christ Superstar*. Tandis qu'avec la disparition de l'époque qui le fit naître, le premier a perdu tout son élan spontané, le second paraît plus contemporain et si on le compare à cet *Hair* radouci et devenu simple objet de consommation, sa musique tout comme sa mise en scène semblent bien plus intéressantes.

Péter Molnár Gál:
« Le Revizor » à Moscou

Dans le passé récent on a pu voir à Moscou deux *Revizor* dont les mises en scène ont été signées toutes les deux par deux anciens collaborateurs de Meyerhold. Au Maly Teatr la comédie de Gogol a été réalisée par Ilinski, tandis qu'au Théâtre Satirique c'est la conception de Ploutchek qu'on a pu applaudir.

Judit Zilahi:
Un Shakespeare rajeuni et un Williams suranné

Cette lettre de New York analyse trois représentations dont deux inspirées par Shakespeare. Le metteur en scène A. J. Antoon a transposé *Beaucoup de bruit pour rien* dans l'Amérique du tournant de ce siècle. Quant à la mise en scène du *Marchand de Venise*, signée par Ellis Rabb, on peut dire que malgré son philosémitisme spectaculaire, contredisant les intentions de Shakespeare, il s'agit quand même d'une soirée refléchie et passionnante. De l'autre côté la nouvelle pièce de Tennessee Williams, *Out Cry*, ne constitue malheureusement qu'une nouvelle étape de la décadence évidente de l'auteur.

Sándor Köröspataki Kiss:
Les signaux du baromètre

L'article rend compte des représentations d'*Oncle Vania* et de *Mesure Pour Mesure* au Deutsches Theater de Berlin et d'une nouvelle pièce allemande, *Les Nouvelles souffrances du jeune Werther* d'Ulrich Plenzdorf. Au Berliner Ensemble le critique a vu *Turandot*, oeuvre créée en février 1973, à l'occasion du 75e anniversaire de la naissance de Brecht ainsi que son *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*.

Tamás Mészáros:
S'agit-il de la cruauté?

Tamás Mészáros poursuit ici une conversation avec József Ruszt, le nouveau metteur en scène en chef du Théâtre Katona József de Kecskemét qui est considéré comme l'apôtre en Hongrie du théâtre de la cruauté. Ruszt précise les différences qui séparent son théâtre des tendances en étranger. Au lieu du théâtre parlé il exige sur la scène une action physique totale et voudrait en définitive dégager un geste empreint d'humanisme.

Ára: 12 Ft